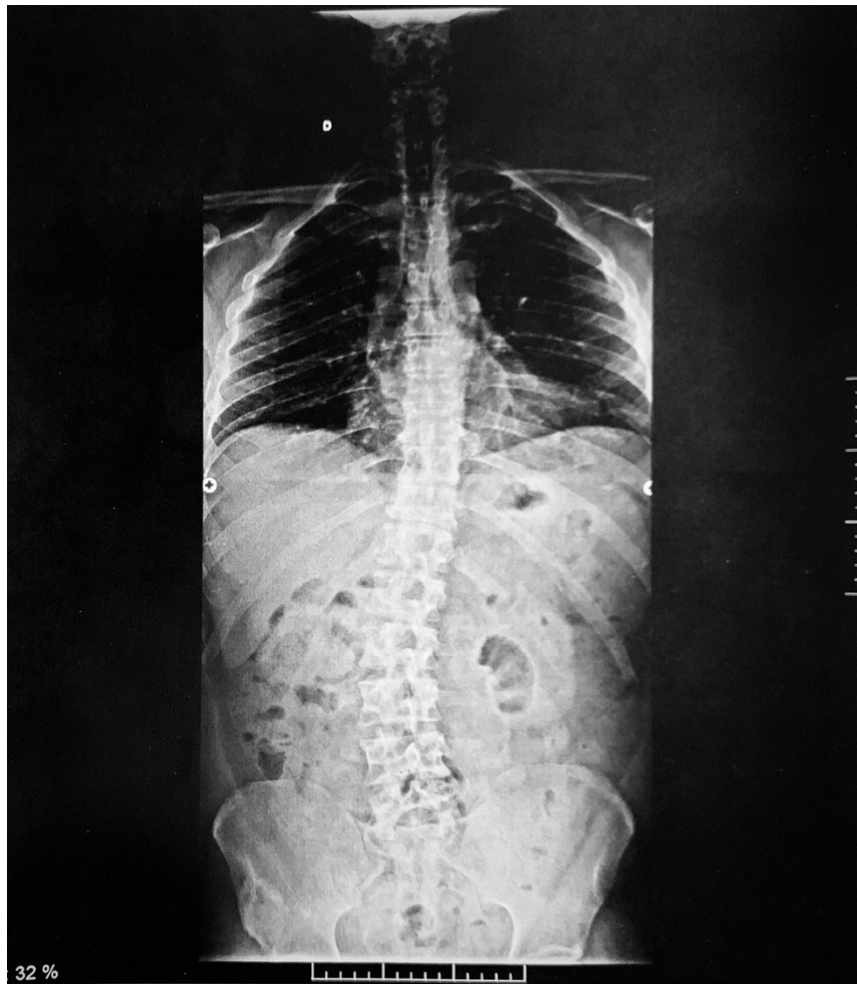


UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

KLEBER DAMASO BUENO

Via Deslocado - Produção de alteridades na oxigenação de práticas
artísticas expandidas.



Brasília

2023

KLEBER DAMASO BUENO

Via Deslocado - Produção de alteridades na oxigenação de práticas
artísticas expandidas.

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UNB), para obtenção do título de Doutor, sob orientação da Profa. Dra. Alice Stefânia Curi.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

BB928v Bueno, Kleber Damaso
Via Deslocado - produção de alteridades na oxigenação de
práticas artísticas expandidas. / Kleber Damaso Bueno;
orientador Alice Stefânia Curi. -- Brasília, 2023.
279 p.

Tese(Doutorado em Artes Cênicas) -- Universidade de
Brasília, 2023.

1. Artes expandidas e performativas. . 2. Erro e
errância. . 3. Práticas de pesquisa e extensão. . 4.
Produção de alteridades.. 5. Residências artísticas
transestéticas.. I. Curi, Alice Stefânia , orient. II.
Título.

KLEBER DAMASO BUENO

Via Deslocado - Produção de alteridades na oxigenação de práticas
artísticas expandidas.

Área de Concentração: Processos Compositivos para a Cena

Banca Examinadora:

Presidente / Orientadora: Profa. Dra. Alice Stefânia Curi. Instituição: PPGCEN / UNB.

Professora Examinadora – Profa. Dra. Inacyra Falcão dos Santos. Instituição: IA / UNICAMP.

Professor Examinador – Prof. Dr. Ricardo Roelaw Basbaum. Instituição: PPGAC / UFF.

Professor Examinador – Prof. Dr. Hugo Alves Cruz. Instituição: CIIE / UP.

Professora Suplente – Profa. Dra. Kenia e Silva Dias. Instituição: CEN / UNB.

Resultado:

Brasília, 20/08/2023.

- Brasília -

2023

DEDICATÓRIAS

À minha vó, Maria de Lourdes Dâmaso, por costurar as primeiras saias que embalaram meus movimentos e pela primeira compreensão de amor, através de seu acolhimento inquestionável e incondicional, mesmo diante de nossas diferenças.

ÀS MEMÓRIAS de Gica Alioto, pela sinuosidade elegante de sua dança; de Vinícius de Castro, pela sensorialidade desregrada e entorpecente do seu olhar; de Nêgo Papa Terra, pelo brilho destemperado e contagiante da sua voz; de Ary Coelho, pela inconformidade intempestiva dos pensamentos; de Hugo Rodas, pela hospitalidade convidativa, entusiástica e sem tamanhos; de Meujaela Gonzaga, por compor de forma tão intensa e bela a nossa Multitud.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Alice Stefânia Curi, por sua orientação no sentido desbravador do termo, que desponta caminhos e conduz a outros fluxos de pesquisa, de maneira sempre atenta, desperta e muito cuidadosa. Por sua confiança, paciência e escuta. Pelas leituras minuciosas, estímulos, impulsos. Pelas referências inspiradoras. Mas sobretudo, por sua amizade, compreensão e acolhimento. Pelo cultivo alegre e feliz de valores que fazem do ambiente de estudos convidativos e, sem sombra de dúvidas, valerem à pena.

À Profa. Dra. Inaicyr Falcão dos Santos, por tornar minha trajetória acadêmica mais leve e possível. Pelas parcerias que arejam e revigoram meus propósitos. Por transformar minha maneira de ser. Sua companhia nutre meus feitos com força, encantamento e prontidão.

Ao Prof. Dr. Ricardo Roelaw Basbaum, pela trajetória inspiradora. Pela abertura aos diálogos. Por reafirmar o compromisso democrático no desafio de compor polifonias. E por encorajar esse olhar labiríntico a debruçar sobre as práticas poéticas da escrita.

Ao prof. Hugo Alves Cruz pela sintonia fina na cumplicidade de tantos risos, nem sempre tão fáceis. E pela disponibilidade em emprestar o olhar a essa aventura em forma de escrita.

À Profa. Dra. Kenia e Silva Dias, com admiração, pelo aceite que me enche o peito de promessas de novos encontros e conexões.

Ao ensino público gratuito por atravessar toda minha formação. Em especial, à Universidade de Brasília, em nome de tod_s do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas. À Universidade Federal de Goiás, em nome de tod_s da Escola de Música e Artes Cênicas. Ao Serviço Público, por fertilizar essa pesquisa com o mais caro e benéfico fomento - o tempo.

AOS RESIDENTES E COLABORADORES

guilherme wohlgemuth • viviane domingues • luciana celestino • marcela borela • aki katai • fabíola morais • matheus dultra • hebert calaça • marcus milhomem • mariana sarmento • orlando lemos • salome berjarano • brisa videla • maiene horbylon • pedro rocha • tárik hermano • patrícia de paula • priscila loyola • gilmar camilo • rita alves • vinícius de castro • ana continente • geórgia cynara • lana costa • anna behatriz azevêdo • yasmin lyra • laudeane silva • renata lima • marcus vinícius • paulo guicheney • renata anaya • daniel jeffs • elisa abração • claudia barreto • gabi domingues • jackson douglas • jussara dias • larissa cantarino • luciano diogo • tomaz dias • rafael emílio • amanda gomide • juliano Moraes • denise stutz • victória perez • letícia ramos • tomás zveibil • kênnya sampaio • ludmila machado • mônica poli • guillaume lauruol • catherine pollini • rafael abdala • felipe ferro • maria ângela ambrosis • adreia pita • natássia garcia • benedito ferreira • grupo impact(o) • Fábio oliveira • ronan gil • fernando chaib • léo labrada • catarina percínio • rosi martins • glaysson arcanjo • ana rita vidica • vinicius berger • henrique borela • lara moura • raquel rosa • allan santana • michael jhonatas • luiza camilo • luísa helena • lucas adorno • larissa di paula • saracura do brejo • lorena fonte • pollyana resende • luan roger • beatriz oliveira • lorena biasi • murilo selva • letícia lemes • dudude herrmann • jacqueline de castro • hílton júnior • lina reston • fernando morreu • gleysson moreira • camilla margarida • jerry megabreak x • sônia mota • fernando velazquez • francisco lapetina • andreia dias • luciana caetano • nilo martins • guilherme monteiro • simon krahl • luke bennett • erica bearlz • verlaine lopez • fernanda fernandes • tamara cubas • duto santanna • flavia meireles • nirvana marinho • hélio tafner • warla paiva • letícia reis • dona olina • rui bordalo • rhamon carvalho • ricardo braudes • ana alcânfor • alisson gabriel • jordana caetano • geovani santos • meujaela gonzaga • deep alpa • tiago barreto • andré larô • laryssa andrade • rafa blat • anacê leal • haniel revignet • jéssica lins • victoria santana • bento bertine • bruno pina • ítalo paz • joão prado • pedro galdino • cynthia borges • lua barreto • rousejanny silva • giovana consorte • vânia marques • larissa ferreira • maria lara • emily naitê • ianka pimentel • karine matos • guehard sullivan • zé arnaldo pereira • iago aráujo • maria luiza • geicy cantuário • tuan inaiê • valéria braga • rodrigo cunha • marcos morais • andreia bardawil • alexandre veras • helô sanvoy • babidu barbosa • thiago lemos • carlos sena • divino sobral • flavia cruvinel • kleber damaso

AOS TERRITÓRIOS DE ACOLHIMENTO, ROTEIRO DE TRAJETOS E EXPEDIÇÕES

espaço glam, a casa demolida • piscina da faculdade de dança e educação física • gramado no pátio da escola de música e artes cênicas • centro cultural ufg • instituto rizzo (réplica da cadeia da cidade de goiás) • edelweiss café e bar • casa corpo • pátio de esculturas da praça universitária • grande hotel • instituto bertan fleury • escadarias da igreja do rosário • teatro são joaquim • barroca filmes • cine teatro pirineus • casarão n3 do largo da matriz • teatro pompeu de pina • cachoeira andorinhas • região da várzea do lobo • dragões • cidade perdida dos pirineus • teatro sesc centro • vivace • centro de excelência do esporte • jardim do palácio do governador • museu de arte contemporânea de goiás • centro cultural oscar niemeyer • museu nacional • vegetação do córrego do bacalhau • lajeado do tocantins • teatro sesi • teatro margarida schivasappa • teatro paulo gracindo (gama) • teatro newton rossi (ceilândia) • teatro sesc de palmas • café teatro de manaus (antigo armazém de seringueiros) • glebinha

AO REALIZÁVEL DESSE AGRUPAMENTO ABOCANHADO DE AÇÕES

a ocupação da casa demolida (dez/2010) • visão dos aguapés por baixo d'água (março/2011) • fotografias das frestas projetadas sobre as frestas da réplica da cadeia (maio/2011) • paixões entre continentes (fevereiro/2011) • poéticas de um andarilho (abril/2012) • a entrega das berinjelas (julho/2013) • cozinha performática (julho/2013) • desnudamento pelas farricocas (setembro/2013) • ainda que se movam os trens (agosto/2013) • o filme perdido na cidade perdida dos pirineus (outubro/2013) • reconhecimento de padrões (julho/2014) • o homem cara de tijolo (julho/2014) • frestas (2015/2016) • deitar o sal (2014 e 2016) • multitud (outubro/2016) •

FLUXOGRAMA DAS CURVAS DO TEMPO

ações, produções coreográficas, performáticas e audiovisuais no corpo da tese

a casa demolida (2010)

construindo janice (2004)

amaralina (2006)

pra não dizer (2009)

descoberto incolor (2005)

deitar o sal (2014)

concerto para retinas e labirintos (2016)

(1994) abobrinhas

(2001) gilza e qualquer palavra serve

exúvia (2007)

(2006) mr. z, mr. zebra ou skhizeingraph

café con llúbia (2007)

(1999) mezzanino

o enterro das samambaias (2011)

poética de um andarilho (2012)

(2013) entrega dasberinjelas

cozinha performática (2013)

ainda que se movam os trens (2013)

perfume para argamassa (2009)

(2013) cidade perdida

reconhecimento de padrões (2014)

o homem cara de tijolo (2014)

(2014) o dia secreto

frestas (2015/2016)

multitud (2016)

performar arquivos (2018)

via deslocado (2019 a 2023)

EPÍGRAFES

O que importa são as relações significativas, seja com nós mesmas ou com os outros. (Anzaldua, 2000, p. 233).

Nosso papel é o de conectar as pessoas entre si (...). Isso é transferir ideias e informação de uma cultura para outra. (Anzaldua, 2005, p. 711 e 712).

A ignorância divide as pessoas, cria preconceitos. (Anzaldua, 2005, P. 713).

A veces no soy nada ni nadie. Pero hasta cuando no lo soy, lo soy (Anzaldua, 2009, P. 316).

Hay tantísimas fronteras que dividen a la gente, pero por cada frontera existe también un puente (Valdés apud Anzaldua, 2005, P. 702)

E como o oceano, nenhum animal respeita fronteiras. (Anzaldua, 2009, P. 315).

RESUMO

Via Deslocado é uma tese composta por tentativas de se performar, em (práticas de) escritas, alguns dos encontros que modificaram os percursos do *Conexão Samambaia* - programa de residências transestéticas, organizadas e ofertadas como ações de pesquisa e extensão, em contextos ampliados de ensino e aprendizagens. Naus coletivas que se aventuraram na duração das relações como tática de produção de alteridades, de convívios dissensuais, para oxigenação e transformação dos modos de pensar e fazer no campo expandido das artes. E que abraça o erro como privilegiada e embaçada lente pela qual observa e revisita processos, deriva e trajetos, no esforço de praticar uma episteme que seja, no mínimo, honesta com a imprevisibilidade errante e desviante de seus processos.

PALAVRAS CHAVE

artes expandidas e performativas; erro e errância; práticas de pesquisa e extensão; produção de alteridades; residências artísticas transestéticas.

ABSTRACT

Dislocated Gaze or the art of diverting routes is a thesis composed of attempts to perform in (practices of) writing some of the encounters that modified the paths of the *Conexão Samambaia* - program of transaesthetic residencies organized and offered as research and extension actions in expanded contexts of teaching and learning. Collective vessels that ventured into the duration of relationships as a tactic to produce alterities (dissenting coexistence) to oxygenate and transform ways of thinking and doing in the expanded field of the arts. And that embraces error as a privileged and blurry lens through which it observes and revisits processes, drifts and itineraries, in an effort to practice an episteme that is at least honest with the errant and deviant unpredictability of its processes.

KEY WORDS

expanded and performative arts; error and wandering; research and extension practices; production of alterities; transaesthetic artistic residencies

SUMÁRIO

1. DESVIOS METODOLÓGICOS OU PEQUENA BÚSSOLA PARA NAVEGAÇÕES.....	12.
2. SOBRE A DECISÃO DE TRAZER A ESCRITA PARA FORA DE CASA	18.
3. A OCUPAÇÃO DA CASA DEMOLIDA	27.
3.1 Da sutileza de tantos encontros	51.
4. DE ALGUMAS PERDAS E FRACASSOS ANTERIORES	76.
4.1 Com a pele grossa, a cara dura, sangue nos olhos e uma dupla dose de indignação	79.
4.2 Mobilidades labirínticas e os circuitos deambulatórios	83.
5. VISÃO DOS AGUAPÉS POR BAIXO D'ÁGUA.....	94.
6. FOTOGRAFIAS DAS FRESTAS PROJETADAS SOBRE AS FRESTAS DA RÉPLICA DUMA CADEIA	101.
7. PAIXÕES ENTRE CONTINENTES	115.
8. PEQUENA COLEÇÃO DE ERROS	127.
9. POÉTICAS DE UM ANDARILHO	132.
10. A ENTREGA DAS BERINJELAS	137.
11. COZINHA PERFORMÁTICA	143.
12. AINDA QUE SE MOVAM OS TRENS	152.
13. O DESNUDAMENTO PELAS FARRICOCAS	166.
14. O FILME PERDIDO NA CIDADE PERDIDAS DOS PIRINEUS	192.
15. RECONHECIMENTO DE PADRÕES; O HOMEM CARA DE TIJOLO; E FRESTAS	202.
16. MULTITUD	222.
17. NUANCES DURANTE A QUEDA	233.
17.1 Primeira Errância – Nutrir O Comum	236.
17.2 Segunda Errância – Xilema (Os Tecidos De Condução)	240.
17.3 Terceira Errância – Proliferação Das Ramificações	258.
18. ESCRITOS INDISCIPLINADOS OU CARTA QUASE ANÔNIMA	263.
19. MANUAL DE PRÁTICAS CORPORAIS OBRIGATORIAMENTE NÃO OBRIGATÓRIAS	265.
20. DIGITALOGRAFICODESCRIÇÃO	268.
21. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	272.

1. DESVIOS METODOLÓGICOS OU PEQUENA BÚSSOLA PARA NAVEGAÇÕES

Segundo minha experiência, um dos jeitos de construir a comunidade na sala de aula é reconhecer o valor de cada voz individual. (...) Ouvir um ao outro (o som de vozes diferentes), escutar um ao outro, é um exercício de reconhecimento. Também garante que nenhum aluno permaneça invisível em sala de aula. (hooks, 2021, P. 58).

Uma das razões pelas quais gosto de que as pessoas façam ligação do pessoal com o acadêmico é que penso que, quanto mais os alunos reconhecem sua singularidade e particularidade, mais eles ouvem. Por isso, uma das minhas estratégias de ensino consiste em redirecionar a atenção deles, tirando-a da minha voz e dirigindo-a para as vozes uns dos outros. (hooks, 2021, P. 201 e 202).

A mera experiência física de ouvir, de escutar com atenção cada voz em particular, fortalece nossa capacidade de aprender juntos. (hooks, 2021, P. 247).

Essa tese se organiza e desorganiza por tentativas de conversar com pessoas, lugares e gestos. Pelo esforço discreto de persistir em manter abertas as caixas de diálogos entre diversos, mas também de reposicionar a importância das conversas em seu sentido mais simples, honesto e incerto, que compreende o exercício sensível de aprofundar e expandir capacidades de escuta, para então se aventurar a substantivar encontros, trajetos e ações. Ela não trata sobre, ou se estrutura exclusivamente por saberes transmitidos, transferidos e reorganizados a partir de livros, de referenciais bibliográficos ou pela alternância artilosa e bem arregimentada de citações que validam ou referendam hipóteses previamente estabelecidas. Mas se interessa pelos desafios de mergulhar e enveredar na fabulação de saberes da experiência e dos afetos, como saberes a serem descobertos, muitas vezes indigestos, proeminentes do que é vivo e corporificado.

Na investida de pensar e traçar um pequeno mapa mental que auxilie a visualizar uma geografia constituída pelos saberes dos afetos, como numa tríade, localizam-se, em suas extremidades intersticiais, as imagens do corpo como mediador da experiência; da vida como potência de transfiguração dos corpos; e da arte quando exercício vital de suas potencialidades criativas. A partir do fluxo de atravessamentos estabelecidos nessa triangulação, os saberes dos afetos atuam como forças e intensidades que transbordam de seus contornos provisórios, de maneira disruptiva, podendo escapar às capacidades prévias de entendimento e compreensão.

No contra fluxo das reproduções do sabido e diferentemente dos saberes de arquivo, guiados por sistemas de valores e conhecimentos já instituídos pelas condições sócio culturais de determinados contextos, as linhas guias de fuga que perpassam os saberes dos afetos são como desnovelamentos da potência metamórfica da vida, em sua vontade mutante de perseverar. Não necessariamente positivados, desobrigados da tarefa de serem considerados

bons ou ruins. Numa formulação que busca se aproximar dos escritos de Espinoza, considerando seus desdobramentos na pesquisa da curadora e crítica teatral, Ana Pais (2018), os saberes dos afetos estão proporcionalmente interconectados ao aumento ou à diminuição das potencialidades de ação dos corpos em relação. A partir do encontro com outros corpos, sejam eles humanos ou não. Pensando as relações como poéticas que eclodem na simples fricção com a matéria viva, na infinda tarefa de reimaginar o mundo, ou como trajetos que se abrem às errâncias e às multiplicidades daquilo que é variadamente vivo, esse exercício de escrita debruça-se sobre algumas pequenas frestas que possibilitam trafegar por outra pequena rede de relações que, por sua vez, emerge e constitui-se de uma também pequena coleção de processos de criação, em situações de residências artísticas.

Os trabalhos de leitura e escrita aqui são compreendidos como práticas oscilantes que derivam de um estado inconcluso e ininterrupto de invenção. Partes intrínsecas do compromisso de exercitar escritas de arte, as escritas praticadas por artistas. De mover espaços e linguagens pelas palavras escritas. De injetar capsulas de discussão de processos criativos na veia, com toda sua nebulosa de indeterminações, de indiscernibilidades e tensões. Seu método errático é a produção de encontros, de êxodos, de comunidades, portanto, de alteridades. Escrever, falar, conversar, são tidos como atos compartilhados na imprecisa busca por produzir coletividades. “síntese 248 - há uma fisiologia de falante e uma fisiologia de ouvinte: o corpo de quem fala é diferente do corpo de quem ouve” (Tavares, 2013, p. 525). Endereçada à tarefa de cultivar a escuta como prática aberta e sensível, a escrita passa a ser lida como um gesto de proliferação das alteridades que habitam as práticas que me habitam, que me constituem e que continuam a apontar os melhores caminhos transformacionais do que outrora estava posto. Os escritos são a sobra visível de esforços autocríticos e autopoiéticos, esses nem sempre visíveis, de transformação e transvaloração dos encontros em forma de residências artísticas, como modos coletivos de criação e teorização de práticas transestéticas.

Os encontros são encarados não como soluções dadas, necessariamente agradáveis ou bem sucedidas. As colaborações proporcionadas pelos encontros despontam caminhos em direções mais amplas e até confusas, quando comparadas às soluções restritas exclusivamente a um conjunto de hipóteses predefinidas. Os encontros não oferecem garantias de nada. Eles apenas instalam negociações menos autocentradas, “situações problemas” que irrompem o que estava aparentemente dado e certo, com outras aberturas que, minimamente, possibilitam o convívio entre formas dissensuais, contrassensuais e dissidentes. O encontro,

enquanto método relacional, pode ser compreendido como produtor exponencial de dissidências. A justa passagem que, dos atritos entre práticas coletivas de criação artísticas, entremeadas por práticas de reflexão e teorização, dão sentido ao trabalho e à aventura de compor uma ciência que não ignore ou descarte seu negativo, ou pelo menos seja mais sincera e modesta, diante das variações e das inconstâncias de seus processos.

As opção por esforços de horizontalização dos encontros como estratégia de transfiguração e transmutação de práticas, dos modos de relacionar e de reorganizar referenciais estéticos (como um trabalho prático de pensar e teorizar arte), não assegura ou implica na extinção ou diminuição da importância de determinadas hierarquias. Mas ao menos cria condições para atenuar a violência que resulta de algumas distâncias extremadas. De modo que, a depender de cada contexto, ainda que hierarquias persistam em existir, mantendo, ou tentando manter alguma importância reguladora das relações, os esforços de horizontalização reinauguram outras maneiras de se relacionar em processos coletivos de criação e experimentação. As hierarquias, então, se fazem presentes, mas não são embotadoras. Nem tão assimétricas, ao ponto de impossibilitar a manifestação das diferenças em suas sutilezas.

Ao estabelecer os encontros e as alteridades como método, a principal ação necessária para operacionalizar seus propósitos, se constitui pelo ato de convidar. Convidar pessoas a trocarem seus lugares; convidar coisas a trocarem suas pessoas; convidar lugares a trocarem suas coisas para compor comunidades e produzir tempo. Criar circunstâncias para fazer juntos. Criar circunstâncias para formar coletivos e convidar pessoas para seguir trabalhando juntos. Fazer coisas acontecerem. Plantar e operar acontecimentos nos lugares. Produzir alteridades e comunidades esbarra na percepção de que nenhuma ação começa ou muito menos termina nos contornos das ideias de sujeito, e nem de algum objeto qualquer. Sejam em processos de pesquisa ou de criação.

Impreciso, profuso, desobjetificado e não assujeitado, o recorte espaço temporal prevê revisitar treze ações promovidas nos treze anos em que me propus coordenar, sendo professor dos cursos de teatro, dança e direção de arte, o programa de residências transestéticas, intitulado *Conexão Samambaia*, como ação extensionista de pesquisa e investigação no campo ampliado das artes. Uma proposta de expansão dos espaços e dos momentos de convívio, de produção compartilhada de conhecimento, a partir da dilatação da duração de encontros transdisciplinares, por consequência, indisciplinados, numa espécie de delírio interinstitucional, que passa pela suspensão de lugares e hábitos vigentes de ensino e

aprendizagem, para desmembrar em outras alternativas de interação e experimentação estéticas. A compreensão de duração, nesse caso, se estabelece mais pela coexistência de presenças e temporalidades, do que pela suscetibilidade persistente de momentos.

A percepção de um campo de experimentações transestéticas, como campo que nomeia e abarca o conjunto de encontros, relações e práticas expandidas de experimentação e investigação artísticas, é anterior ao esforço de conceitualização feito a partir do que se manifesta nos estudos de recepção, consumo e mercantilização de produtos provenientes da ideia de hiperarte, ou das produções intermediáticas propostas por Lipovetsky e Serroy (2015). Apesar de considerá-las e respeitar sua competência e pertinência críticas, aqui, seu sentido se orienta mais pelas tentativas imprecisas de equalizar, de forma intuitiva, as diferentes dinâmicas e pulsões criativas que se adensam de parcerias conflituosamente transdisciplinares; ou em como as leituras de Cruz (2022) instigam a pensar as práticas híbridas e a transversais pelo que tensionam entre o político e o científico, entre a busca da autonomia e a utopia; e menos pelo conhecimento ou aprofundamento nas teorias sobre a hiperarte.

As mesmas tentativas que incorreram na inventariada coleção de erros, que também conferem a improbabilidade de alguns pequenos acertos, necessariamente atravessam a atmosfera desconcertante que se instala pela indefinição indisciplinar, pelo transbordamento de contornos de campos e linguagens tradicionalmente traçados e demarcados de criação artística e das teorias estéticas. Os atravessamentos e as contaminações entre os diferentes campos e seus respectivos modos de criação, presentificam e reivindicam a revisão do perspectivismo ontológico, histórico e por isso provisório, que acomoda e conforma os limites da arte, e por reciprocidade, de suas ciências e teorizações. Tocar e transpassar as margens do que já não é, talvez seja um dos meios de percorrer parte dos trajetos por onde afetos atuam:

A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si. (...). O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações. (...). A sensação não é menos cérebro que o conceito. (...) A retaguarda não é o contrário do sobrevoio, mas um correlato. A sensação é a excitação mesma, não enquanto se prolonga gradativamente e passa à reação, mas enquanto se conserva ou conserva suas vibrações. (...) Não são ideias que contemplamos pelo conceito, mas os elementos da matéria, por sensação. (...). Há enfim interferências que são ilocalizáveis. É que cada disciplina distinta está, à sua maneira, em relação com um negativo: mesmo a ciência está em relação com uma não-ciência, que lhe devolve seus efeitos. Não se trata de dizer somente que a arte deve nos formar, nos despertar, nos ensinar a sentir, nós que não somos artistas – e a filosofia ensinar-nos a conceber, e a ciência a conhecer. Tais pedagogias só são possíveis, se cada uma das

disciplinas, por sua conta, está numa relação essencial com o Não que a ela concerne. (Deleuze e Guattari, 2020, P. 194, P. 197, P. 249 e 250, P. 256).

Sempre mais inclinado aos processos que aos resultados, o programa de residências transtéticas leva a imagem do desenrolar de uma samambaia por sua dupla e fluida identificação, a autorreferencialidade geopoética, uma vez vinculado e abrigado na Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da Universidade Federal de Goiás, no Campus Samambaia, desde sua concepção, aos finais de 2009; e pela correlação entre os hábitos rizomáticos e diaspóricos de reprodução e disseminação desses vegetais, aos conceitos-chaves que perpassam a multiplicidade de seus formatos e encontros interinstitucionais, como os de descentralização das ações, horizontalização das relações e auto-organização de coletividades.

A ideia de descentralizar aparece não no sentido de produzir novos centros, mas de rever os valores e as importâncias de fluxos que retroalimentam outras conformações e configurações espaciais. Estar sensível aos valores e contribuições com os quais os territórios descentralizados nutrem, alimentam e renovam, de maneira a transformar e reconfigurar os espaços consolidados. Como numa via de mão dupla, pensar estratégias para que os espaços centralizados fortaleçam, nutram e favoreçam a consolidação de territórios descentralizados. Reconhecer a força e potência de criação que as novas configurações territoriais, nem centralizadas e nem centralizantes, carregam e produzem em si.

Este ensaio tardio de teorização a partir de práticas híbridas, desviantes e inevitavelmente caóticas de pesquisa, imprime um fluxo dinâmico, simbiótico e senciente, entre as questões que perpassam também as esferas pessoais e transpessoais, em atividades permanentes de autorregulação dos propósitos individuais - como as observadas em cada artista um dia residente, incluindo os desse que vos escreve - e a constituição das comunidades vivas e moventes que lhe aporta. A capilarização tentacular e rizomática dessa compreensão de fazer parte e de nos perceber como sendo parte de comunidades, começa e está intimamente conectada ao simples exercício de continuar se encontrando num período determinado, mas dilatado, de tempo. Com o desprendimento de uma atenção mútua, que só ganha corpo a partir da expansão e do atravessamento das camadas de tempo, que nos disponibilizamos e nos dedicamos a passar juntos.

Observar multiplicidades; direcionar a escuta e a atenção para fora de si; se perceber sendo observado; fazer e formular perguntas coletivamente; perceber, pelas diferenças, perspectivas distintas daquelas que estamos habituados a ver; dividir tarefas, partilhar a ritualização dos atos cotidianos; observar as trocas de conhecimentos que se dão pelo trabalho,

pela linguagem e pelas práticas comuns. É menos sobre o convencimento teórico e mais sobre criar fluxos e condições de trocas de conhecimentos. Esses são alguns dos desafios que se instauram pela própria situação de convívio e de deslocamentos que as residências artísticas proporcionam, e que agora, para além da luta contra o esquecimento de suas singularidades e potencialidades, ganha ares de manifesto contra o adoecimento social provocado pelas sucessivas medidas de isolamento. Tanto as necessárias, inevitáveis por questões de segurança e sobrevivência, quanto as escusas, interessadas na dispersão social, sobretudo nos contextos de ensino e aprendizagem. Na desarticulação política e na inviabilização da formulação crítica provenientes das relações de convívio e sociabilidade; que se beneficiam da impossibilidade de nos encontrarmos, de estabelecermos contatos presenciais, ou mesmo da restrição e revisão dos motivos que orientam as mobilidades sociais; e de como essas questões incidem de maneira opressora sobre os contextos das artes.

Na busca de pegar fôlego para escavar passagens que possibilitem descolar o olhar das superfícies, e mergulhar na imensidão volátil das palavras, precisava inventar formas de fabricar e tomar tempo para que algum momento de alegria, de desejo de realização, encontrasse intervalos, atalhos de escrita e resistência em meio à tanta melancolia, depressão e inoperância. Diante da urgência de desentalar palavras e imagens em forma de escritas que brotam da garganta silenciada pelos sucessivos ataques à arte; de combater os desmanches descarados de políticas culturais, outrora alçadas públicas e em vias de consolidação; de confrontar e assegurar algum registro, visual e narrativo, dos muitos apagões que obscureceram trajetos, esmaeceram preceitos, ao ponto de colocar em risco a continuidade do que viria a ser um grande apanhado de pequenos sonhos e desejos na condição de extintos projetos; para, quem sabe, reencontrar os desvios de onde seja possível trilhar outros caminhos, em que outros tempos se façam presentes, de onde possam insurgir, tendo como referências passados menos indigestos, de maneira que a vida comum possa se tornar um ambiente um tanto menos hostil, ou um pouco mais respirável.

Por último, ao apostar na força poética presente na contretude das palavras, nas materialidades, sonoridades e coisidades evocadas em cada construção escrita, as notas de rodapé escalaram o corpo do texto e viraram notas de “roda mundo”, que dão acesso a parte das experiências audiovisuais produzidos em algumas das residências.

2. SOBRE A DECISÃO DE TRAZER A ESCRITA PARA FORA DE CASA

O pensamento traça o imaginário do passado: um saber em devir. Não se pode interrompê-lo para avaliá-lo, nem isolá-lo para difundi-lo. Ele é partilha, da qual ninguém pode separar e da qual ninguém pode, parando, tirar proveito. (Glissant, 2021, P. 25)

O espaço interior é tão infinito de ser explorado quanto os espaços terrestres. Ao mesmo tempo que descobre as múltiplas variedades da espécie que constitui, o homem sente que a suposta rigidez do conhecimento é uma delusão, e que, a respeito de si mesmo, ele só saberá o que dará aos outros a conhecer. (Glissant, 2021, P. 48)

Nós “sabemos” que o Outro está em nós, que não apenas ressoa em nosso devir, mas também na maior parte de nossas concepções e no movimento de nossa sensibilidade. (Glissant, 2021, P. 51)

O poder de sentir o choque do alhures é o que nomeia o poeta. O Diverso, a totalidade quantificável de todas as diferenças possíveis, é o motor da energia universal, que deve ser preservada das assimilações, dos modos possivelmente generalizados, dos hábitos padronizados. (Glissant, 2021, P. 54)

O primeiro e principal desconforto em relação a essa escrita incide sobre a decisão de não fazer da experiência um objeto de análise distante. Mas tentar modificar os lugares de onde se observa. Frequentar perspectivas que viabilizem rever e reposicionar o habitual. Ainda que os deslocamentos ocasionados desfoquem, por um momento, os quocientes convencionados de uma tese acadêmica. Por querer não tratar o vivido e o experienciado como instâncias desconexas, desimplicadas das práticas presentes, o que achataria as durações e as temporalidades numa ditadura do premente. Por isso os desvios, a esquiva em estruturar sua defesa em torno de uma única hipótese qualquer, na estabilização de um pensamento único. Ou de um conjunto de pensamentos que se organizarão para comprovar ou justificar hipóteses previamente concebidas; ou mesmo solucionar os problemas ou questões que decorram do isolamento e do recorte espaço temporal de um objeto/sujeito de estudo; no sentido de apontar um novo conhecimento sobre um sujeito/objeto bem delimitado espaço temporalmente. Ou até mesmo uma nova formulação teórica sobre algo exteriormente estudado ou pesquisado, mantidas as devidas distâncias epistemológicas.

Para evitar que qualquer expectativa impeça ou se coloque como um obstáculo entre os exercícios deambulatórios e errantes de pesquisa aqui propostos, e seus possíveis atos de leitura, talvez seja importante dizer que o gesto que coloca em fluxo as práticas do escrever, por hora, refuta a possibilidade de fixação e estabilização dos pensamentos a serem

defendidos; em outras palavras, as práticas da escrita em si pretendem-se constituir como experiências, no sentido daquilo que nos atravessa e nos desloca em relação ao que estaria posto, mas que provavelmente agora já não mais está. Ou seja, a única e cabível expectativa por hora é que, de fato, o exercício de escrever possa se dar em um ato de transformação, antes, do olhar de quem escreve. Como numa conversa que impreterivelmente conduza a uma travessia, às possibilidades de enxergar por um outro lado, a se deparar com outros modos de ver, de uma outra margem, aquilo que já foi feito e experienciado, mas que persiste em afetar.

Dá a inquietação e a quase desistência de suas motivações iniciais; o desejo de encarnar as palavras recorrendo aos manuscritos; o mergulho nas possibilidades de escritas feitas por muitas mãos. As escritas coletivas ou dialógicas se apresentaram como um caminho que, provisoriamente, satisfazia o problema relacional do fazer, que agora se manifesta na avidez pela recorrente reestruturação e redimensionamento das estratégias que orientam as feitura e as práticas de escritas; na oportunidade de aprender a conviver com a necessidade de refazer incessantemente as perguntas iniciais do trabalho; na inquietude de sempre refazer as questões disparadoras de suas práticas. Ainda que inicialmente, o componente relacional já contornava alguns escopos dos estudos aqui propostos. Mesmo que essa revisão não solucione ou atenuar as incertezas que o contexto e momento histórico imprimem, o limbo que nos faz duvidar da continuidade do escopo de qualquer projeto que queira se estruturar de forma relacional, as práticas de invenção e transformação de si, como as práticas de leitura e de escrita o são, continuam, aqui, defensáveis e poderiam ser defendidas como inalienáveis, sob quaisquer circunstâncias. Como também o são irrestritas as práticas do sonhar e do pensar.

Da perspectiva ética do pensamento, a qual rege as ações do desejo no polo ativo, pensar consiste em “escutar” os afetos, efeitos que as forças da atmosfera ambiente produzem no corpo, as turbulências que nele provocam e a pulsação de mundos larvares que, gerados nessa fecundação, anunciam-se ao saber-do-vivo; “implicar-se” no movimento de desterritorialização que tais gérmenes de mundo disparam; e, guiados por essa escuta e essa implicação, “criar” uma expressão para aquilo que pede passagem, de modo que ganhe um corpo concreto. Os efeitos do pensamento exercido dessa perspectiva tendem a ser: o “contágio potencializador” das subjetividades que o encontram, ou mais precisamente, sua “polinização”; a “transfiguração” da superfície topológica-relacional de um mundo em sua forma vigente pela irrupção desse corpo estranho em seu contorno familiar; a “transvalorização” dos valores que nela predominam. (...) pensar e insurgir-se passam a ser uma só e mesma coisa. (Rolnik, 2018, P. 91 e 93).

Estar à altura desse tempo e desse cuidado para dizer o mais precisamente possível o que sufoca e produz um nó na garganta e, sobretudo, o que está aflorando diante disso para que a vida recobre um equilíbrio – não será esse o trabalho do pensamento propriamente dito? (Rolnik, 2018, P. 27)

Pesquisas que, em sua concretude, confrontam materialidades, desviam qualquer pesquisador da previsibilidade de seus caminhos. Ao reinvestigar as questões que proliferam do Samambaia, para além das experiências com as residências transestéticas em si, é possível tatear, na potência de algumas de suas fragilidades, que a estruturação epistemológica dos encontros e da produção de alteridades, como agentes transformacionais dos modos de pensar e de fazer, é inversamente proporcional ao medo dos confinamentos e do isolamento criativo, que se propaga pelo conjunto de solipsismos metodológicos – geográfico, acadêmico, criativo e clínico - que ameaçavam o instante de sua elaboração como ação integrada de extensão.

O primeiro, geográfico, decorre da desconfiança endógena e acirramento provinciano das porteiras que encerram as práticas e as políticas culturais de seu contexto de produção. A necessidade de se promover encontros criativos, como iniciativa avessa ao embrutecimento de suas fronteiras, esbarra no misto de urgência e medo de se mensurar e confrontar o tamanho da própria ignorância. No anseio de reconhecer e expor a própria ignorância, seus limites e suas arestas impostas pelas condições que o contexto cultural transfere à sua produção. E por extensão, à produção de novos conhecimentos, de outros modos de criação e composição em artes. Encontrar exige caminhar um pé para trás, colocar em cheque e duvidar das certezas. Permanecer com o pensamento mais aberto, mais curioso, disponível para embarcar em processos e escolhas desconhecidas. Viajar roteiros alheios. Percorrer trajetos de outrem.

As diferenças, que se manifestam nos encontros, despertam olhares para a possibilidade de se perceber os contornos do saber e do não saber. O desenrolar da produção e ampliação do conhecimento em si, sugere a revisão de suas conformações. Estar disponível para rever coletivamente os pontos cegos de um trabalho artístico não resulta necessariamente de processos de desaprendizagem, de esquecimentos ou apagamentos. Se trata, ao contrário, de abrir espaço para diferentes leituras; de se desprender dos mecanismos que nos levam ao embrutecimento das certezas que impossibilitam espelhamentos e estranhamentos saudáveis; de se permitir pensamentos críticos e autocríticos. Reconhecer o não saber pode otimizar a visualização de janelas que se abrem para aventura *poiética* da linguagem. Para averiguar como a autopoiesis transita da concretude das experiências até a atualização escultural e arquitetural dos pensamentos. “A poesia é uma epistemologia do não saber” (Negroni, 2022, P. 62).

O segundo solipsismo, o acadêmico, que por vezes toca e se mescla ao terceiro, o criativo, reincide sobre interesses em driblar e perfurar as divisórias que separam os ambientes de pesquisa e de produção em artes. Para içar passagens e tecer fluxos colaborativos, de

reciprocidades, que não ignorem as diferenças e especificidades de ambos territórios, mas sem reproduzir a lógica privativa, impermeável, de autoconsumo, que inviabilizam as possibilidades de trocas sensíveis. O *Conexão Samambaia* nasce do desejo de romper o isolamento desses ambientes, contra o hermetismo por vezes blindado que impera em certos contextos. E intensificar intercâmbios que não só justificam, mas atualizam e complexificam a produção acadêmica e o ensino das artes. Sua prospecção e efetivação coincide com meu ingresso na docência superior, após dez anos de atuação no mercado autônomo das artes e relativo distanciamento do ambiente acadêmico, menos da implicação em processos de pesquisa e investigação. Até por apostar na performatividade do gesto de experimentar produzir em fluxos colaborativos como estratégia didática, no intuito de reatar compromissos e responsabilidades com as dinâmicas do próprio fazer. Com o ato de produzir conhecimentos decorrente das singularidades que se manifestam na própria feitura, em sua potencialidade de afetar e mobilizar interesses por um campo vasto, muitas vezes subjugado. Ou mesmo de lutar contra esquecimentos e os desaparecimentos dos reais motivos que levaram à sua escolha incondicional como área de atuação profissional, e que pode levar a tantas outras.

Em provocações alargadas, ao questionar e propor pensar a ampliação dos territórios de atuação nas artes contemporâneas, no sentido de fabricar e reinventar novas fronteiras que reinscrevam uma compreensão expandida do trabalho do artista na sociedade, Basbaum (2013) impulsiona a seguinte reflexão:

Não é tarefa simples, portanto, construir um espaço de pesquisa em artes, na universidade, que mantenha em aberto os canais com o circuito de arte: há escassez de conexões preparadas para conduzir as ligações entre um e outro setor, com a flexibilidade necessária: logo, aproximar 'artista' e 'artista-pesquisador' em um contorno produtivo implica em considerável esforço de entrelaçar diferentes demandas e diversos processos de legitimação. A estranha esquizofrenia - se é possível falar assim - que se manifesta quando afinal se quer combinar arte e pesquisa, ao envolver a perspectiva de se trabalhar duplamente para atender ambas as demandas - tensionando ambos os lugares com o redirecionamento das dinâmicas de um para o outro - se manifesta quando a cisão entre as partes se cristaliza, reduzindo ao mínimo a possibilidade do cruzamento de fronteiras. Construindo-se passagens produtivas, é de se esperar um influxo do laboratório universitário para dentro do circuito de arte, produzindo a possibilidade de um lugar em que os projetos de intervenção (obras e demais variações) sejam portadores de uma dinâmica de pensamento interessante e potente; assim como o esforço em produzir um desvio do circuito que se propague pelos meandros da universidade certamente conduzirá uma corrente de ar que poderá dissolver certos hábitos normativos próprios do espaço acadêmico, que frequentemente impedem a emergência de processos. É necessário fôlego e insistência constante, seja de um como de outro lado, a partir de uma atuação lá e cá - o que importa, afinal, é acreditar numa força ácida da arte em flexibilizar impedimentos e afirmar lugares e espaços a partir de passagens e ligações. (P. 200 e 201).

Essa crise que ganha ainda mais fôlego com as transversalidades estéticas das residências que dão forma ao *Samambaia*, remonta a um estágio todavia anterior. Aonde solipsismos coreográficos cultivados, sobretudo, no ambiente das companhias dedicadas à produção em dança contemporânea, envaidecido do preciosismo e da assepsia formal de suas composições plasticamente bem delineadas, no qual me encontrava profissionalmente submerso dos pés à cabeça, instalava, ao revés, um ímpeto de implosão, de destroçar as clausuras dos processos de criação, mas também as categorias enrijecidas de atuação. Extensão do desejo de rever as contribuições e coparticipações de corpos sociais e de espaços de sociabilidade nos processos de composição do movimento coreográfico. Assim como as hierarquias naturalizadas, bem acomodadas, que subsidiavam relações autoritárias e abusivas, na fabricação de corpos hiper erotizados, inversamente domesticados, tão silenciados quanto docilizados. Não restavam alternativas, a não ser questionar as distintas maneiras com que espaços e contextos embotavam, ou impulsionavam, e abrigavam, estudos do mover.

Sob ângulo aproximado de observação, tratando especificamente do contexto de pesquisa e composição coreográficas, Lepecki propõe revelar a intimidade da duração nas relações, através da expansão da “noção do presente para além de seu destino melancólico, para além de sua captura no microscópio do agora” (2017, p. 235). E investe numa reflexão crítica que desloca o condicionamento e encarceramento ontológico, dos contornos que definem a dança como campo de produção e de conhecimento, através da figura bulímica, estrategicamente moderna e compulsória do “eterno ser-em-movimento”, para ressignificar os impactos do solipsismo e reivindicar outros aspectos políticos e estéticos, a partir de presenças relacionais:

O solipsismo coreográfico é um modo de dismantelar por dentro a subjetivação da modernidade como esse modo idiótico, autossuficiente e autônomo de solidão. O solipsismo torna-se uma contrametodologia crítica e coreográfica, um modo de intensificar, crítica e fisicamente, as condições hegemônicas da subjetivação e explodi-las em direções imprevisíveis. (Lepecki, 2017, P. 84).

Para a subjetividade moderna, o desafio ético, afetivo e político é achar modos sustentáveis de relacionalidade. (Lepecki, 2017, P. 38).

Quarto e último. Dos que viram a cara da morte e ela continuava viva. O solipsismo clínico, divisor das águas, que coincide com a força motriz e generativa dos experimentos do *Samambaia*, mas que também se tornou um fantasma que paira sobre relações e expectativas de vida e morte nos sonhos e pensamentos mais difusos, que me acompanham desde então. Em alguma medida, a exposição a um volume de mortos sem precedentes, diante da recente

e insuperável crise sanitária disseminada de modo socialmente irregular, acentuando nossas distâncias, reiterou que a presença da morte e do imaginário que orbita suas imagens é parte *sine qua non* da valoração e do sentido mais pleno que podemos apreender do estar vivo.

Esconder e distanciar as faces da morte, talvez tenha contribuído para o descaso e para o desprezo com o qual temos tratado a vida, sobretudo a vida alheia, a desconhecida, da qual ainda somos codependentes. Mas, ainda mais, pelas nossas responsabilidades irreparáveis diante da sua unicidade. Nenhuma vida pode ser igual ou similar a outra. Às vezes, paira uma sensação de falência, de impotência. Outras, de atenuação da violência implícita no número impreciso, talvez incalculável de mortos. Uma anestesia generalizada que desconsidera os fatores excludentes e exponenciais de violência em qualquer processo de generalização. Como se tivéssemos naturalizado a derrota da vida diante da morte. Como se a vida não tivesse mais tanta importância. Ou se o único a fazer, fosse lavar as mãos e seguir adiante.

Outro dia meu pai comentava sobre a ausência de notícias de óbitos ou dos percentuais de contágio por HIV. Uma negligência que produz a sensação de superação, mas que ao contrário, corrobora com a desinformação, facilita e naturaliza o número de contágios entre jovens e adolescentes. Muito pouco posso falar sobre a rotina de pacientes de HIV, mas a realidade de uma vida indetectável conheço bem de perto. As inseguranças e os constrangimentos de uma rotina de exames sem fim. A falta de informação sobre os reais impactos da exposição permanente aos medicamentos. O medo de tratar sobre o assunto publicamente. O medo de rejeição. Os calafrios. Os estados febris. As noites conturbadas de sonhos tumultuados e desconcertantes. As alergias, escoriações de pele, tonturas, fragilidades no trato de parasitas e oportunistas. As alterações de pressão, de um número desmedido de afetos e perceptos sensoriais que modificam transubstancialmente a maneira de olhar, cuidar e relacionar com a vida. Com todas as infinitas, também infindáveis, formas de seres vivos.

As “pessoas descoladas”, os exilados, os deportados, os expulsos, os desenraizados, os nômades, têm em comum dois suspiros, duas nostalgias: seus mortos e suas línguas. (Derrida e Dufuormantelle, 2003, P. 79)

Como chorar um luto? Como chorar por não fazer seu luto? Como fazer seu luto do luto? Mas como fazer diferentemente, já que o luto deve ser finito? E que o luto do luto se dá por ser infinito? Impossível em sua possibilidade mesma? (Derrida e Dufuormantelle, 2003, P. 99)

Mas é preciso ir mais longe, e pensar também a hospitalidade em torno da morte. Uma memória que não se lembrasse de seu morto e o mortal não seria uma memória. O que seria de uma hospitalidade que não estivesse pronta a oferecer-se ao morto, ao fantasma? (Derrida e Dufuormantelle, 2003, P. 128)

Nos diálogos que resultaram da conferência do filósofo com a psicanalista Dufuormantelle, ao debruçarem na tarefa de compreensão do que torna irrestrito, incondicional, nosso desejo de hospitalidade, a exemplo do que nos conecta e que nos implica codependentes dos prazeres e desafios lançados em práticas de sociabilidades, encontramos algumas pistas sobre a dimensão do inelutável e do inolvidável que, ao mesmo tempo em que nos afasta, torna impossível o distanciamento por completo da memória de nossos mortos, da imagem inacessível, mas prevalecente de morte. Dignificar a morte talvez seja da ordem do irrefutável para os que estão e pretendem permanecer vivos. Por algum intervalo de tempo.

Como na empatia, a hospitalidade consentida à morte estaria na contramão do brutalismo denunciado por Mbembe (2021), uma espécie de apologia à ignorância, sempre avessa à construção de quaisquer responsabilidades. Contraditoriamente, quanto mais disponível e acessível se faz o conhecer, mais a ignorância se manifesta, explicitamente obstinada e violenta. Filha da irresponsabilidade e da indiferença, na balança das relações, pesa desavisada pela exclusão do que não é espelho. E agora, se alastra, como estratégia cultivada, pelos que dominam e pelos que são dominados, na vontade compartilhada de não se comprometer em modificar, ou sequer responder pelo que já está degradado. Podemos morrer e nos matar à vontade, basta que a economia, sendo insustentável, siga adiante nos regendo.

Não à toa, a espetacularização da morte segue democratizada como performance informacional dos novos meios de comunicação. Já não temos capacidade de avaliar se essa informação naturaliza sua violência, ou ainda é capaz de nos comover e de nos coalescer de seus efeitos. O desprezo e o descaso pela vida, a não compreensão de sua unicidade, a falta de responsabilidade pela sua precarização, a permissão e celebração do ato de matar, são partes intrínsecas de um conjunto de distorções comportamentais que nos transformam em vetores de morte, que emprestam corpo, pensamento e razão ao projeto tóxico e normativo de erotização da morte, da excitação bizarra que gravita em torno da falsa crença humana de poder decidir sobre, ou influir em interrupções drásticas de como deve ser a vida de outrem. Ao deparar com o abismo que se verticaliza pela certeza da fragilidade dos fios que nos conectam, distribuir e partilhar o sensível, talvez, já não seja suficiente, diante da necessidade de reencontrar os reais motivos que nos congregam.

Nesse desequilíbrio tênue entre as coisas mostráveis e não mostráveis, na dureza de equacionar um balanço fino entre o que é dizível e o indizível, se faz necessário encarar que jamais pude ou consegui tratar, em ambiente abertamente familiar, desses saberes que

intensificaram os desejos de relações e coproduções, parte pelo medo de isolamento e esquecimento, parte, pela percepção e acolhimento do que é frágil, vulnerável e instável no que me é interior, mas, principalmente, do que dele irradia em seu infindo entorno. Um erro fatal que só poderia ser tocado, rasurado por meias palavras, do outro lado do oceano, a milhares de quilômetros de distância do quintal de casa. Que não é maior, nem menor que o erro de não ter morrido antes de ter nascido. De ser um aborto clinicamente anunciado. De ter nascido na balada, às quatro e pouco da manhã, depois de uma longa mesa de jogos carteados, com quase dez meses de gestação, e sucessivas expectativas médicas plantadas sobre a iminência de uma morte prematura.

A despeito de ter feito as pazes com o erro e a errância através do prazer sinestésico e sinérgico presente no risco de confrontar a imprevisibilidade e improbabilidade do movimento dançado, especialmente quando em companhia, sendo, por quatro anos seguidos, parte integrante do corpo dançante da *Domínio Público*, sob a direção impulsiva e pulsional de uma mestra maestra, Holly Cavrell, que, entre outras estripulias, se apresenta afilhada de John Cage, ou por haver emprestado vocal de apoio à Janis Joplin, a escolha do erro como plano de composição, de revisão e fabulação dos afetos e experiências desdobradas de um programa de residências transtéticas, passa por essa profusão de inquietações e desencontros, por escritas indisciplinadas, pela necessidade de falar com e em outras línguas, assim como pela também revisão de um conceito que se faz presente na filosofia da arte e da ciência, muito mais pela sua rejeição, como algo a ser evitado, do que pela sua atração.

O próprio conceito transtético, mais conectado aos processos do que à sua preocupante aplicação mercadológica na estetização de produtos quaisquer, transborda do interesse inicial de interagir, integrar e experimentar, atravessando de modo disruptivo os contornos disciplinares, o que necessariamente incorpora as nuances daquilo que não é reconhecido, que extrapola ou fere os limites do que é cabível e legível nos processos de experimentação e investigação. Por isso, recobra o desprendimento e a coragem de se dedicar a uma noção de trabalho sem prerrogativas, que não o atravessamento inventivo e a sua própria transformação, que se constrói em seu ato de feitura. Um caminho que só se faz no ato de caminhar, que remonta à compreensão romântica, nem por isso menos atual, do trabalho como poéticas e *poiéticas* que se desvelam de um agrupamento de ações, como a contínua metamorfose que engendra da infinda modulação seus meios.

A compreensão alargada dos estudos transestéticos como campo permanentemente revisitado e remensurado nos estudos dedicados à história da arte, não isenta de uma infinidade de problemas, mas que numa síntese radical, nem tão comprometedora, concerne a partir das práticas e dos processos de teorização e conceitualização filosóficas, que orbitam em torno da arte, se diferencia diametralmente de uma percepção concreta e preocupante, de estetização como empréstimo de invólucros atrativos e comercializáveis, ou da customização agregadora de valores em produtos pensados a partir de uma lógica de consumo em grandes escalas, em produções compartimentadas e serializadas, pouco abertas à possibilidade do erro, à condição humana e mesmo aos processos de experimentação.

Por enquanto, em termos práticos, os estudos e levantamentos bibliográficos sobre a importância dos diferentes tipos de erros para a teoria e filosofia das artes, têm sido intercalados com pequenos exercícios de escritas indisciplinadas e a revisitação do banco de imagens fotográficas e videográficas, mesmo aquelas inconclusas, algumas não publicizadas, que, ao mesmo passo em que são cartografadas, são confrontadas com os afetos e as afecções de maneira que, no instante dessa escrita errática, possibilitam durar e reatualizar algumas das experiências proporcionadas pelo conjunto das residências transestéticas, promovidas pelo programa Samambaia.

De uma perspectiva benjaminiana, que se dedica à pluralidade das narrativas históricas e do trabalho historiográfico, desde a coleção de fragmentos e informações que são desprezadas, varridas para debaixo da mesa onde, por hábito, estão destacadas as versões oficiais, são cartografados resíduos, conversas interrompidas, projetos inacabados, imagens subtraídas, as lembranças e suas incompletudes, o quase esquecido, todo tipo de miudeza e insignificância, ou mesmo aquilo que aparentemente se apresenta sem importância alguma. Em aproximações mais intuitivas do que racionalmente comprováveis em relação a vasta teoria dos afetos, sejam pelas intensidades com que marcam e prolongam a força do acontecido no atravessamento das durações, sejam pelas capacidades de colapsar e despontar caminhos improváveis, às vezes, radicalmente inversos aos pretendidos, o campo ampliado das artes, mesmo com suas contradições, incoerências e incongruências históricas, se apresenta como uma via deslocada mas possível, de onde os erros podem ser considerados e analisados na sua crueza, sem o falso moralismo das lições edificantes, ou o binarismo das dualidades ajuizadas. Ainda que por formas desajustadas de olhar e analisar o presente através de seus incalculáveis pretéritos imperfeitos.

3. A OCUPAÇÃO DA CASA DEMOLIDA

A primeira ação concreta que inicia o conjunto de residências do programa foi pensar em pessoas. Artistas que pudessem acolher desejos que não exclusivamente os seus. Daí os nomes de Aki Kawai e Fabíola Morais, nossas primeiras anfitriãs, que atuaram como provocadoras e mediadoras do coletivo, no encontro chamado Sinestésias e Visualidades. A segunda foi encontrar um lugar. Questão que atravessou e atravessa as pequenas e intensas histórias do Conexão. A tarefa incerta de encontrar um lugar que pudesse abrigar experimentações expandidas no tempo, na duração, na descompressão alargada dos processos; mas também dos contornos do que quer que fosse ou viesse a ser compreendido como fazer arte; dos territórios que enquadram e regularizam os modos de pensar e fazer. Daí a sugestão de negociar com uma incorporadora a ocupação de uma casa condenada, como tantas outras, por projetos de verticalização. Ideia que partiu dos responsáveis pela *Arte Plena*, híbrido de galeria independente e produtora de ações culturais bastante atuante e voltada às artes visuais, com a qual, por intermédio do Gilmar Camilo, o Guilherme Wohlgemuth, produtor dessa etapa, havia estabelecido proximidade e um certo fluxo de parcerias. Ideia que veio a ser a primeira glória e o primeiro fracasso, entre tantos que estariam por vir.

Para tentar ser mais preciso, a percepção de fracasso, nesse caso, não suprime ou diminui a força da experiência em si, dividir a ocupação da casa intensificou o fluxo de trocas e intercâmbios. Nem desmerece a importância dessa escolha como um senhor pontapé que, sem dúvidas, cria a ambiência propícia para iniciar os trabalhos de um programa de residências transtéticas. Por outro lado, ela tangencia o erro, e veste essa carapuça, à medida que explicita o investimento de tantos esforços que se dissipam junto com o processo de demolição, com a inevitável queda da construção, se olharmos pelo ângulo da luta também necessária pela humanização dos projetos de urbanização. Luta falida, onde prevalece a força predatória do poder de decisão pela monetização, e evidencia a desproporção entre seus lados.

A terceira foi ouvir a casa. Escutar suas memórias e descobrir algumas das tantas possibilidades até ali sustentadas por aquela antiga construção.

A arte começa, não com a carne, mas com a casa; é por isso que a arquitetura é a primeira das artes. (Deleuze e Guattari, 2020, P. 220).

Eis tudo que é preciso para fazer arte: uma casa, posturas, cores e cantos – sob a condição de que tudo isso se abra e lance sobre um vetor louco, como uma vassoura de bruxa, uma linha de universo ou de desterritorialização. (...) É que o território não

se limita a isolar e juntar, ele abre para as forças cósmicas que sobem de dentro ou que vêm de fora, e torna sensíveis seu efeito sobre o habitante. (Deleuze e Guattari, 2020, P. 218 e 219).

A quinta, fotografar seu vazio. Um despretenso memorial imagético, não menos descritivo, das estruturas que estavam por desaparecer. A casa morava numa rua pacata, passível de ser transitada por caminhantes. Até aquele momento, bem arborizada. No ainda cobiçado Marista, bairro predominantemente residencial conhecido pelas suntuosas e ostensivas moradias, antes de ser destroçado pela especulação a favor dos urbanos pombais de gente. Na calçada, permaneciam crescentes quatro grandes sibipirunas (*caesalpinia pluviosa*), como as que foram esartejadas na calçada em frente à casa dos meus pais. Famosas por deitarem um tapete amarelo e vívido de flores miúdas que, por curto momento, encobre o cinza mórbido e cintilante das malhas asfálticas. Dessas que vedam a irrigação do solo e impedem a oxigenação das ruas. De onde ainda era possível ver a fachada através das grades brancas de ferro forjado, com extremidades pontiagudas, intercaladas por colunas revestidas de tijolos aparentes. Tijolos vermelhos, cor de terra. Os mesmos que revestiam a vasta pele daquela morada, com as altas e largas paredes externas, incluindo a extensa fachada. Havia dois portões de entrada, um para pedestres, em frente a porta principal. E um para automóveis, na lateral à esquerda de quem se posicionava diante da fachada, contrastada por ornamentos brancos que se destacavam do vermelho cor de terra predominante dos tijolos aparentes. A cor branca também pigmentava, e destacava da paisagem, as quatro colunas cilíndricas, perpendiculares ao chão, conferindo sustentação ao telhado, que avançava sobre um pequeno alpendre, que antecedia a entrada principal. Assim como brancos eram os beirais das duas lajes, as janelas e portas venezianas de dupla face, alternadas por pequenas janelas circulares com vidros basculares. Logo após o portão de pedestres, um estreito corredor de lajões assentados que também conduziam ao alpendre e se alastravam pelas laterais que circundavam o entorno da casa. Dos dois lados do corredor, pequenos jardins gramados onde viviam dois coqueiros ornamentais. Ao passar a porta principal, outro estreito, alto e curto corredor, que culminava numa perspectiva estranha da escada, provedora de acessos aos dois andares da casa. A escada era composta por dois lances interligados por uma passagem semicircular, com degraus de mármore cinza escuro, corrimão de madeira nobre avermelhada, com guarda-corpo de grade forjada, uma espécie de balaustrada que fazia da escada o elemento mais rebuscado de toda a construção. O mármore cinza e frio dos degraus era o

mesmo que revestia os salões do primeiro andar. O piso do segundo andar era revestido por um carpete bege, já bastante manchado e em processo de deterioração. O corredor que dava acesso aos quartos do segundo andar também era protegido por uma balaustrada similar à da escada. Como todas as paredes internas eram brancas, incluindo portas, janelas e esquadrias, mesmo quando fechadas, permitiam um movimento de refração dos raios de luz, o que assegurava um fluxo interno inestancável de propagação de luminescências, ainda que por rebatimento. Situada no extremo oposto à porta de entrada, na parede mais ampla, cujo pé direito acumulava a altura dos dois andares, acomodavam três vitrais de forma retangular com o topo abaulado, em vidro jateado, com desenhos de cachos de rosas trepadeiras e galhos pendentes. O maior e principal banheiro ficava no segundo andar, além de vaso, pia, chuveiro, tinha banheira e bidê. Era praticamente todo revestido por espelhos, bastante corroídos, com manchas de ferrugem, mas que criavam várias projeções das janelas circulares e uma atmosfera curiosa e mórbida, saturada de reflexibilidades. A casa também continha em seus diversos cômodos uma quantidade excessiva de armários e guarda-roupas embutidos de madeira, todos pintados de branco. Menos na cozinha, onde as paredes eram de azulejo cor de quentão, com margaridas amareladas. Os armários revestidos com fórmica cor sorvete de creme, e um enorme balcão bem disposto a aparar objetos ao centro. Voltando ao exterior, ao lado esquerdo em frente ao segundo portão, uma espaçosa garagem, e à sua esquerda, uma pequena dependência usada como depósito. Na extrema lateral, uma parede viva inteiramente coberta por heras, próxima a um cipreste pontiagudo, desses com forma piramidal. No fundo, outro jardim gramado que hospedava um pé de coco anão, e uma pequena parede divisória feita de elementos vazados com os mesmos tijolinhos maciços usados no revestimento. Do lado direito uma grande área de convivência, piso de lajões, generosa piscina de azulejos azuis e outra dependência externa, que funcionava como salão de jogos, pequeno bar, churrasqueira, porta de vidros quadriculados e mais dois vestiários. Das curiosidades excêntricas, os parapeitos das venezianas foram pensados como caixas externas que comportavam os ares condicionados. No alinhamento da grade que dava acesso à rua eram cultivados corredores de violeteiras, conhecidas como pingo de ouro, por causa do pequeno fruto tóxico que serve de alimento para pássaros exóticos. Como plantas conhecidas por aceitarem podas drásticas, são muito utilizadas na manutenção de cercas adestradas. Seu reincidente esquartejamento impede o desenrolar do ciclo vegetativo, a conseqüente floração. Discretos cachos, com minúsculas flores azuis, que fornecem o principal alimento para beija-flores de pequeno porte,

normalmente comparados ao tamanho de um zangão, invisibilizados e praticamente extintos nos centros urbanos. Entre todos os ambientes relatados, o mais visitado durante nossa ocupação foi o telhado. A casa não continha nenhum tipo de móveis ou de qualquer mobiliário.

A sétima ação foi estender o convite aos demais residentes em forma de convocatória pública e aberta, para artistas de múltiplas e diversas áreas que estivessem dispostos a dividir os esforços de transformar um espaço inabitado e condenado, em um lugar possível de criação e colaboração artísticas, estéticas e performativas. Para surpresa de todos, mais de sessenta artistas, entre profissionais independentes, estudantes, professores e pesquisadores de arte, das poucas universidades que em nosso contexto se dedicam a estudar arte, mais amadores, diferentes tipos de aventureiros, incluindo crianças e também alguns animais, se interessaram e disponibilizaram a mergulhar nesse processo de não saber exatamente onde chegar.

(...) para constituir o espaço de uma casa habitável e um lar, é preciso também uma abertura, uma porta e janelas, é preciso dar passagem ao estrangeiro. Não existe casa ou interioridade sem porta e janelas. (Derrida e Dufuormantelle, 2003, P. 55).

Se em hebraico “fabricar tempo” é equivalente a “convidar”, o que é então essa estranha inteligência da língua que pressupõe que, para se produzir o tempo é preciso ser dois, ou, antes, que é preciso que exista o outro, uma efração do outro original? O futuro está dado como sendo o que nos vem do outro, disso que é absolutamente surpreendente. A linguagem, então, não vem romper a distância entre eu mesmo e o outro, mas ela a aprofunda. É isso o que faz trabalhar de dentro o espaço do político como uma redenção de inumanidade sempre prestes a se firmar em torno de suas obsessões. (Derrida e Dufuormantelle, 2003, P. 72).

Tendo sempre que administrar e fazer multiplicar recursos escassos, o projeto adotou, desde seu começo, uma filosofia de tentar imprimir a menor quantidade necessária de peças gráficas ou de publicidade. De só imprimir quando estritamente necessário. Quando a forma e o projeto visual das peças de fato imprimissem ideias e conceitos que colaborassem com a transmissão de pensamentos que balizavam as escolhas do projeto. Isso para dizer que ao longo dos treze anos de resistência, pouquíssimas peças chegaram a ser impressas. Mas a formalização, registro e comunicação dessa convocatória se deu através de um famoso cartaz, feito em parceria com gráfica da UFG, que trazia a imagem macroscópica de um pequeno broto de samambaia, hibridizado com raios vetorizados, que eram conformados pela grafia dos nomes dos primeiros dez anfitriões convidados. Acompanhado de um pergaminho que desenrolava nas suas trajetórias, como a ação de desenrolar os brotos. A imagem enigmática do vegetal localizava, de forma geopoética, o contexto de onde era possível nos conectar com outros territórios de produção. E reportava de forma imediata à proliferação rizomática

(horizontal, descentralizada e auto gestora) de suas raízes, mas, também, à dispersão eólica e diaspórica de seus esporos. A oitava ação foi escutar os desejos de todos que se dispuseram a permanecer, coabitar e transformar aquele espaço, aprofundar as habilidades de escuta para reaprender a ser escutado. Essa ação estava intimamente ligada aos anseios por praticar alternativas que eventualmente tornam um espaço coabitável. Logo na primeira reunião coletiva, que abarcava um grande número de interessados, a notícia desconcertante, trágica, irreversível – a casa havia sido abandonada, pela família que a construía em meados dos setenta, porque a filha adolescente do casal se suicidou, tornando absurdos os vazios instalados pelas lembranças inelutáveis e intoleráveis, em meio a tantas acomodações.

Com absorção e assombro, numa espécie de pacto velado, aos poucos nosso desejo comum começou a ganhar forma. O desejo era transformar a memória do descaso, do descarte e do esquecimento das histórias daquela casa, numa memória de suas possibilidades criativas, fruto de um esforço coletivo e comum de transmutação. Que se desdobraria em doze horas de ações performativas numa festa cabulosa, onde a gente pudesse perder o prumo e o rumo entre instalações, vídeo projeções, discotecagens, grafitagens e gastronomias experimentais. Aqui, torna-se importante, quase inevitável, recapitular aquela breve passagem presente no livro *Sobre a Hospitalidade*, que resulta do diálogo do filósofo Derrida (2003), a convite da psicanalista Anne Dufourmantelle sobre os constructos que desmontam os preconceitos a respeito das estrangeiridades e das distâncias que reposicionam os territórios das outridades. Nosso convite era aberto e estava lançado, projetado no ar.

A décima terceira foi pensar coletivamente quais as práticas poderiam injetar ânimo e fazer circular os desejos levantados, para que, então, eles pudessem ganhar corpos e materialidades. As três primeiras práticas que se estabeleceram de forma permanente foram as aulas de yoga, conduzidas por Mariana Sarmiento; as práticas livres de escaladas com o auxílio de cordas pelas paredes externas da casa; e os laboratórios de movimento e criação conduzidos por Brisa Vídela e Salomé Berjano, ambas pesquisadoras argentinas de dança, que, por acaso, estavam de passagem e resolveram aderir ao projeto.

Aprofundar a escuta também é sobre reaprender a perceber, identificar e acolher os presentes do acaso, do imprevisível e do improvável. Salvo engano, também partiu das duas o gesto simples de revisão de antigos hábitos, como o de grafar o nome de cada um dos residentes nos copos plásticos utilizados para beber água. Para que pudessem ser reutilizados e evitar quaisquer desperdícios desnecessários. Sempre há muito o que observar e aprender

com pessoas que são diferentes, de lugares diferentes, ou que, por diversos motivos, têm escolhas, vivem, ou fazem coisas de forma aparentemente distintas, de qualquer outra forma que esteja previamente posta, ou naturalizada.

Na vigésima primeira, fizemos um levantamento desprezioso de materiais incluindo restos, sucatas, quinquilharias, objetos e coisas descartadas, que poderiam colaborar e contribuir com os laboratórios de criação, com o projeto de ocupação e as ações de ressignificação daquele lugar. Fardos de malha elástica habitualmente utilizados para transportar lotes de tecido. Tubos de papelão que estruturam o armazenamento de materiais diversos. Isopor expandido. Coleções de abridores de lata. Restos de papéis, de jornais. Rolos de papel kraft. Caixotes. Blocos de madeira. Estruturas modulares.

Até criarmos uma política de empréstimo e de escambo de todo tipo de artefato, que pudesse auxiliar a permanência na casa e compor as experimentações que emergiam dos processos de investigações relacionais. “A avareza do ter substitui as generosidades extáticas do dar e do ser”. (Durand, 1996, P. 39). Antes de fixar essas práticas numa espécie de apologia ou mesmo de estetização do precário - o que muitas vezes se torna um prato cheio para que gestores culturais justifiquem a precarização das políticas públicas de subsídio e dos mecanismos de financiamento das artes - talvez seja importante retroceder e detalhar alguns dados técnicos que elucidam o contexto de produção sobre o qual nos debruçamos, e que nortearam as referidas escolhas. Ou mesmo tentar destacar os sentidos políticos que foram alçados a partir delas, para além das caras, urgentes e necessárias tentativas de reciclagem, de reutilização, de compostagem ou da própria ampliação do ciclo vital dos objetos e das coisas.

Naquela ocasião, o lançamento do programa de residências contou com o apoio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura, da cidade de Goiânia. Fomos autorizados a captar vinte mil para realizar quatro encontros distribuídos no decorrer de seis meses, que foram programados de dezembro de dois mil e dez, a maio de dois mil e onze. De acordo com a proposta inicial, a ideia era convidar dez pessoas como residentes anfitriãs, distribuídas em duplas ou trios, que foram pensadas levando em consideração a interseccionalidade dos campos de saberes e das linguagens estéticas, para mediar e provocar os encontros abertos à comunidade interessada, de forma ampla e desburocratizada.

Entre os principais objetivos desse formato, sobressaía o de proporcionar espaços indisciplinados de convívio, fora dos ambientes formais e compartimentados de ensino e aprendizagem, para poder se orientar, de forma não protocolar e transdisciplinar, em torno

dos processos criativos, dedicados às experimentações transestéticas de produção, criação e reflexão crítica. Onde artistas não acadêmicos pudessem conviver com artistas e pesquisadores acadêmicos, incluindo estudantes de ambos os contextos, com mais ou menos experiência, profissional ou amadora, mas que pudessem, conjuntamente, compartilhar a compreensão alargada e expandida dos tempos, e dos espaços de criação e investigação.

Nesse sentido, a duração dos encontros ocupou um lugar privilegiado das discussões sobre os processos de expansão dos modos de pensar e de fazer no campo ampliado das artes, por possibilitar adensar os momentos de troca e intercâmbio de experiências, mas também, e principalmente, por deslocar a atenção para as potencialidades dos atos de permanecer e do fazer com, em exercícios horizontalizados de coprodução. Que ferem a lógica apressada, comprimida e embotada da eficiência e do rendimento a qualquer custo. A duração passou a ser a dor e o êxtase dos nossos encontros.

Dores porque a abdicação e o desprendimento das dinâmicas e das rotinas preestabelecidas ou já instituídas, se tornara um aspecto definidor e auto seletivo para integrar as comunidades provisórias, instauradas pelas residências. Enquanto as delícias eram provocadas pela possibilidade de se perceber em processos de transformação a partir dos encontros, de se colocar em estados permanentes de criação a partir das tantas negociações que a própria situação de convívio nos colocava. Estávamos em busca de produzir o tempo dentro do tempo. Ou captar e se envolver com as fragrâncias do tempo, para pensar nos termos propostos por Byung Chul Han (2016), ao conjecturar sobre a importância da ritualização dos atos compartilhados em processos de comunidade.

Esses preceitos nos levaram a dar maior ênfase na estruturação das situações de convívio e negligenciar ou, propositalmente, desemparelhar os orçamentos inflacionados na compra de materiais, no inchamento das estruturas de produção, na locação de equipamentos, na produção material de grandes cenários, figurinos e adereços. Práticas que habitualmente desvirtuam e desviam os recursos para pagamento de pessoal, que impedem valorar os esforços humanos e suas faculdades criativas, ao nosso ver, a principal moeda de troca, e aonde de fato deveriam ser investidos os poucos recursos captados. Ou simplesmente aderir à lógica descompromissada de terceirizar o trabalho duro, atribuições indigestas e indesejadas.

Cientes que a motivação dos encontros, e conseqüentemente, de realização a partir deles, era suficiente para retrair estratégias que não fossem restritas aos mecanismos vigentes de financiamento, a opção por acionar políticas públicas de apoio à cultura estava

atrelada, sobretudo, à criação de condições para viabilizar os deslocamentos e prover o investimento almejado nos recursos humanos, na potencialidade criativa das pessoas que estavam dispostas a se comprometer e responsabilizar pelos processos encampados ao longo do projeto. Promover o trânsito de artistas, entre artistas, alcançar outros olhares, ativar processos de alteridades, foram algumas das proposições que faziam intrinsecamente parte da vontade de nutrir os impulsos de sair dos territórios já conhecidos, para tentar permear e vislumbrar maneiras de alçar outros voos.

Em síntese, não havíamos previsto recurso algum para compra de materiais. Nem para contratar prestadores. O levantado mal dava para cobrir as passagens e uma ajuda de custo mínima necessária, que justificasse a dedicação daquelas envolvidas. Sinestésias e Visualidades era a primeira de quatro residências que implicariam em mais seis meses de continuidade do projeto e de produção. Os propósitos e os conceitos que justificavam a escolha pela duração dos encontros estavam muito bem argumentados e arregimentados; mas como manter o interesse e a viabilidade de uma equipe mínima de produção, ao longo de seis meses de trabalho, naquelas condições? Essa foi uma das sérias crises que se instalaram sobre o formato do projeto, já na sua primeira edição, mas não o suficiente para tirar o foco ou minar a aposta, um resistente compromisso com a duração.

Sobre a faxina. Provavelmente o segundo erro que vem à tona, quando recapitulada a primeira etapa do projeto, coincide com o momento da faxina, quer dizer, a antecipação do momento da faxina, ou em termos mais amplos, a falta de planejamento da desmontagem do evento como um todo. Mais do que o desentendimento constrangedor sobre como e quem deveria assumir o trabalho de limpeza, o erro maior estava por trás do que esse não planejamento deflagrava. Decididamente não havia uma recusa ou esquiva dessa obrigação em si, o que demarcava uma das possíveis falências daquela estrutura era a fraqueza irreversível do corpo e a exaustão pelo acúmulo de funções.

Por outro lado, essa questão reporta também ao desejo de ressignificar a importância das nossas insignificâncias. De olhar para as coisas despercebidas. Se deixar tomar de assalto por aquilo que aparentemente não tem a menor importância. De confrontar e se guiar pela inapreensibilidade traidora e intransponível das coisas e das matérias. Dos valores estéticos, conceituais e relacionais que transbordam e se rebelam contra os valores de uso e de consumo. Normalmente calculados e metrificados ao ponto de impedirem o mergulho na fricção contemplativa, aquela que nos coloca e aponta as fissuras que dão acesso ao êxtase das coisas.

Que recobram tomar o tempo impreciso, as vezes desnecessário, para se perceber modificado, afetado, alterado pelo simples feito de estar presente diante das coisas, de ser olhado por elas e principalmente, de estar honestamente com, em relação.

Não só percorrer mas encarar de frente, com humildade, as narrativas impressas no residual ou no aparentemente desprezível. Atribuição responsabilizadora que se aproxima da ideia bejaminiana de pensar o historiador como um trapeiro. Como o catador de papel, dos trapos, das montanhas de lixos que, por desprezadas, são tradicionalmente varridas para debaixo do tapete das histórias oficiais. Ao mergulhar no mundo das insignificâncias, estávamos mais ocupados em pausar e dilatar os instantes que antecedem o achatamento das experiências e dos acontecimentos na superfície das informações. Era mais sobre as éticas do fazer, do que de noticiar provisórios e precipitados resultados. Não bastava circular, seguir ou curtir os dados processados sobre o acontecido, até mesmo em relação às coisas e suas materialidades, havia um compromisso maior com os feitos, no sentido de modificar e transformar os rumos do existente. De produzir latência, confrontar e tensionar o que de corpóreo antecede na matéria ao existir e ao acontecer.

Por isso o empenho em refutar o imperativo de ter que consumir a partir da lógica estabelecida pelas práticas de comercialização vigentes, ou de terceirização das obrigações. Nos atraíamos pelo oposto, por despojar e libertar as coisas do confinamento que as subjugam aos valores utilitários e de mercadoria. Se colocar presente em estado de relação, praticar e cultivar a atenção sem condicioná-la às intencionalidades previamente determinadas. Estar e permanecer aberto e sensível à potência poética que emerge, em sua concretude, na fricção entre os corpos e as materialidades, como os estados de fruição pura e de cópula com o absoluto, que aparecem nos escritos de Durand, ao provocar hipóteses sobre a psicanálise das coisas, e ao delimitar as distinções epistémicas entre a poesia e filosofia, em seus estudos sobre os campos do imaginário:

O filósofo não se dá, ele toma e possui ou retém. (...) O filósofo procura o ser, o poeta penetrou nele e escarnece das formas em proveito das fruições. (...) Todo o pensamento sério é sempre fechado, são as matérias que vêm abri-lo. Apenas o obstáculo da matéria, das experiências e dos encontros fortuitos vem quebrar a solidão sistemática do pensamento. A matéria é a lição de humildade para as orgulhosas exclusividades do espírito. (...) Toda verdade é subversiva, e apenas uma doutrina da subversão pode ser a da verdade total. O que faz a coerência das pluralidades dispersas do pensamento é a vontade de revolta poética que as propulsa. A substância do espírito é, finalmente, a explosão nuclear da liberdade. (DURAND 1996, p. 39 e 40).


Após esse pequeno deslize pelos desvios epistemológicos e algumas nuances teóricas, tendo em vista facilitar o tráfego nas implicações políticas de poetizar ações que lidam diretamente com o precário, podemos voltar à escolha e ao trato dos materiais. Resultado do levantamento e negociação do que quer que fosse estritamente necessário para cada um dos residentes, chegamos à seguinte listagem: galões de água, copos e máscaras descartáveis, rolos de papel higiênico, cola, barbantes, anis estrelado, fitas crepe, ervas para infusões, garfos e facas de plástico verde fluorescente, gelatinas coloridas infláveis, bexigas de ar, linhas multicoloridas e miniaturas infantis de gado nas cores verde, branca, azul e vermelha.


A boiada em miniatura permaneceu enfileirada no parapeito de uma das janelas, de maneira a não perder de vista alguma linha de horizonte, embora sem perspectiva para alcançar ou enxergar o seu exterior. Os garfos e as facas foram dependurados de cabeça para baixo, flutuantes, em quartos distintos, um por um. Alçados por linhas coloridas fixadas no teto com intervalos transitáveis, suficientes para que pessoas pudessem se mover com e entre eles. Na presença da escuridão, se transformavam num mar de luminescências verdes e reluzentes, como olhos afiados, cortantes como olhos de vagalumes. As bexigas de ar, também suspensas e intervaladas, foram enchidas de líquidos coloridos artificialmente. Os fardos, modelados e costurados por Rosi Martins, diretamente no corpo de Andréia Pitta, estruturando um vestido com uma longa e extensiva calda de várias pontas enviesadas. Folhas de papéis dobradas ganhavam forma e se multiplicavam em barcos que transportavam palavras e poesias. Os rolos de papéis higiênicos foram arremessados na pista de dança como serpentinhas. Os tubos de papelão, ora lunetas, ora cortinas de passagem dependuradas em diferentes portas. Como os anises estrelados, amarrados e conectados por fios de barbante.

No meio da ocupação recebemos, por doação, uma coleção de quadros antigos, um tanto abandonados, alguns em estado de deterioração. Inicialmente, dispostos por Viviane Domingues, em plano horizontal, no chão da sala principal, desenhando um extenso e sinuoso labirinto. Numa ação iconoclasta mas também esfíngica, no sentido de promover uma dobra sobre a obra pela sua devoração, iniciou-se um processo de reelaboração e substituição das formas e dos conteúdos através de gestos de desconstrução e reconstrução, como desenquadrar, desemoldurar, quebrar, triturar vidros de proteção, perfurar telas e fotografias, aplicar tachas, pregos, parafusos, romper os contornos, retirar as amarras, ultrapassar os limites e as bordas da imagem. Destroçados os quadros, matérias orgânicas foram coletadas e fixadas, plastificadas com fitas adesivas transparentes, diretamente nas paredes brancas.

Entre as ações que embaralharam e deformaram a apreensão da passagem do tempo, que atormentaram sua sequencialidade cronológica fabricada e de inestancável regularidade, permeadas pelos pequenos detalhes que perseveram e povoam o imaginário daquela única e desmesurada noite, os aromas das infusões de ervas que banhavam os escalda-pés, que Lu Celestino propôs e nomeou de *Ba Chá*, como intermédios de histórias e narrativas a serem vagarosamente conversadas. A bateção ruidosa de portas alternada pelos gritos e murmúrios dissonantes que Andréia Pitta ecoava encaixotada, enfiada dentro de uma das inúmeras partições de um dos tantos armários embutidos, antes de sair arrastando a imensa cauda cheia de pontas do seu vestido de fardos, descer de forma a encobrir praticamente toda a escadaria, para desatar e desprender os fardos do corpo num corajoso mergulho noturno. Aguaspalavras foi a ação coletiva concebida, sugerida e instruída por Glaysson Arcanjo, que consistia em dispersar coletivamente barcos de papéis brancos e azuis, prenes de palavras poéticas impressas em letras pretas garrafais. Para, então, dedicar um tempo a impulsioná-los a navegar, de modo a inundar a piscina de azulejos azuis com barcos cheios e condutores de poesias. Depois, observar o movimento involuntário de cada barco, sua trajetória imprecisa e aleatória, seu desarranjo, sua decomposição e inevitável submersão. Os fragmentos desnudos dos corpos de Warla Paiva e Letícia Reis, também submersos e interrompidos pela liquidez leitosa, perfumada e opaca, que empachava a banheira antiga do banheiro espelhado do segundo andar, entremeados pelas cortinas de anises estrelados, suspensas e sustentadas por barbantes. Delicadamente iluminados à luz de velas. Entre as várias transições costuradas pela equipe provisória de ações absurdas, encabeçadas por Brisa Vídela e Salomé Berjano, a estruturação de um corpo totem, escultural, que dava sustentação e possibilitava emergir entre os múltiplos diversos que o compunham, a elevação de um único corpo até alcançar a lâmpada mais próxima, fixá-la na mão, para que, então, o coletivo fizesse esse corpo elevado girar no próprio eixo, ao ponto de desatarraxá-la, substituí-la e reiniciar sucessivamente todo processo, elevando novos corpos, trocando outras lâmpadas. A elucubração e execução de uma estrutura cúbica, penetrável, em proporções humanas, com três metros de aresta, com as faces revestidas de malhas brancas e translúcidas, locupletadas de luzes coloridas. Que no seu interior era entrecortada por feixes de linhas elásticas, dispostas em sentidos divergentes. Um estudo sobre espacialidades que incitam a mobilidade especulativa dos corpos, proposto pelo coletivo Rearq, de arquitetura e urbanismo sustentáveis, na ocasião, coordenados por Táriq Hermano, Maiene Horbylon e Pedro Rocha. Natássia Garcia, num gesto de cumprimento e

exaltação à presença de Aki, instalou uma penteadeira em um dos recônditos cantos do jardim, ornamentou o ambiente com lanternas japonesas, pequenas luminárias e candelabros à luz de velas, se caracterizou de gueixa e arremessou flores de plástico pelos caminhos que costurava. Fabíola Morais havia preparado alguns sets de imagens que foram projetados pelas paredes brancas da sala principal, em especial, imagens de Aki Katai se movimentando de maneira compenetrada mas desprestenciosa pelo telhado da casa, além de outras imagens organizadas e produzidas ao longo da ocupação. Também havia coordenado a feitura dos grafites junto a Matheus Dutra e Hebert Calaça, e instruído a lida e distribuição dos materiais pelo espaço. Durante as projeções, aproveitamos para testar duas experimentações inusitadas, a produção de mobilidade das imagens por espelhamento, e a concomitância das imagens projetadas com o corpo suspenso (por cabo de aço) e em movimento, da atriz e artista circense, Mônica Poli. Vestida com uma saia de fiapos amarrados e aglomerados de isopor expandido, que também se tornou uma superfície interessante de projeção. Uma espécie de tela com camadas de volume e movente. Entre os registros fotográficos gentilmente produzidos e cedidos por Ana Rita Vidica, a imagem inquietante de Aki abrindo a janela do andar superior, com partes do rosto cobertas por um capuz bordô, observando o desenrolar da ação (*Pra não dizer*) que abria a noite, debaixo de um aguaceiro que parecia não ter fim. Ainda na imagem, um gotejamento intenso colide com o parapeito da janela. Por rebatimento, cria um contra fluxo circular de respingos que parecem desenhar, com precisão, a forma estilhaçada de um ouriço. Aki deixa escapar no olhar a gravidade da espera pelo tempo certo do que, dali a pouco, seria a sua, nossa segunda ação. Subir no telhado, agora encharcado, para soltar os bichos, como ela mesma a designou.



PROEC  UFG 50
CONHECIMENTO SEMPRE PRESENTE

aki katai
letícia ramos
renata anaya
fabíola morais
geórgia cynara
ana continente
amanda paixão
paulo guichenev
juliano de Moraes
viviane domingos

Conexão Samambaia

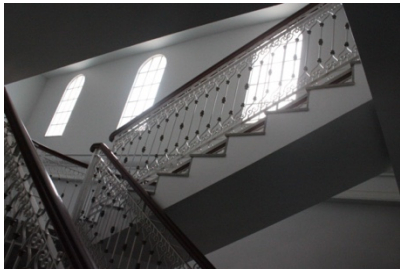
EMAC -UFG convida para o Projeto de Extensão e Cultura

Redes Interorganizacionais de Experimentação Artísticas

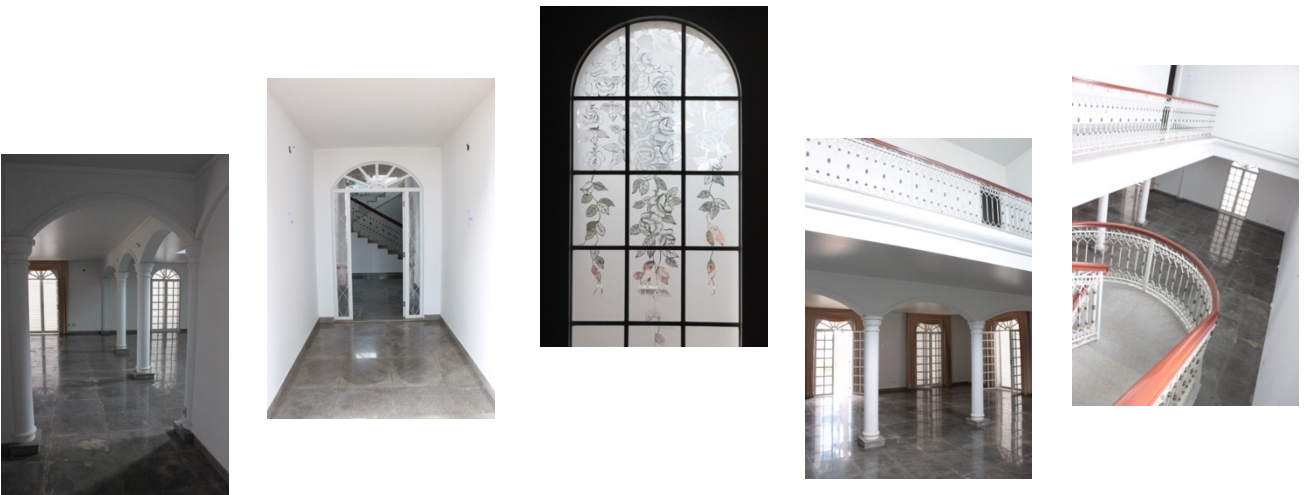
Programa Internacional de Residências Trans-Estéticas e Intercâmbio Cultural

Marcelo Campy Regional

1- Cartaz do programa (2010), desenhado por Orlando Lemos.



2- Horizontais do interior da casa vazia, por Kleber Damaso (2010).



3- Verticais do interior da casa vazia, por Kleber Damaso (2010).



4- Exterior da casa, por Kleber Damaso (2010).



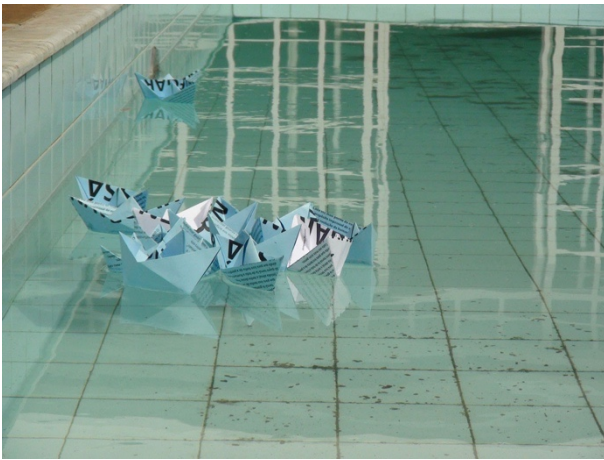
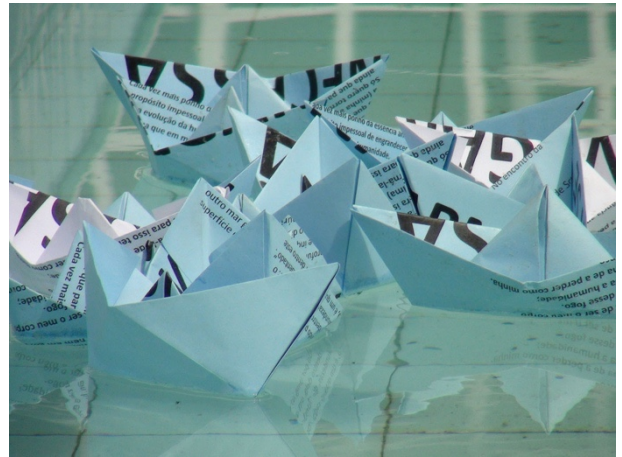
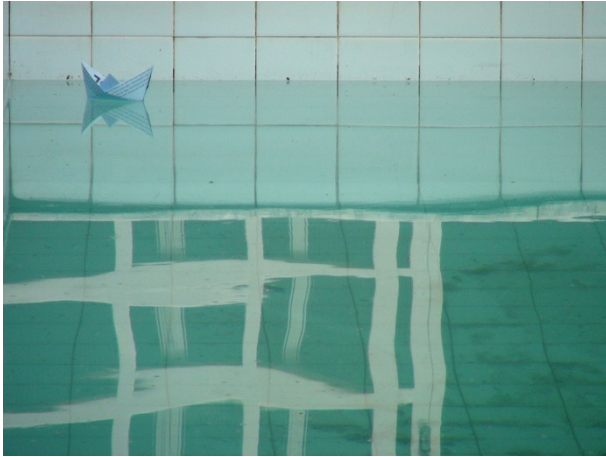
5- Dias de ocupação, por Guilherme Wohlgemuth (2010).



6- Vivi caminha sobre distribuição labiríntica de quadros recebidos por doação, por Aki Katai (2010).



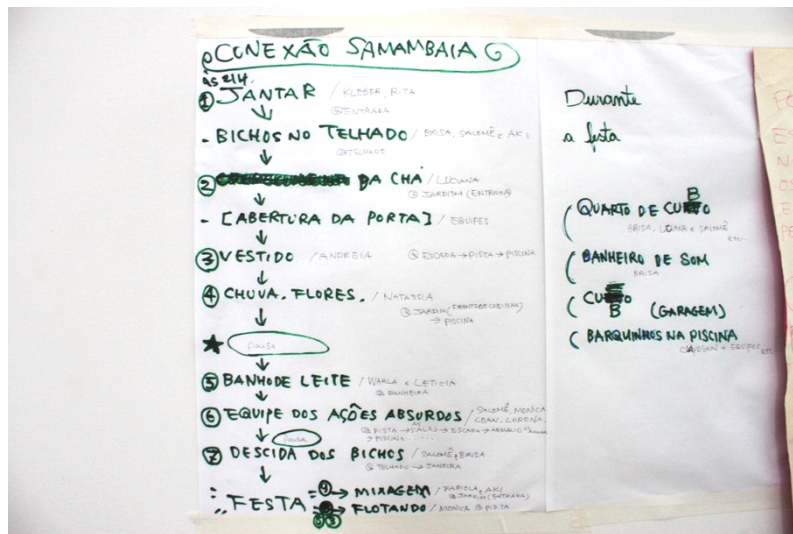
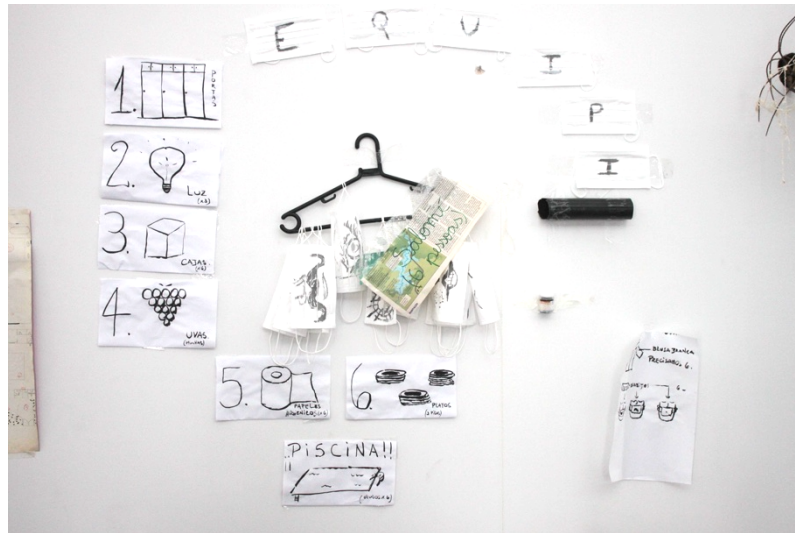
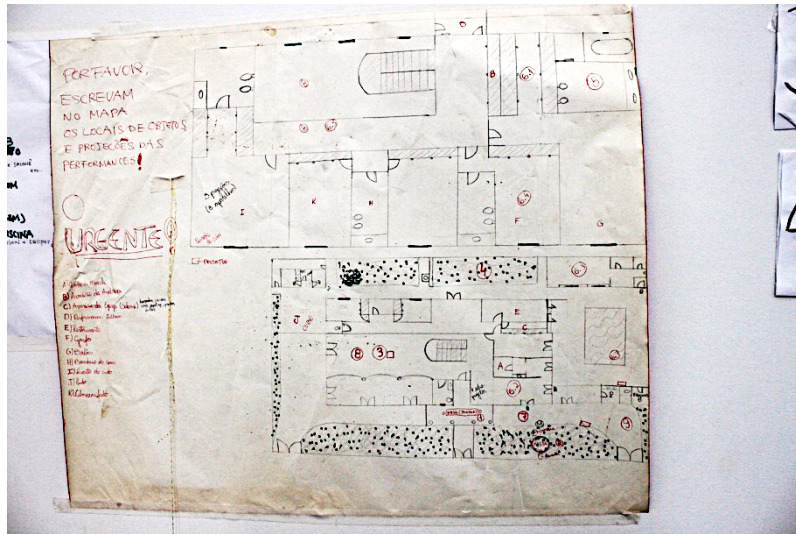
7- Partes do corpo submerso de Letícia Reis, em banheira com mistura de leite e anis estrelado, por Aki Katai (2010).



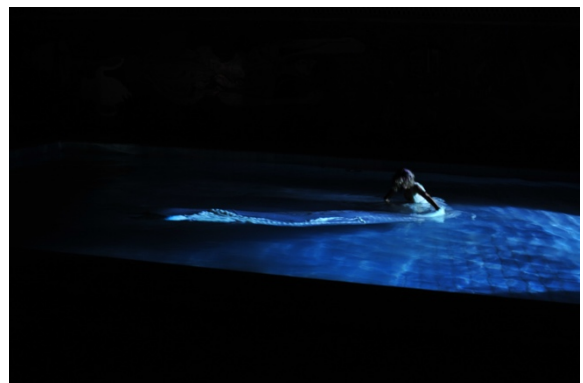
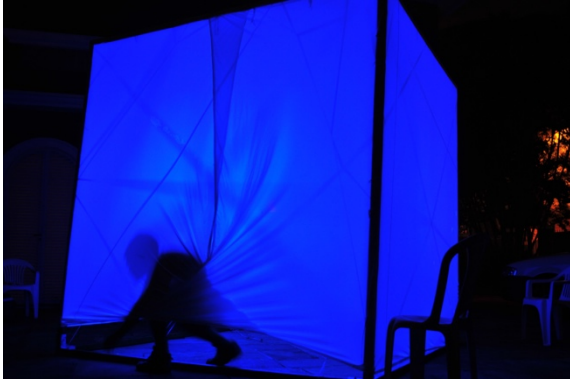
8- *Águaspalavras*, por Glaysson Arcanjo (2010).



9 – Formas vegetais vivas, plastificadas sobre paredes brancas, por Aki Kaitai (2010).



10- Na sequencia, planta baixa da Casa Demolida; mapa mental do trabalho da equipe de ações absurdas; e roteiro de ações para noite performática. Por Luan Roger (2010).



11- Noite performática, por Ana Rita Vidica (2010).



12- A espera de Aki, por Daniela Schmidt (2010).

3.1 - DAS SUTILEZAS DE TANTOS ENCONTROS

Antes de enveredar pela descrição de *Pra não dizer*, a ação performativa que havia comprado a tarefa ingrata de abrir os trabalhos daquela noite, talvez seja importante tomar um pouco mais de fôlego para tratar das sutilezas de alguns encontros. Conhecer Aki Katai foi um verdadeiro achado, a situação era um tanto hiperbólica, até por isso constrangedora. Estávamos na Bahia, em Salvador, dentro do suntuoso e desproporcional teatro *Castro Alves*, divididos entre o palco e uma das salas de ensaio utilizadas para preparação dos elencos, por ocasião do processo seletivo do *Ateliê de Coreógrafos Brasileiros*, ali, na sua terceira edição. Havia mais de trezentas pessoas profissionalizadas que se candidataram para integrar os processos criativos, que nos levariam à estreia e uma curta temporada, através de um contrato provisório de três mês de trabalho. Como um dos coreógrafos pré-selecionados, incumbido de selecionar dez bailarinas, decidi e solicitei participar fisicamente da primeira etapa da audição, para perceber de dentro a vibração dos corpos em estado movente, e quebrar o gelo hierárquico que normalmente se instala nesses processos de seleção, pela distância violentamente marcada entre os corpos dos selecionadores e os que serão selecionados.

Aki nasceu no Japão, mas naquele momento, em meados de dois mil e quatro, cursava o técnico de dança na FUNCEB, a escola de dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia, e acumulava uma vasta experiência em capoeira, estudos pelos quais havia viajado e conhecido boa parte do mundo. Mas a atração dos nossos olhares foi anterior ao conhecimento dessas informações e se deu por outros motivos. Já na segunda parte da audição, descolado o ponto de observação no qual havia burlado os protocolos na tentativa de ser parte daquele processo um tanto árduo e doloroso, ficava mais nítida sua necessidade de se camuflar, de se esconder entre tantos que, embora na mesma situação, só enxergavam e se valiam da necessidade de aparecer.

Essa atitude cautelosa, tímida, em certa medida, envergonhada e retroativa, instalava uma questão - até que ponto sua postura elucidava um pensamento crítico sobre aquele contexto, e de sua própria condição? Ou, em que proporção aquela situação hiperbólica em busca de trabalho, que a expunha a um contingente tão excessivo, ao mesmo tempo tão desejado e competitivo, também era responsável pelo gesto de retroceder espacialmente em relação ao coletivo que havia então se formado? Ali nascia uma parceria de importantes colaborações que estavam por vir.

No Ateliê, Aki dançou ao som tambores e cantos campestinos oriundos de um Japão profundo, dividiu conhecimentos sobre caligrafias e ideogramas, emprestou sua força e determinação a um dos momentos mais marcantes da coreografia *Construindo Janice*, onde investigávamos as relações íntimas e sinérgicas entre traços presencialmente desenhados e os movimentos dançados. As memórias sinestésicas dos nossos ensaios ainda se fazem muito presentes. O que impressionava na sua forma de mover tinha a ver com a pulsação explosiva do seu corpo e com suas intensidades. Com a densidade da força gravitacional e do peso com que seu corpo era conduzido pelo espaço; com a agilidade precisa e cortante de seus pés e, principalmente, com a simplicidade humilde e aberta que era destilada e transmitida ao seu entorno, pelo seu jeito de olhar.

No ano seguinte, ao ser contemplado pela última edição do programa *Bolsa Vitae de Artes*, pelo projeto *Intersecções entre os Sentidos e a Ausência*, propus dividir os recursos e convidar mais quatro artistas pesquisadores para debruçarmos sobre possíveis relações entre a produção de lixo e a composição do movimento dançado, sobretudo a partir da observação das práticas de coleta e de descarte, de desprezo e de desperdício. Incluindo treze visitas “etnofotográficas” a aterros sanitários do interior do Estado de Goiás. Mais o acompanhamento permanente de um acampamento provisório de catadores informais, instalados em frente ao parque de exposições agropecuárias da cidade de Goiânia. Aki prontamente se dispôs a mudar de Salvador e permanecer em Goiânia durante um ano trabalhando nesse projeto, que resultou no nosso segundo processo de montagem intitulado *Descoberto Incolor*, em colaboração com Viviane Domingues, Nilo Martins e Martha Cano.

Para além do incômodo com a perecibilidade das relações interpessoais que resvalavam transferidas para as relações de consumo com tudo que é corpóreo, inclusive as materialidades, este recorte e o trajeto tortuoso de pesquisa decorreram de profundas crises com alguns dos sistemas e métodos já consolidados no campo da composição coreográfica. Primeira, referente a obrigatoriedade produtiva, burocratizada e esterilizante, fora as práticas abusivas de trabalho naturalizadas no contextos das companhias de dança. Segunda, o isolamento hermético dos ensaios e dos processos de composição coreográfica que se alienam da vida e dos problemas sociais em prol de um solipsismo coreográfico elitista e envaidecido, que esvazia a dança de presenças, de sentidos e de questões, como se a autonomia compulsória do movimento prescindisse de suas intensidades vitais. Estávamos em busca de outras relações possíveis de coprodução, coexistência e coparticipação que levassem em

consideração as contribuições cocriativas das corporeidades em diferentes âmbitos sociais, mesmo quando alijados, pela via da exclusão e da marginalização.

Mas o que mais surpreendia no comportamento de Aki nesses contextos, alguns de extrema vulnerabilidade, era sua habilidade de abrir caminhos de sociabilidade e sua entrega generosa no trato com suas ferramentas materiais e imateriais de trabalho. Algo que hoje é possível compreender, e que sem sombra de dúvidas a aproxima metodologicamente do trabalho de pesquisa e criação da Fabíola Moraes. Aki não tinha o menor receio ou pudor de dispor dos seus conhecimentos e de suas tecnologias, talvez até por ter tido e conhecido uma outra política de acesso e de inclusão tecnológica. Seus equipamentos pessoais iam e vinham de mãos em mãos, de forma inspiradora e democrática. Talvez a escassez e a inacessibilidade aos materiais e métodos de produção tornem as atitudes diante da vida um tanto mais mesquinhas e limitadas.

Ao final do ano, depois de estreamos o *Descoberto Incolor* e terminarmos a realização do projeto, por falta de recursos para mantê-la em atividade, Aki volta para Tóquio. Inicia novos esforços e tentativas de levantar condições para realização de um novo projeto, recebe o prêmio *Café Live Prize*, financiado pela instituição *BankART1929*, de Yokohama, sua cidade natal, para criação da coreografia *Amaralina*, em homenagem as memórias do bairro que a acolheu em Salvador. Volta de novo à Goiânia, permanece dois meses hospedada na casa dos meus pais, para desenvolvimento do estudo coreográfico onde adotamos como procedimento, levantar todos os dias às quatro horas da manhã, para dançar simultaneamente e em celebração ao nascer do sol, com os pés descalços, em chão de terra batida, à sombra do abacateiro cultivado e protegido num quintal familiar.

Em algum momento dessa escrita precisava encontrar um respiro para dar corpo à enorme lista de pessoas colaboradoras que por motivos diversos ficaram hospedadas na casa dos meus pais. Lavínia Bizotto. Gica Alioto. Amanda Gomide. Yu Kamishge. Letícia Ramos. Érica Bearlz. Karime Nivoloni. Juliana Moraes. James Nunes. Felipe Sacon. Aki Katai. Kaíque Katai. Kênya Sampaio. Ruan Sampaio. Leandro Moraes. Ana Continente. Dudude Herrmann. Denise Stutz. Rui Moreira. Giovane Aguiar. Ary Coelho. Guillaume Laurol. Catherini Pollini. Cacique Zé da Beira. Marcos Moraes. Victória Perez. Robson Jacqué. Teresa Amoedo. Sônia Mota. Morena Nascimento. Marcelo Poletto. Flávia Meireles. Mariana Pimentel. Ter estado na companhia delas, talvez, seja o principal motivo que desencadeie a necessidade de mirabolar tantas ações e projetos. O volume dessa *corpora* de corpos é a tradução mais precisa dos esforços de se

fazer residências, mesmo sem ter a própria residência. Esse respiro também é um gesto de agradecimento pela cumplicidade e hospitalidade dos meus pais.

O resultado final dos estudos encampados com Aki foi apresentado, a convite de Yoshito Ohno, no espaço *BankART NYK Hall*, em dois mil e oito, na presença e em comemoração ao aniversário de cento e um anos de Kazuo Ohno, também em Yokohama. Artista inspirador que jamais tive chances de ver dançar ao vivo ou conhecer, mas por quem cultivo um curioso respeito e uma sincera admiração, pelas histórias dançadas, pelas leituras e imagens que continuam a decolar imaginações. Segundo o que eu consigo apreender da fala de Aki, mesmo sem poder ficar de pé e com muito pouca visão, após assistir, ele pediu para falar com ela e comentou que também podia imaginar a distância que ela havia percorrido para buscar aqueles movimentos tão especiais.

Depois de muitos anos de colaboração em vários outros projetos de criação, da convivência intensificada que também proveu importantes vínculos de amizade e algumas leituras que adensaram os estudos sobre as artes, o pensamento e o comportamento orientais, ficou mais plausível a compreensão de que a vergonha, aquela observada no primeiro encontro sob a pressão de uma disputada audição, se conecta de forma intrínseca e proporcional à importância dada aos feitos e às realizações. Ela não reporta ao julgamento de algo já feito, condenado ou mal avaliado, entretanto se estende ao compromisso e à responsabilidade de entregar o melhor ao que ainda está por vir. Entre inúmeros aprendizados, conhecer e conviver com Aki, na sua real e presente grandeza, propiciou uma relação mais moderada e honesta com as minhas próprias vergonhas.

Não resiste uma imagem precisa sobre o dia ou a noite que marcam o encontro com a comadre, Fabíola Morais. Provavelmente foi em alguma das calibradas festas que prologavam os momentos de apresentação no Espaço Quasar, onde estive coordenador por três anos consecutivos, do final de dois mil e dois, ao final de dois mil e cinco. Um pouco antes do encontro com Aki. Festas essas de onde muitas experimentações estéticas seguiam por horas a fio, sem ter que ostentar a distinção careta entre os lugares de trabalho e os momentos de diversão. Naquele tempo, a comadre ainda atuava como professora dos cursos de Design e Arquitetura da PUC-Goiás.

A serenidade com que Fabíola costuma agregar, aglutinar, mobilizar quantitativos surpreendentes de pessoas e ações, mas também distribuir, partilhar ideias, práticas, conceitos e pensamentos sobre arte e outras guloseimas, provocava um certo fascínio em torno de seus

processos. Essa serenidade tornava fácil o ato de dedicar horas de observação à sua capacidade de integrar um trabalho ininterrupto de produção e devoração de visualidades, especialmente no trabalho de desenho e pintura feito à mão, como desdobramento de fotografias e outras imagens projetadas, de formas diversas, conciliado com uma multiplicidade de ações muito práticas de colaboração e de ocupação de espaços e plataformas, por vezes impensáveis.

A exemplo de quando criou o blog (((goiástexas))), onde manteve uma aba com fluxo voluntário, aleatório e espontâneo de trocas e escambos de desejos e disponibilidades, inicialmente voltado para coisas, objetos, equipamentos, materialidades diversas. Aos poucos, expandido para serviços, tarefas, ideias, caronas e outros gestos de cumplicidade. No entanto, o gesto que provavelmente mais enternecia, a partir da sua postura sempre despretenhosa, mas também sempre muito ética e acolhedora, tinha a ver com a maneira com que ela mantinha abertas as portas dos seus ateliês.

Essa percepção coincide precisamente com a crise tratada pouco antes, a respeito do isolamento dos espaços de criação em dança e do solipsismo habitualmente impresso nos processos de composições coreográficas. Questionamentos que haviam detonado uma necessidade real de implodir a compreensão reservada, solitária e intransponível dos lugares de criação, sobretudo na dança. Durante os processos de pesquisa e de montagem da coreografia *Descoberto Incolor*, deslocamos os ensaios das salas convencionais de práticas corporais, para entroncamentos de ruas, rotatórias, terrenos baldios, espaços transitórios com maior ou menor fluxo de circulação.

À medida que avançávamos nas tarefas de coletar e realocar descartados, desencadeava a demanda por processos de higienização, tratamento, armazenamento, experimentação, ressignificação, até a estruturação desses materiais como extensões sensório perceptivas que eram acopladas e desacopladas aos corpos em movimento. Passamos, então, a estabelecer como local de encontro e de trabalho os quintais de pessoas amigas, como o da design Livia Cejane, da dj Pri, e em especial, o ateliê que Fabíola dividia com o também artista visual, Rodrigo Flávio. Era ali que conseguíamos a abertura e o tempo necessário para dialogar com esses materiais residuais e ditos sem valor. Guardá-los de forma segura, tomar a lentidão necessária pra transformá-los e principalmente sermos transformados por eles. Em troca, oferecíamos pequenas manutenções nos jardins, limpezas, eventuais podas, algum plantio, aparo de gramas.

Foi de Fabíola que partiu a ideia e disponibilidade de acolher e hospedar Sônia Mota em casa, durante a estadia para sua primeira residência no Conexão, que resultou na criação da performance multimídia *Deitar o Sal*. Fabíola também foi responsável pelos primeiros ensaios fotográficos de *Deitar o Sal*. Dessa ocasião, a lembrança viva do diálogo onde Fabíola enuncia de forma precisa e assertiva a percepção de que as expectativas, em qualquer processo de criação, retiram e diminuem as possibilidades de um corpo ser afetado por uma experiência, por mais sem sentido que ela pareça. As expectativas são mais dadas às ansiedades, do que às possibilidades de experiencarmos as potencialidades e integralidades de uma ação qualquer. Portanto, as expectativas ampliam forçosamente as chances de fracassarmos.

Das inúmeras parcerias e colaborações proporcionadas pelo Conexão, em que pude dividir experiências estéticas e me aventurar artisticamente ao lado da comadre, guardo com especial carinho as lembranças do *Concerto para Retinas e Labirintos*. Onde, a convite do festival de rock alternativo – *Vaca Amarela*, reunimos o Grupo Impact(o) de estudos sobre percussão contemporânea, nas grandes figuras de Fábio Oliveira, Ronan Gil, Fernando Chaib, Leo Labrada e Catarina Percinio, mais o compositor eletroacústico Paulo Guicheney e a bailarina portuguesa Andreia Dias, para compor um programa a partir da coexistência arriscada do corpo em relação com peças de compositores como Steve Reich, James Tenney e Alvin Lucier, que trazem em suas partituras estudos de ressonância que avançam no sentido de produzir espacialidades como instalações e espacializações sonoras, mais as projeções de desenhos da Fabíola, feitos em tempo real.

O concerto começava com dois corpos (o de Andreia e o meu) alçados pelos pés, de cabeças para baixo, servindo de instrumentos para gestos percussivos amplificados, enquanto, simultaneamente, tentávamos reproduzir com a voz, orientados por fones de ouvido, o diálogo de duas mulheres, uma israelense e uma palestina, sobre a necessidade vital de resistir, em contraponto à falência inevitável e desoladora do sentido de existir, diante da violência extrema a que eram expostas.

O terceiro encontro remonta um momento anterior aos dois relatados, a meados de noventa e quatro. Havia recém integrado (depois de quatro tentativas frustradas que resultaram em reprovações, em processos públicos de audições dançadas) o grupo experimental de formação em dança contemporânea – *Os Filhos da Mãe*, para dançar *Abobrinhas*, na antiga Escola Técnica. onde cursava Edificações. Cultivava o hábito insaciável de caminhar pelas ruas do centro da cidade numa espécie de delírio ambulatório, a despeito de

ter me tornado um garimpeiro assíduo de sebos de livros e discos de vinil, peças exóticas de roupas perdidas em brechós, e de dispensar bons minutos alimentando sonhos diante das vitrines das lojas de instrumentos musicais. Era capaz de passar horas caminhando à deriva, talvez como tática para ampliação do tempo em que podia estar livre da patrulha heteronormativa dentro de casa.

Até descobrir a existência de uma galeria de arte contemporânea, subsidiada pelo Itaú Cultural, em plena avenida Goiás - uma das três que, como reza a lenda, compõe o manto da santa que orienta o desenho urbanístico irradiado partindo do antigo centro administrativo da cidade, a praça cívica. Descoberta entre aspas, provavelmente indicação de veteranos da Escola Técnica. Naquele tempo, ainda usava colecionar listas de filmes de arte indicadas por veteranos. Querelle; Maurice; Esse obscuro objeto do desejo; O discreto charme da burguesia; Não Matarás; Não amarás; Trilogia das Cores; Betty Blue; O que terá acontecido a Baby Jane?; Leolo; La Teta y la Luna; Adeus Minha Concubina; Madame Butterfly; Laranja Mecânica; O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante; Ata-me; De salto alto; Mulheres à beira de ataque de nervos; A lei do desejo; foram alguns dos títulos proibidos que causavam uma verdadeira saia justa na sala de estar familiar, e que só eram possíveis locar na *Cara Vídeo*, da também desfeita praça do Cruzeiro.

De volta a inesperada galeria (afinal, hoje, quem poderia imaginar que o centro de Goiânia, nos anos noventa, era sede de uma galeria dedicada à arte contemporânea?), Gilmar Camilo já era quem prontamente fazia as honras do curador anfitrião, com uma quantidade estarrecedora de referências bem situadas, na ponta da língua. Através dele e do nostálgico acervo de vhs da galeria, outro universo se abria, dos documentários direcionados às imagens e aos processos de criação de um vasto escopo da vanguarda brasileira. Os supra sensoriais e performáticos eram os preferidos. Oiticica, Clark e Pape, a nova trindade santa, do pau oco. Ali era inimaginável a influência e importância que o trabalho e os escritos do Oiticica teriam nos meus estudos, nas práticas e nos projetos de pesquisa, sobretudo, no comprometimento e na busca por modos e práticas de exercitar teorizações intrinsicamente ligadas ao fazer, em formas de escritas de arte e de artistas. No desenvolvimento do projeto *Intersecções entre os Sentidos e a Ausência*, mantivemos invariavelmente leituras e conversas coletivas sobre os escritos de Oiticica e seu trabalho.

Entre outras peripécias, Gilmar faz parte dos seletos, ameaçados de extinção, que seduzem pelo sabido, pelo conhecimento curiosamente cultivado e adquirido. Gica Alioto

compactuava da mesma impressão e encantamento. Numa outra circunstância, sete anos depois, quando o Museu de arte Contemporânea estava lotado no Edifício Patheron Center, agimos guiados pela vontade súbita de mostrar a ele nossos estudos coreográficos – Gilza e Qualquer Palavra Serve. Mas nossa parceria criativa só veio se consumir passados mais sete anos, na instalação performativa intitulada *Exúvia*, em referência aos processos metamórficos de alguns insetos que se desprendem de seus exoesqueletos. Reunimos um coletivo provisório formado por Geórgia Cynara ao violino, Viviane Domingues nas projeções multimídias, Marcus Milhomem no design de som, e nas demais ações físicas, a atriz Rita Alves, Guilherme Wohlgemuth, Kleber Damaso (eu) e o próprio Gilmar Camilo.

O tempo das ações eram regidos pelo derretimento de barras de gelo equilibradas na vertical, distribuídas de forma irregular no foyer do Teatro Goiânia. No topo de cada barra eram equilibrados pequenos e arredondados aquários de vidro. Após alcançar esse equilíbrio tênue e instável, utilizando como molde chaleiras aquecidas, nossa tarefa era pigmentar com matérias de cor, a superfície das barras e o interior dos aquários. Rita preenchia o vazio dos aquários com gelatinas coloridas hidratadas e transferia pigmento azul, que levava nos longos cabelos, para refratários maiores, cheios de água. Guilherme e Gilmar borrifavam líquidos artificialmente coloridos diretamente nas barras de gelo.

A ação sob minha responsabilidade consistia em conduzir pequenos peixes vivos dentro da boca e depositá-los dentro dos aquários que permaneciam com água límpida. Ação propositalmente prescindida de ensaios, e que só poderia ser consumada em um único ato. Para tanto, foi necessário um estudo delicado sobre a correção do ph interno da boca, higienização e manutenção da hidratação. Curioso pescar que, por a boca se tratar de ambiente úmido, quente e escuro, os peixes permaneciam imóveis, repousados sobre a língua, ao invés de se debaterem, como quando conduzidos em redes, ou em mãos.

Mas a principal transformação apreendida nessa ação, refere-se à uma modificação sutil na compreensão do estado de presença. Nesse sentido, Gilmar, como diretor artístico, foi categórico em instruir que deveríamos abdicar de uma compreensão de presença cênica extra cotidiana, inflacionada e impostada, por isso, pouco perceptiva e relacional. Deveríamos reorganizar o estado de presença pelos desafios postos pela própria ação. De fazer estritamente o necessário. Deveríamos estar mais atentos aos efeitos das ações no corpo, do que impor os regimes de visibilidades das ações pelas intencionalidades do fazer. Um princípio sobre os modos de estar e de se relacionar que, na prática, nos apresentava aos preceitos

políticos da concepção de presença na arte de performar. Percepções enriquecidas pelas teorizações de Fischer-Lichte (2019) em seus escritos sobre a estética do performativo.

Agora estão um pouco mais nítidos o contexto e os motivos para retomar os estudos que desembocaram em *Pra Não Dizer*, a primeira ação da noite performática promovida durante a residência de ocupação da Casa Demolida. Começamos os estudos dessa ação no ano anterior à ocupação, no começo de dois e mil e nove, a princípio, com o propósito de estruturar uma vídeo instalação. O dispositivo de ação era basicamente um jantar de despedida de um casal, onde os diálogos deveriam ser transmitidos exclusivamente pela troca de olhares.

Gilmar Camilo e Guilherme Wohlgemuth dividiam a direção e a produção da ação. Rita Alves e eu compomos o trágico casal, e Vinicius De Castro responsável pela fotografia das gravações. Que posteriormente seriam adaptadas a um projeto expositivo para o interior de galerias, onde as imagens seriam projetadas de cima para baixo em mesas com utensílios dispostas de maneira impecável, visualmente elaboradas e devidamente postas, evidenciando a ausência do casal. Nas primeiras experimentações, a mesa foi montada submersa, de maneira que parte dos utensílios começavam a boiar. A lotação escolhida foi a piscina vazia da casa construída pelos avós do Guilherme, no alto do morro do Mendanha. Gilmar dizia estar interessado nos truques implícitos nos bastidores da produção de imagens audiovisuais.

Dois outros dispositivos foram encontrados durante as experimentações, um copo de leite servido num lapso de esquecimento que provocaria seu transbordamento ininterrupto. E as correspondências na forma de cartas transportadas dentro de envelopes antigos, pelo balanço das águas, em pequenas rotas de navegações, antes de serem submergidas pela inundação de suas folhas naufragáveis de papel. Para quebrar o fluxo representativo e a intencionalidade pré-estabelecida dos gestos, o detalhamento das ações físicas do casal ia sendo definido simultaneamente às gravações e transmitido oralmente por Gilmar, de modo que os corpos deveriam estar atentos, disponíveis e sensíveis à escuta dos comandos, muitas vezes disruptivos e contraditórios em relação às ações, que já se encontravam em andamento.

Para transpor essa qualidade de atuação alcançada nos processos de filmagem, para a ação presencial a ser adaptada na casa demolida, Gilmar e Guilherme assumiram funções de *maîtres*, coordenando concomitantemente a disposição dos utensílios na mesa, a entrega e alternância dos pratos servidos, e os comandos das ações físicas junto ao casal. Transpor situações criativas, projetos visuais de instalações, ou de cenografias é uma das especialidades de Gilmar que mais impactou meus modos de olhar. Bastava meia dúzia de cacarecos para que

montasse uma profusão inesgotável de maquetes imaginárias com conceitos transgressores, ao mesmo tempo rebuscados. Fora a sensibilidade de pincelar soluções estéticas, com artificialidades sintéticas, das famosas lojas de um e noventa e nove.

O desfecho melancólico e silencioso do término da relação do casal bem servido num jantar esnobe, era abruptamente marcado por uma chuva colossal feita com baldes de gelatinas que despencavam do segundo andar, quicavam sobre a mesa milimetricamente montada e destroçava taças, louças, porcelanas, jarras, além do cardápio também escolhido a dedo. Com precisão cirúrgica. Inclusive pela visualidade exótica dos pratos meticulosamente preparados pelo *Ateliê Gastronômico* conduzido por Emiliana Azambuja, de longe uma das minhas cozinhas preferidas. Recordo especialmente do aroma dos camarões rosas, empanados com mixes de gergelins pretos e brancos. Mas a nebulosa que se instalou na atmosfera, pelo clima insuportável e traumático de separação, surrupiou todo o apetite, tornando tudo intragável e indigesto.

Faltaram dois detalhes para contornar e ressaltar os liames desse esforço de narrativa de *Pra não dizer*. Alguém lembra do gotejamento no parapeito da janela na fotografia de Aki? *Pra Não Dizer* tinha sido preparada no alpendre, como um contra fluxo que barrava a entrada imediata para dentro da casa. O público chegou ávido para entrar, sincronizado com um instantâneo pé d'água, típico das noites de dezembro que preconizam a chegada do verão. Algumas prevenidas traziam guarda-chuvas. As demais, atocharam em torno da mesa tornando a ação um tanto mais melindrosa. Aquela situação de estar aberto mas inábil, à espera do comando dos *maîtres* diretores de cena, disparou um estado de claustrofobia e um incontrolável comichão. Precisava tomar alguma atitude drástica, encontrar algum veneno antimonotonia que desse uma guinada desconcertante naquele climão. Eis que, para assombro do Guilherme e do Gilmar, me levanto em direção a Rita, desquito-lhe os sapatos e dou uma bela lambida nos seus pés. Talvez eu estivesse influenciado pela salmoura da Lu Celestino, a *Ba Chá*, que começou a rolar paralela à nossa ação, assim que a chuva concedeu uma pequena trégua. Mas outro furo intransigente nesse roteiro já havia instalado outra bolha sem saída. De um raio mal calibrado, aquela se transformou na última noite antes de sermos privados de maneira abrupta e prematura da presença doce e do olhar proeminente de Vinicius de Castro. A derrocada que suspendeu a continuidade dos nossos projetos e soterrou em camadas subterrâneas de dor, as imagens de *Pra não dizer*.



13- Aki Katai, em *Descoberto Incolor* (2005), coreografia de Kleber Damaso, por Rogério Mesquita.



14- Aki Katai, em *Descoberto Incolor* (2005), coreografia de Kleber Damaso, por Rogério Mesquita.

BOLSA VITAE DE
ARTES NpEQ apresenta

des(Oberto)
INCOLOR

Interseções Entre os Sentidos e Ausência

Espaço Quasar

08/04 - sáb - 21h
09/04 - dom - 20h
Ingressos: R\$ 10 e R\$ 5 (meia)

Doe um agasalho para comunidade
de catadores de papéis

Rua T-28, 729, Setor Bueno
(paralela à Av. T-1, logo acima da T-7)

O Espaço Quasar conta com o patrocínio da Petrobras
através da Lei Federal de Incentivo à Cultura.

Foto: Rogério Mesquita

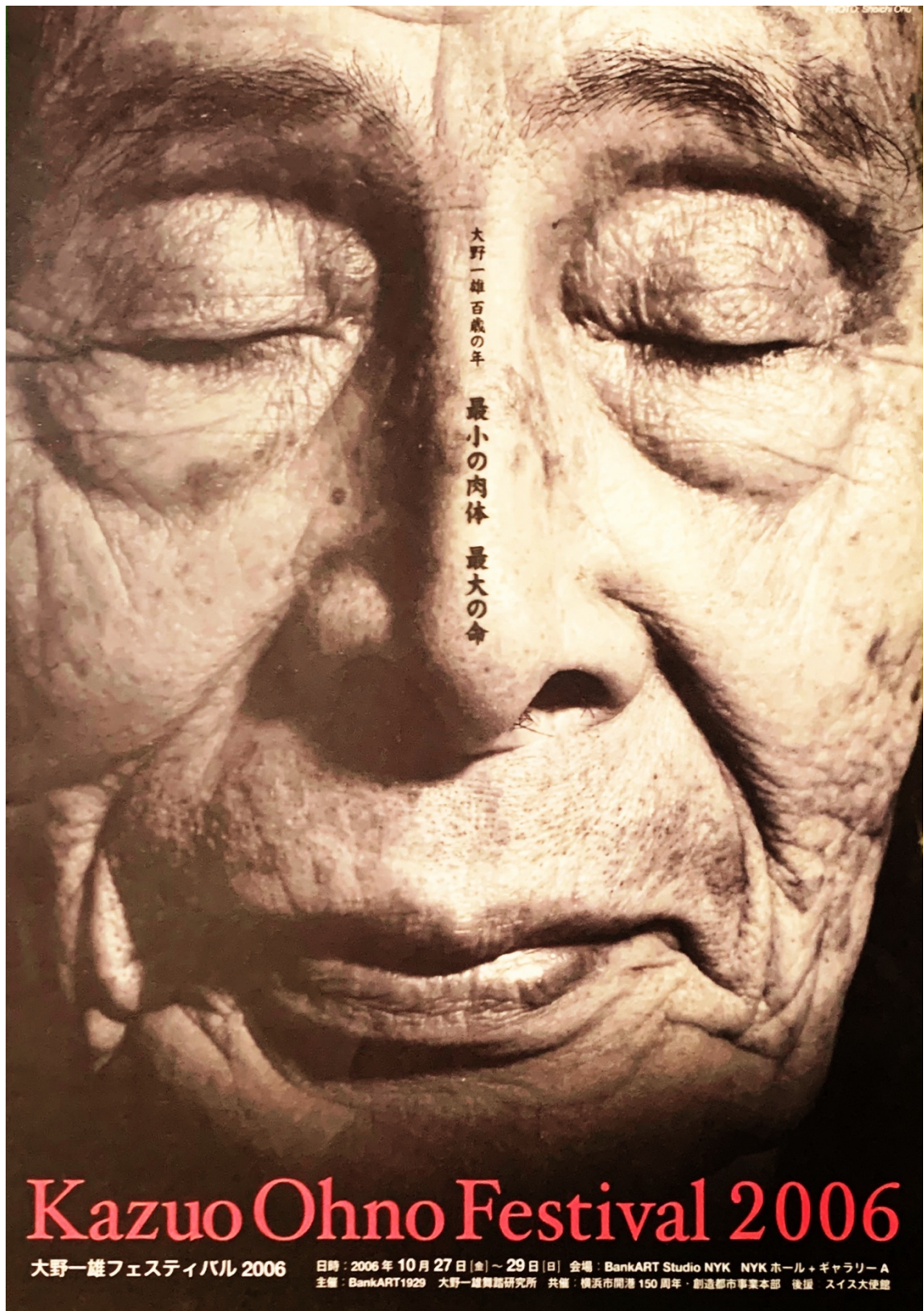
beyond

CASA DA
CULTURA
DIGITAL

BODY
FOR SURE

Tel.: 3251 - 5580

15- Aki Kaitai no cartaz da estreia de *Descoberto Incolor* (2005), por Ana Paula Mota.



16- Frente do programa *BankART*, onde Aki Katai estreou. *Amaralina* (2006).

Kazuo Ohno Festival 2006

大野一雄が100歳を迎える10月27日より、BankART1929にて大野一雄フェスティバル2006を開催します。BankART Studio NYKの空間に、大野一雄を50年代から振り返っている写真家、龍江美公の写真集「絹の夢：舞踏家・大野一雄」を展示します。同時に新進の映像作家丹下誠希が本年7月に大野一雄を撮影した最新映像を初公開します。また、8月に急逝した映画監督ダニエル・シュミット氏への追悼をこめて、大野一雄出演作品を来公開作を含め一挙上映すると共に、四方田犬彦氏のレクチャーを行います。アーカイブプロジェクト「1000人が語る大野一雄」から渡辺保、中村文昭両氏のレクチャー、大野一雄の最新作、無人形による舞踏を上演します。大野一雄フェスティバルは、横浜で大野一雄アーカイブを建設することを目標に運営されてきました。開催期間の3日間は、アーカイブ資料室を公開します。本年は、これまでの資料収集整理に止まらず、アーカイブ建設に向けて、その最大資産である大野一雄の稽古場の改修・保存活動を始動します。

10月27日(日)

大野一雄100歳の日 会場/ギャラリーA 料金/2,000円 開演/18:30
大野一雄は、1906年(明治39年)10月27日午前5時に生まれ、この日まさに100歳を迎えます。BankART1929にて大野一雄を迎え、100歳の年を祝います。
■大野一雄氏を迎えるのパーティー
■大野一雄アーカイブ制作プレゼンテーション
■「龍江美公写真集 絹の夢：舞踏家・大野一雄」展示
■オープニング「大野一雄」に登場された作品に舞台を開放します。
オープニング参加希望の方は、10月26日12:00迄に info@bankart1929.com にお申し込み下さい。

10月28日(土)

ダニエル・シュミット×大野一雄 会場/ギャラリーA 料金/1,500円
8月に急逝した映画監督ダニエル・シュミットは、1980年ナンシー国際演劇祭で大野一雄と出会い、その後長い交流を経て、1995年遂に二人のコラボレーションが実現しました。その時の撮影から生まれた作品を、未公開映像を含め一挙公開します。
■ダニエル・シュミット監督 大野一雄出演作品上映
「雪かいた屋」(1995) 出演：坂東玉三郎 杉村春子 武蔵はん 大野一雄 ①12:00 ②15:15 ③17:30
「舞古場の大野一雄」(未公開作) 出演：大野一雄 大野麗人 ④13:35 ⑤16:50 ⑥19:05
「KAZUO OHNO」(1989) 出演：大野一雄 大野子エ ⑦13:49 ⑧17:04 ⑨19:19
■レクチャー「不死について」四方田犬彦(映画史研究家) 14:10~

10月29日(日)

プロジェクト「1000人が語る大野一雄」 会場/ギャラリーA 料金/2,000円 開演/15:00
大野一雄アーカイブでは、大野一雄について語られた資料を収集する「1000人が語る大野一雄」プロジェクトを進めています。同時代の多くの人からの発言を集め、大野一雄がどのように見られたかを記録していきます。
■公演 大野麗人 無人形による舞踏「カズオオノ」
■レクチャー 渡辺 保(演劇評論家)
■レクチャー 中村文昭(演劇評論家)

10月29日(日) 19:00

龍江美公写真集「絹の夢：舞踏家・大野一雄」 会場/NYKホール 入場無料 11:30~19:00 (27日は23:00まで)
大野一雄を40年間とらけている写真家龍江美公の写真集を初公開します。また、気鋭の映像作家丹下誠希が本年7月に撮影を敢行した大野一雄の最新映像作品を初上映。
■「龍江美公写真集 絹の夢：舞踏家・大野一雄」初公開
■丹下誠希監督 大野一雄最新映像上映「イエス 花 死生」(2006年7月撮影)
■大野一雄アーカイブ資料公開
会場/BankART 1929 Yokohama 3F 大野一雄アーカイブ設立準備室 11:30~19:00



「わたしのお母さん」1981 Etoh Hiroe



KAZUO OHNO 1995 Takashi Kashiwa



大野一雄の稽古場 1990 Taijro Kamiyama

○大野一雄100歳の年全体プログラム

10月13日(金)~1月15日(日)	"Cergeo d'inspiration - Demos,Archievo, film" ループル美術館 Baileis Mollart 映画「O氏の肖像」上映 主催：ループル美術館 http://www.loops.or.jp/
10月14日(土)~10月23日(日)	舞踏家大野一雄年表展「語る大野一雄」 ユニカミナルクラブ ギャラリー 5階 主催：大野一雄顕彰実行委員会 http://kazuoohno-exhibition.com
10月27日(日)~10月29日(日)	大野一雄フェスティバル2006 BankART Studio NYK 主催：BankART 1929 大野一雄顕彰研究所
11月6日(日)~11月10日(木)	大野麗人ワークショップ アトリエ・パリ Atelier de Paris - Carolyn Carlson 主催：Atelier de Paris http://www.atelierdeparis.org/
11月25日(土)	大野一雄追悼上映「O氏の肖像」KAZUO OHNO「イエス 花 死生」 パリ日本文化会館 主催：パリ日本文化会館 http://www.mcpj.asso.fr/
12月7日(日)	「大野一雄インタビュー」上映 ポンピドゥーセンター Centre Pompidou 主催：Centre Pompidou http://www.centrepompidou.fr/
2007年 1月27日(土)~1月28日(日)	大野一雄 100歳の年 ガラ会場「百花繚乱」 神奈川県立青少年センターホール 主催：アートフュージョン実行委員会 大野一雄顕彰研究所 http://www.kazuoohnodancestudio.com
3月~4月	「大野一雄」 成コーニヤ大学 Sala d' Ercole 主催：成コーニヤ大学 http://www.musep.unibo.it/biblio/ohno/
3月26日(日)~3月31日(土)	大野麗人公演とワークショップ テアトリ・ディ・ヴィータ Teatri di Vita 主催：Teatri di Vita http://www.taestridivita.it/
10月	Japan Society 設立100周年記念 大野一雄フェスティバル2007 in New York "Kazuo Ohno #101" 主催：Japan Society http://www.japansociety.org/

○料金とチケット情報

大野一雄100歳の日 10月27日(日)/2,000円 (パーティー参加費含む)
ダニエル・シュミット×大野一雄 10月28日(土)/1,500円 (ワンドリンク付)
プロジェクト「1000人が語る大野一雄」 10月29日(日)/2,000円 (ワンドリンク付)
■3日連続し券 一般/4,500円・学生/3,800円

○予約・問合せ

BankART 1929
045-663-2812
info@bankart1929.com
<http://www.bankart1929.com>

○会場案内

BankART Studio NYK
横浜市中区海岸通3-9
045-663-4677
みなとみらい線「馬車道駅」
6出口「万国橋口」徒歩4分





18- Frames de *Pra Não Dizer*, com fotografia de Vinícius de Castro (2009).



19- Rita Alves e Kleber Damaso em frames de *Pra Não Dizer*, com fotografia de Vinícius de Castro.



20- Ensaio fotográfico de *Deitar o Sal*, por Fabíola Morais (2014).



21- Ensaio fotográfico de *Deitar o Sal*, por Fabíola Morais (2014).



22- Concerto Para Retinas e Labirintos, com projeções de Fabíola Morais, por Camilla Margarida (2016).



23- Andreia Dias em *Concerto para Retinas e Labirintos*, por Camilla Margarida (2016).



24- Kleber Damaso em *Concerto para Retinas e Labirintos*, por Camilla Margarida (2016).



25- Grupo Impact(o) de Percussão Contemporânea em *Concerto para Retinas e Labirintos*, por Camilla Margarida (2016).



26 - Instalação performativa *Exúvia*, por Layza Vasconcelos (2007).



27 - Instalação performativa *Exúvia*, por Layza Vasconcelos (2007).

4. DE ALGUMAS PERDAS E FRACASSOS ANTERIORES

O poeta sabe que perdeu impiedosamente aquilo de que se lembrará para todo o sempre e que está abandonando. (Glissant, 2021, P. 64).

Nesse caminho do mundo, ele nos antecede, ignorando-nos. Quando nos juntamos a ele, ele sempre desenha para nós, embora fixadas em sua generosa renúncia, as figuras de nossas solidões a serem compartilhadas. (Glissant, 2021, P. 66).

A outra direção, que não é uma, distancia-se inteiramente do pensamento da conquista, trata-se de uma meditação experimental (um acompanhamento) dos processos de relação, operando no real, entre os elementos (primeiros ou não) que lhe tramam as combinações. Ciência de pesquisa, de inquirição. Essa “orientação” leva então ao acompanhamento das dinâmicas, do relacional, do caótico – daquilo que, por ser fluido e variante, também é incerto (ou seja, inapreensível), mas a todo instante fundamental e, quiçá, cheio de invariâncias. (Glissant, 2021, P. 167).

Antes de adentrar e debruçar na cartografia dos erros que irá alinhar os restos e vestígios que restam das poucas memórias e do que permanece dos afetos das residências transtéticas, será todavia necessário um salto um pouco mais disperso no tempo, ou mesmo adensar alguma demora e tomar um pouco mais de tempo para recapitular algumas das desconcertantes situações que interpelaram radicalmente os modos de pensar, ao ponto de transformarem ou modificarem o sentido do fazer, ou “sulear” a direção dos desejos que norteavam um certo jeito de produzir através da arte.

Ao final de dois mil e um, já havia participado de uma das edições do *Encontro de Criadores* promovido pelo *Festival de Nova Dança* em Brasília, na saudosa companhia de Gica Alioto, com quem naquele momento desenvolvia dois estudos coreográficos, *Gilza* e *Qualquer Palavra Serve*. Estudos que se davam paralelos e independentes do volume de trabalho e compromissos que mantínhamos junto à *Quasar Cia de Dança*. Passados quinze anos da perda irreparável de sua presença física, criada a obrigatoriedade de ter que aprender a lidar com uma dor que, mesmo não sendo exclusiva, não tem remédios. Sua pulsão vital pela dança continua a habitar meus sonhos e nutrir os poucos impulsos de querer continuar. Ao observar a complexidade e o tamanho da rede e dos vínculos que dali, onde chegamos pela sua persistência em dançar, tiveram lastro e continuidade, se torna um pouco mais plausível mensurar a força desses encontros presenciais, hoje tão ameaçados, que apostavam, a despeito de qualquer outra pretensão, na importância de estarmos juntos, em situações de convívio e em crua relação.

Flavia Meireles. Andreia Jabor. Paula Águas. Tereza Amaoedo. Robson Jacqué. Mara Guerreiro. Letícia Sekito. Wagner Schwartz. Giselle Rodrigues. Patrícia Wernek. Lívia Frazão. Lívia Bennet. Ary Coelho. Rachel Cardoso. Fabiana Marroni. Luiz Bizerril. David Zambrano. Mark Tompkis. Luciana Lara. Cleani Marques. Larissa Salgado. Tica Lemos. Geórgia Lengos. Dafne Michellepis. Laura Virgínia. Lilian Vilela. Gilsamara Moura. Paulo Mantuano. Gustavo Lesgart. Claudia Ormache. Paula Capello. Camillo Vacalabre. Roberta Mazieiro. José Romero. Entre outros. São alguns dos nomes que ainda mobilizam sentimentos e se fazem presentes nas memórias daqueles encontros.

Mas a lembrança mais sinérgica e por isso ainda muito presente, reporta à segunda participação, na edição de dois mil e seis, quando apresentaria com Lê Ramos a segunda versão de *Mr. Z, Mr. Zebra ou Skhizeingraph*. Diferente da primeira, nessa edição, o *Encontro de Criadores e Coreógrafos* antecedeu a mostra do Festival e se deslocou, ou melhor, nos deslocou para a cidade de Alto Paraíso. Salvo engano, era sua décima edição. No imaginário ainda ecoa algumas nuances das gradações de azul, cinza e magenta daquela madrugada. Antes da chegada na pequena rodoviária, naquela estrada tomada pela euforia de ir ao reencontro dos que conhecia, mas sobretudo, de conhecer os que ainda nos desconhecíamos.

Depois de uma curta caminhada por estreitas ruas de chão e cascalho, logo na entrada do que veio a ser nosso lugar de encontro, permaneceu algo do impacto do cheiro da madeira da casa surpreendentemente escondida na beira do mato. Dos caminhos de mata fechada, úmidas e ruidosas que encobriam qualquer possibilidade de horizonte; dos trieiros que levavam às águas frias e translúcidas que escorriam pelas pedras de cor amarelada, que provocaram um misto de alívio e exaltação; permanece a risada da Patrícia Werneck estirada de forma languida pelas pedras e bebendo água lambida como onça. A voz estranhamente feminina e sublime de Rubi, no seu *Infinito Portátil* que embalava, a partir de um desses recém lançados tocadores de mp3, as longas conversas com o Cris Duarte. O jeito intempestivo de mover em contraposição à maneira doce e compenetrada de olhar do Gustavo Barros. A presença sempre divertida e contagiante de Dudude. Em algum momento, Dudude propôs que criássemos a Companhia Internacional Laranja de Dança, um ato político, onde nada seria feito. Nada aconteceria. A presença de gringos seria anunciada, todos fakes, vindos de algum interior profundo que não se sabe donde, sustentando, no carão, a superfície antipática dos contemporâneos, com aquele velho ar blasé.

Aquela casa parecia planejada para receber e acolher artistas, mas a ausência de um cronograma ou de um roteiro pré-definido de ações gerava um desconforto que colocava os participantes em um estado contínuo de negociação. Isso tomava uma boa dose de tempo. As figuras de sangue mais quente “erupçavam” as veias, até que os nervos emergiam na vastidão estreita da superfície da pele. Havia uma certa exaustão nesse jogo de proposições do que era e não era possível fazer, um jogo de tentativas e erros de se chegar a algum plano de ação que fosse, ou pudesse vir a ser, comum.

O excesso de verbalização intelectual e racionalizante, quase uma verborragia de propostas e desejos, passou a criar uma espécie de parede, que tornavam os corpos inacessíveis, assim como o desenvolvimento de qualquer movimentação corporal. Naquele momento, pelo modo limitado de ver que até então me cabia, jamais conseguiria perceber que aquele ato de fala já era o movimento. Por excesso de timidez e poucas habilidades argumentativas, começaram a se conformar blocos de distâncias que comprimiam e desmantelavam aquele impulso quase incontrolável de não querer parar de mover. As distâncias cresciam ao ponto de se transformarem em uma barreira quase intransponível.

Foi então que a Giselle Rodrigues, muito perspicaz e assertiva, se aproximou daquele bicho acuado e comentou que observava algo similar na nossa inquietude. Algo permanecia suspeito. Impossível lembrar com precisão suas palavras, mas era algo a respeito de que deslocar e reunir aquele mundaréu de gente, de lugares tão distintos, para fazer mais do mesmo, também não faria sentido algum. E que talvez fosse importante atravessar aquela densidade dissensual, para que outros caminhos se abrissem e apontassem maneiras distintas de se fazer e se mover. Aquelas palavras fizeram um giro de trezentos e sessenta graus no resistente e limitado pensamento; modificaram, de forma instantânea e radical, aquele estado encruado, amuado, arredio e áspero de ser. Foi como se todo um conjunto de ideias supostamente bem acomodadas e arreigadas tivesse sido catapultado pelos ares e amortecido sua queda, numa muito bem distribuída e silenciosa cambalhota.

Aquele teria sido um primeiro contato prático e aplicado com a potencia criativa que se aproxima, não sem estranhamentos, daquilo que Deleuze e Guattari (2020) propõem, ao pensarem os efeitos dos afetos em seus escritos sobre o conceito de filosofia, como zonas de indistinção e indiscernibilidade. Daí a pouco tempo, teríamos um primeiro momento de prática. As diretrizes partiram de Dudude, simples e precisas, ocupar a diagonal do espaço, sem perder a conexão com as presenças que habitavam nossos campos de visão. A intensidade do contato

e interação com aqueles corpos proporcionaram uma outra compreensão de tempo, não um tempo cronológico, mas um tempo onde cada micro instante parecia atravessar os descontornos da infinitude. Um tempo tomado por um gigante desejo de querer durar, de seguir dançando sem querer saber aonde chegar.

4.1 Com a pele grossa, a cara dura, sangue olhos e uma dupla dose de indignação

Essa duração sem duração, esse lapso, esse sequestro, esse instante de um instante que se anula, essa rapidez infinita que se contrai numa espécie de parada ou de pressa absolutas, eis aí uma necessidade com a qual não se engana: ela explica que sempre se sente em atraso e que, então, ao mesmo tempo, cede-se sempre à precipitação, no desejo de hospitalidade ou no desejo *como* hospitalidade. No coração de uma hospitalidade que sempre deixa a desejar. (Derrida e Dufuormantelle, 2003, P. 111).

Nessa espera, o movimento da alma se agarra à sede, sempre imperfeita, como a de um escudo, preparando-se para perceber essas palavras feitas de matéria calcinada, ruínas de um país mais alto que a noite. A aspiração é enorme: anular o exílio não é suficiente; deseja vivê-lo plenamente. Como toda grande poesia, a sua sonha e recorda. Escolhe para viver o inacabado da luz. Porque no centro da sombra, onde se encontra a escuridão mais densa, está também a luz mais álgida, essa que, a cada volta de espiral, abrirá mais espaço para os seres e as coisas, deixando entender melhor a finitude. Por vezes, também, se se presta atenção, atrás de um diálogo mudo, um ávido intercâmbio de anseios incumpridos, em que a perda pareceria o desejado e o desejo, o perdido: um mundo de amor em definitivo, insuportável, no fulgor de sua tristeza. (Negroni, 2022, P. 750).

A segunda mudança paradigmática, também responsável pela escolha dos formatos do programa de residências, assim como pelo ímpeto de realizá-lo, reporta a uma sequência sucessiva de reprovações. O intuito de retomá-las, ainda que doloridas, hoje bem menos ressentidas, decorre da compreensão da necessidade de compor narrativas que sejam mais honestas com a experiência vivida. A reiteração de um conjunto de aprovações habitualmente tratadas em levantamentos que narram trajetórias profissionais, pouco informa sobre as reais condições de superação e enfrentamento das adversidades comuns ao desenvolvimento de qualquer profissão. Em certo sentido, tratar das reprovações reforça um compromisso e expectativa didática pedagógica de transmitir a importância de não desistir dos nossos sonhos, por mais cabeludos que eles pareçam.

Ainda durante o processo de graduação em dança, de maneira muito intuitiva, interesses em questionar meios e modos de composição coreográficas alimentaram desejos precoces de arriscar a exercitar conduzir processos de criação em dança. Estar no palco parecia uma aventura encantadora, de uma magia sedutora e desconcertante, mas não era o suficiente. Desafiante era lidar com a vontade descontrolada de descobrir os meandros e

segredos que povoavam os processos investigativos, composicionais, o que detonava o prazer de chegar em cena. Essa curiosidade não só proporcionou um fôlego para experimentar e se dedicar aos mais diversos e esfumados processos de criação, mas também um esforço insaciável de conceitualizar e produzir narrativas a partir desses processos. Para a geração de criadores que dependiam ou se alvorçavam a enfrentar as políticas públicas dos editais e das convocatórias abertas, essa era a condição mínima para poder ocupar os espaços e conseguir dar vazão ao enorme desejo de coreografar.

Entre os espaços possíveis que estabeleciam um circuito consistente de difusão, a *Bienal Sesc de Dança SP* passou a ser uma referência importante; por encampar uma convocatória pública com inclinação democrática; por reunir uma parte significativa da produção nacional dedicada à dança contemporânea; por elaborar questões urgentes que norteavam seus pensamentos curatoriais; mas principalmente por possibilitar a permanência dos artistas selecionados, transformando a mostra num espaço de convívio e fortalecimento das redes de difusão. Poder permanecer num ambiente de grande circulação de informações estimulava um acompanhamento de fato imersivo de atualização de conteúdos, seja através das ações formativas, das mesas, debates e demais produções programadas pela mostra. De modo a intervir e transformar efetivamente a maneira de ver e pensar o próprio trabalho.

Entre as estratégias que se destacavam, nas duas primeiras edições, após uma primeira triagem, os trabalhos pré-selecionados participavam de uma experiência inusitada, onde os proponentes apresentavam presencialmente suas propostas coreográficas para um coletivo formado por curadores, críticos, pesquisadores e dirigentes técnicos, que travavam um diálogo direto com o trabalho, para só então culminar em pareceres avaliativos. Por mais duro que parecesse, a criação desse espaço de diálogo proporcionava uma aproximação e adensamento das questões que impulsionavam o trabalho coreográfico, tornando o processo seletivo um ambiente efetivo de trocas, formativo e de produção de conhecimento. A popularização benvinda da mostra, a expansão de seu alcance comunicacional e territorial, mais o aumento do volume de inscrições, provavelmente foram alguns dos fatores que inviabilizaram a continuidade desse procedimento.

Esse pequeno adendo, certo de não querer institucionalizar essa discussão, importa aqui pelo interesse em investigar a função elementar que os ambientes e ações de difusão possuem, uma vez que participam da formação e composição estética de um determinado contexto. Entre as inúmeras produções assistidas, no ano de noventa e oito, na primeira edição

da Bienal, houve um trabalho que interferiu de forma muito abrupta na minha maneira de perceber e imaginar o movimento dançado. Literalmente passei uma semana sonhando com a movimentação dos corpos em *Lightmotiv*, da *Staccato Cia de Dança*. A composição era assinada pelo coreógrafo Paulo Caldas, mas em ação estavam Paulo e as impressionantes Flávia Meireles e Maria Alice Poppe. O trabalho estava endereçado à intersecção fina e apurada dos estudos do movimento com a performatividade da luz e a montagem constitutiva da linguagem cinematográfica, dividida em dois atos, *Ritornelo* e *Camarecura*. As sutilezas das variações feriam a percepção do que era diferença e repetição na execução dos movimentos; a alternância dos planos verticais e horizontais desafiavam de maneira afrontosa o peso e ação gravitacional sobre os corpos; a movimentação lenta e as formas improváveis, não convencionais, do desenho de luz, juntos, criavam uma atmosfera onírica, febril e de um desequilíbrio recorrente. No centro do proscênio, um metrônomo cuja regularidade reforçava a imprevisibilidade descabida dos gestos.

A paixão por esse trabalho passou a ser um guia, um orientador de percursos que acidentalmente levaria ao conhecimento de um outro importante espaço de difusão. Por curiosidade, um teatro pequeno, enxuto, quase intimista, abrigado por um centro cultural robusto, com design, arquitetura e pensamentos curatoriais que apostavam e ainda apostam num sentido de futuro. Alguns dos motivos que, ao menos naquele instante, alimentaram o desejo de também construir propostas coreográficas específicas para aquele teatro. A tomada de consciência desse edital se deu em meados de noventa e nove. A partir dali foram cinco edições ininterruptas de aplicações, com as mais mirabolantes estratégias, seguidas de cinco reprovações. As chamadas eram bianuais. Diferentemente da Bienal, seu formato de financiamento contemplavam os processos, uma concepção diferenciada de coprodução, o que fazia da sua proposta um tanto mais arrojada e sedutora. Acontece que entre as cinco reprovações, de noventa e nove, à dois mil e sete, as três últimas propostas apresentadas foram colocadas numa zona nublada de quase aprovação, a famosa berlinda, no grupo dos que balançam mais não caem. O que dava condições e direitos ao acompanhamento da mostra e dos seus resultados, mas não efetivava a tão sonhada participação.

Sem descartar a necessidade inevitável e permanente de rever lacunas e fragilidades cabíveis em qualquer processo de formação, que poderiam respingar na também fragilidade das propostas aplicadas, o que a reincidência dessa condição de “vai mas não vai” começa a explicitar, esbarra na compreensão de que os processos seletivos são pautados por um

conjunto tão amplo e complexo de fatores, que nem sempre seus resultados reportam ao que de fato constituiu a proposta aplicada em si. Aquele pensamento curatorial que aparentemente defendia a formulação de questões que indicavam a consistência dos processos de pesquisa e criação, sustentava, por outro lado, respostas muito bem definidas, estabilizadas e compartimentadas, a respeito do que podia e do que não podia ser aprovado. De qualquer forma, com a pele grossa e a cara dura que me protegiam, havia decidido que continuaria a aplicar submissões, mesmo diante da certeza das reprovações. Mesmo que fosse para reafirmar uma condição de sub existência, ou simplesmente para lutar contra o esquecimento. Até percorrer os olhos nas publicações que se apresentaram como cartografias dos territórios de produção dedicados à dança contemporânea. A despeito das cifras e da enxurrada de estatísticas superficiais que explicitavam a precariedade do contexto de produção no qual me encontrava, o que fazia algum sentido, mas que por motivos democráticos implicaria em redobrar a atenção, a responsabilidade e o cuidado institucional, desvelou-se uma indisposição e profunda hostilidade, cheia de arrogâncias. Em teorizações empoladas que tentavam, de todas as formas, justificar a ausência de aprovações exclusivamente no referido contexto.

Sim, os processos públicos de seleção são permeados por disputas de territórios que refletem as relações assimétricas de poder, reproduzindo nossa tão conhecida lógica da propriedade privada e latifundiária, que rege os maus usos dos territórios, inclusive nas instituições públicas dedicadas ao desenvolvimento das políticas de incentivos culturais. E esse não era e não é um privilégio exclusivo dessa instituição. Nesse caso, vale a ressalva de que a opção consciente por manter o nome da instituição em sigilo resulta, exclusivamente, da preocupação em não desviar a atenção dos objetivos dessa discussão. Assim como não existe nenhum interesse personificado em diminuir a importância e admiração por suas ações ou programações. Inclusive nas quais se deram as reprovações. Pelo contrário. Ainda mais nesses tempos aonde a maioria expressa das instituições culturais estão sendo politicamente atacadas e sucateadas de maneira covarde e um tanto mais irresponsável, numa espécie de auto sabotagem das ações e tradições culturais, como do enorme potencial criativo e artístico pelo qual nossa cultura é mundialmente conhecida e reverenciada.

Diante do exposto e publicizado, eis que a instituição decide por enviar uma comissão para presencialmente apresentar, com maiores detalhes, o teor da convocatória. Com sangue nos olhos e uma dupla dose de indignação, a vontade de sabatinar e explicitar as contradições desse histórico de omissão política e desinteresse era tão óbvia, que num determinado

momento, uma das pesquisadoras responsáveis e muito coerente por sinal, me dirige diretamente a palavra: Se você percebe tantas incoerências, por que não cria seu próprio edital? Meu mundo caiu. De novo a cambalhota dos afetos. Como não havia pensado nisso antes? Não em criar mais um edital privativo e seletivo, mas um programa de ações onde a base de sustentação de seus encontros fosse regida pelos sentimentos de hospitalidade e acolhimento. Onde as vulnerabilidades e fragilidades fossem bemvindas. E as experimentações se abrissem aos desvios mais impensáveis, a radicalidade múltipla e diversa. Onde o incomum fosse parte imprescindível e revitalizante do comum.

4.2 Mobilidades labirínticas e os circuitos deambulatórios

Em todas as revoluções culturais há períodos de caos e confusão, épocas em que graves enganos são cometidos. Se tivermos medo de nos enganar, de errar, se tivermos a nos avaliar constantemente, nunca transformaremos a academia num lugar culturalmente diverso, onde tanto os acadêmicos quanto aquilo que eles estudam abarquem todas as dimensões dessa diferença. (hooks, 2021, P. 49).

A academia não é o paraíso. Mas o aprendizado é um lugar onde o paraíso pode ser criado. A sala de aula, com todas as suas limitações, continua sendo um ambiente de possibilidades. Nesse campo de possibilidades temos a oportunidade de trabalhar pela liberdade, de exigir de nós e dos nossos camaradas uma abertura da mente e do coração que nos permita encarar a realidade ao mesmo tempo em que, coletivamente, imaginamos esquemas para cruzar fronteiras, para transgredir. Isso é a educação como prática da liberdade. (hooks, 2021, P. 273).

Terceira preliminar, ou a importância de refletir incansavelmente sobre os sonhos, porque eles de fato podem acontecer. Em meados de dois mil e seis, chega por email um convite bem inesperado do *Centro Dramático de Aragón*, um mecanismo dedicado ao impulsionamento das artes cênicas na comunidade autônoma de Aragão, geograficamente situada no nordeste da Península Ibérica. Com a proposta de desenvolvimento de três residências coreográficas junto a artistas residentes da cidade Zaragoza, tendo em vista que os resultados pudessem integrar a programação de um festival internacional de dança contemporânea em paisagens urbanas, chamado *Trayectos*, que por sua vez integra a *Red Acieloabierto*, uma rede espanhola de festivais de dança em espaços não convencionais.

As residências duraram três semanas, de dezenove de junho a onze de julho, e se desenvolveram como uma espécie de apoio coreográfico em processos colaborativos de criações já em desenvolvimento, destinado a interacionar com três trabalhos previamente estabelecidos, a saber: *The Circle of Trust*, da companhia homônima de hip-hop, apresentado na *Plaza San Felipe*; a parceria de Ana Continente e Antônio Muñoz chamada *Dentro Del*

Exterior, apresentada no *Centro de Historia de Zaragoza*; e o trabalho autônomo e autoral da bailarina Silvia Auré, intitulado *Saudade*, apresentado na *Pasaje El Los Giles*.

Essa foi a segunda experiência de investigação dos processos de composição coreográfica que levava o nome e propunha esse tipo de intercâmbio em formato de residência. A primeira foi em dois mil e quatro, na cidade de Salvador, pelo Ateliê de Corégrafos Brasileiros, onde nos transferíamos por um período de três meses para trabalhar com artistas locais, com o aporte de uma equipe técnica envolvendo figurinistas, cenografistas, iluminadores, produtores musicais. Com o propósito de gerar composições inéditas a serem apresentadas no Teatro Castro Alves. Sendo que no Ateliê, a forma de participação também era por chamada pública, via editais e audições abertas.

De alguma maneira, ambas experiências chamaram a atenção para dois aspectos do trabalho colaborativo, que se tornaram diferenciais na compreensão do formato e que foram determinantes na estruturação do programa de residências transestéticas - *Conexão Samambaia*. A importância de privilegiar a duração dos processos como agente aprofundador das transformações imanentes às relações de intercâmbio, aqui pensando as durações como fator que imprime consistência e profundidade transformacional, em aproximação às discussões conceituais propostas por Guattari (2011). Segundo, o componente relacional que minimamente coloca em cheque e implica na reorganização das concepções e estruturas concebidas a priori, num processo colaborativo de criação qualquer. Ao recobrar uma abertura sensível para que os encontros criativos sejam norteadores dos processos que estão por ser desbravados, como sugerem as problematizações de Bourriaud (2009) em seus estudos sobre as estéticas relacionais. A duração das relações processuais assumiu seu protagonismo.

Porém, no ímpeto de alcançar uma observação um tanto mais minuciosa, também é possível destacar e distinguir alguns dos outros aspectos que intensificam de forma significativa as diferenças entre ambas experiências, e que potencializam exponencialmente a percepção e os processos de alteridades da segunda ocasião: a mudança de idioma, a distância percorrida e a viagem solitária. Os desafios colocados pelos deslizamentos territoriais das linguagens; os ruídos de comunicação; o lapso temporal que se interpõe na distância espacial entre os territórios percorridos; a mudança da paisagem e do paladar; a urgência em estabelecer uma comunicação efetiva e assertiva com pessoas desconhecidas sobre um trabalho em construção; o estranhamento ao reestabelecer os sentidos de pertencimento e de familiaridade estando só e muito distante dos que até ali eram seus, ou os meus.

Viajar só já era prática comum, e provavelmente seja para uma considerável parcela de pessoas da comunidade artística. A arte se alimenta e precisa se alimentar das diferenças, das relações. Do se sentir observada pelo diferente, matéria informe que também a constitui. Desde a consumação do entusiasmo em mergulhar em projetos e processos autorais de investigação, noção que é complexificada e que tem sua responsabilidade reatada pelas leituras de uma pequena conferência de Foucault (2002), traduzida para o português com o título *O que é um autor?*, as viagens solitárias se tornaram cada vez mais recorrentes. Talvez daí a compreensão de que os deslocamentos sejam imanentes ao ofício no campo ampliado das artes. O que desencadeia uma oscilação peculiar entre o que já é conhecido e o prazer de descobrir o inimaginável.

Salvo a sensação de pouco ter contribuído com a companhia de hip-hop por uma discrepância acentuada de projetos - por um lado, um compromisso crescente com as delicadezas do mover; por outro, um desprendimento feliz, mobilizador e motivacional, porém envolto por uma brutalidade competitiva e masculinizada que coloca os corpos em risco, ao ponto de reduzir drasticamente o tempo de atuação de dançantes - essa primeira aproximação com a cena espanhola foi tida como uma flechada. Logo o segundo convite surgiu, mas dessa vez para permanecer três meses e meio, que acabaram se estendendo para cinco, e com objetivos bem modificados em relação ao primeiro.

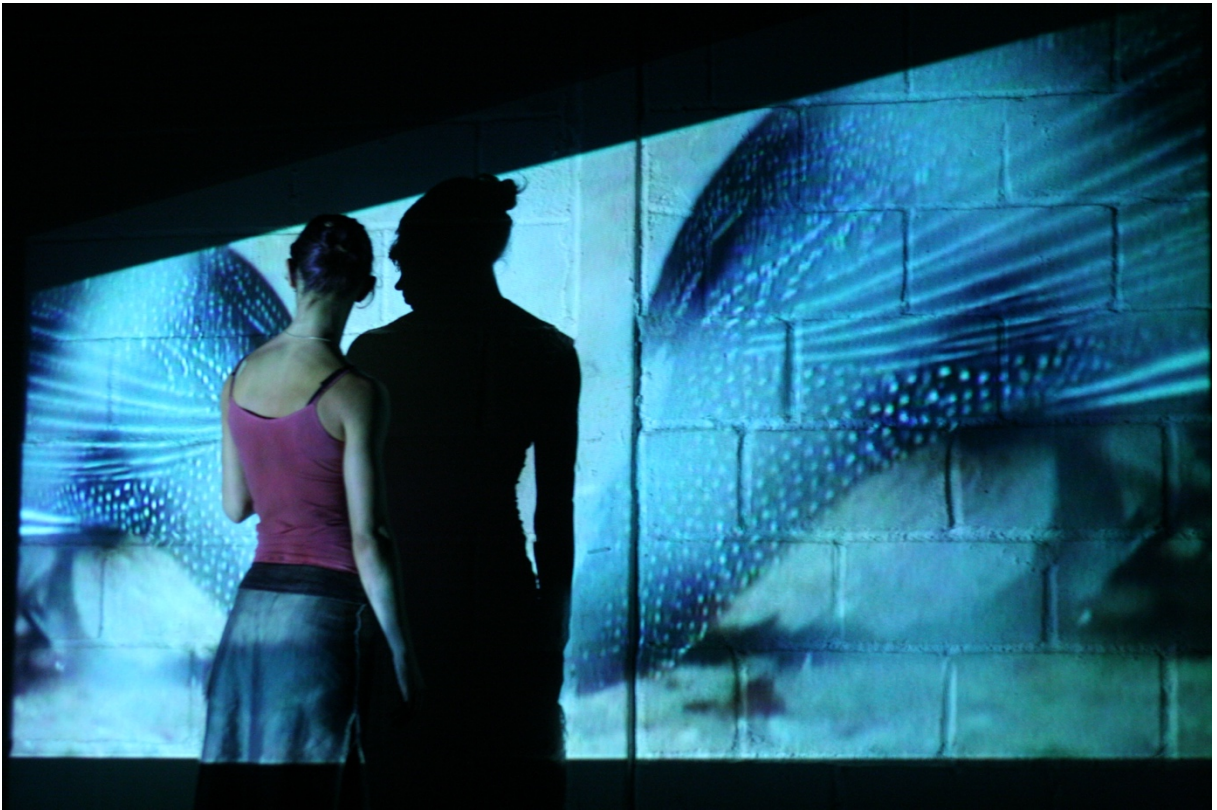
A nova proposta de residência abarcava a criação de três trabalhos inéditos, que começariam do nosso encontro, sendo que a próxima colaboração com Silvia Auré seria dançada por nos dois e circularia pela rede de festivais de dança em paisagens urbanas, incluindo uma apresentação na cidade de Bilbao, no Festival *Lekuz Leku*, tradicionalmente programado em *Abandoibarra*, no parque de esculturas do *Guggenheim*, e uma curta residência de duas semanas com estudantes de arquitetura, de dança e performance, no pátio do MACBA – *Museu de Arte Contemporânea de Barcelona*. Onde propus investigarmos correlações entre as mobilidades orgânicas e circulares do bairro gótico e a composição labiríntica dos circuitos deambulatórios das favelas brasileiras, inspirado nos programas sensoriais extáticos de Oiticica.

Mas a questão chave que emerge e se coloca nesse conjunto de ações, e que é detonadora de uma série de outros questionamentos, está relacionada simplesmente ao desafio impensado de voltar a dançar. Há tempos vinha num processo de apagamento da própria imagem em função de criar as condições propícias para o aparecimento de outras

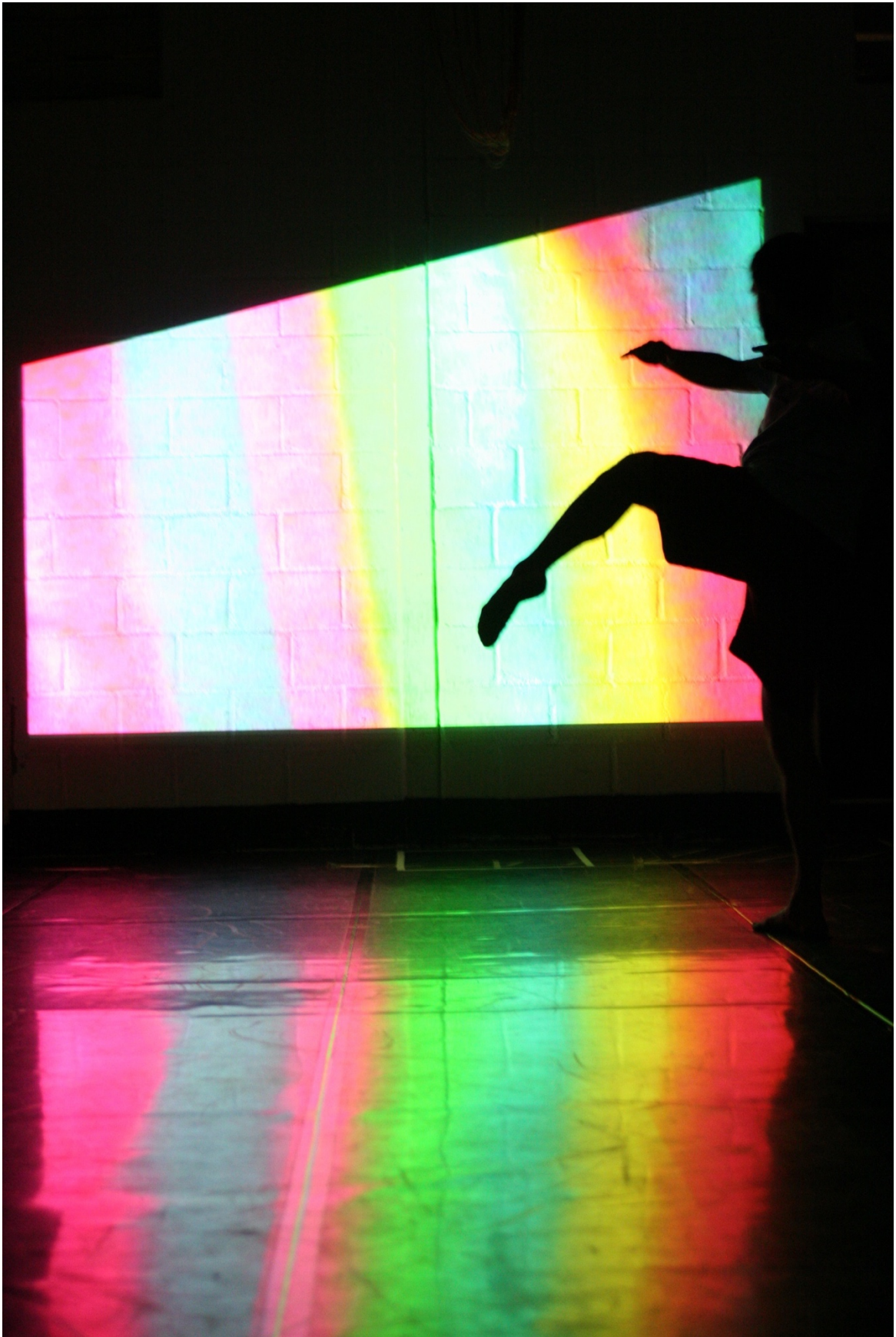
imagens; e diante da condição de estrangeiro, com toda a parafernália que os processos de alteridades implicam e instalam nos modos de existir e de fazer, delimitar com precisão os contornos “do que” e “de como fazer” tornou-se um interrogatório interno de proporções éticas e existenciais. Primeiro, porque ambas as questões (o que dançar e como dançar?) estão intimamente permeadas e ao fundo, indissociáveis.

Questões do tipo: quais afetos provocar e friccionar a partir do corpo em movimento? O que é possível performatizar e transmitir a partir do mover e do não mover na rua? É possível dançar em outro idioma? Quais são as línguas do mover? O que posso apresentar que de fato modifique alguma percepção sobre os gestos do dançar? Quais os motivos me trouxeram até aqui? Qual o sentido de dançar para desconhecidos? Que tipo de ação pode transformar a compreensão da importância política dos corpos em relação? Que tipo de ação pode modificar a compreensão política da presença dos corpos? Porque e como estar nas ruas? Qual a interferência da paisagem urbana nas ações a serem construídas? É possível modificar o fluxo habitual e naturalizado das paisagens urbanas pelas ações do dançar? O que apresentar, o que dar a ver, o que fazer acontecer?

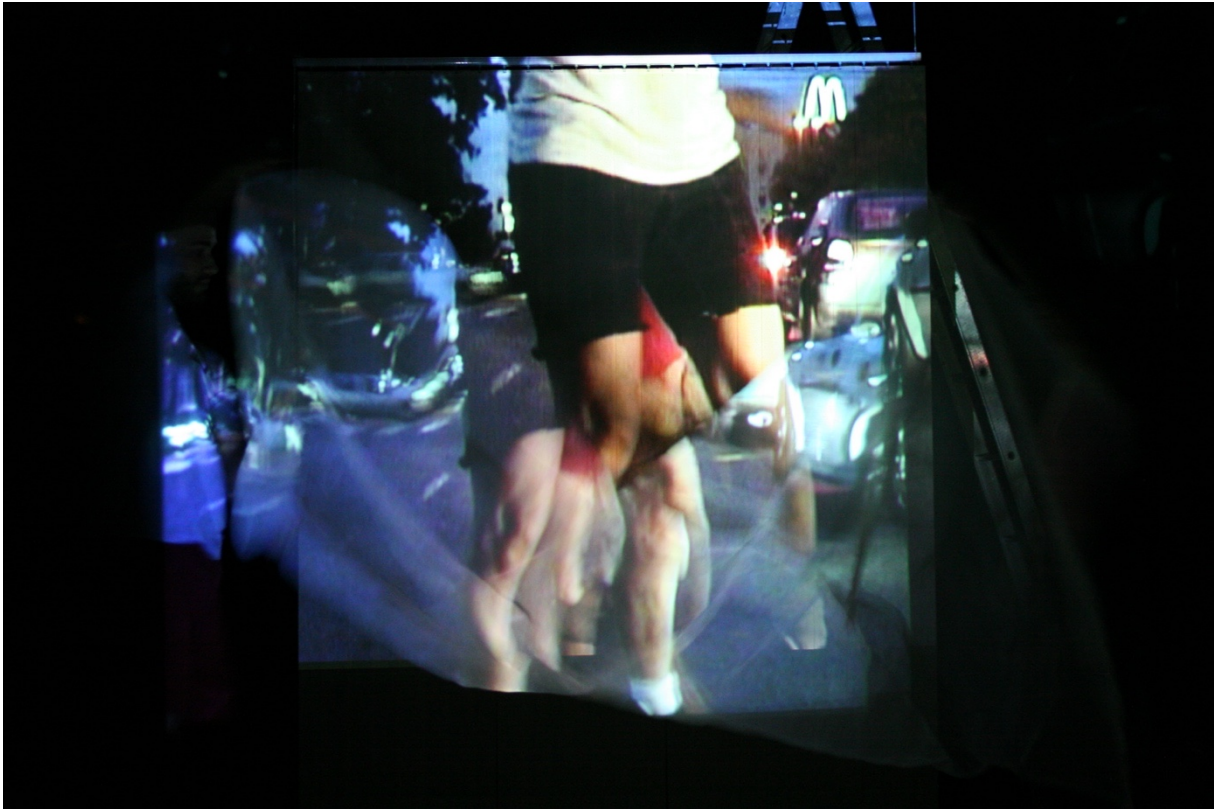
De verdade, a única resposta possível para essa profusão de perguntas sem respostas, ou ao menos sem o menor interesse em respostas imediatas, se aproxima muito daquilo que hoje se faz compreensível nas provocações conceituais do professor Sodré (2021), sobre a abertura sensível para uma “comunicação transcultural”. Ou seja, se permitir e estar despreziosamente aberto a fazer, mover e descobrir como fazer com o fazer. Descobrir como fazer no ato da feitura. Não persistir no anterior entendimento do “saber fazer”, mas de se dar tempo para tentar aprender fazer com o próprio fazer, nas relações. A primeira ação a partir daí foi decidirmos fazer juntos. E intuitivamente surge a imagem - *Café com Llúbia*. O preto e o cinza. A mistura irreversível de cores, sabores, temperaturas. Aqui delinea-se a terceira experiência que baliza as diretrizes e os parâmetros que irão sugerir as coordenadas das ações e dos encontros promovidos pelo Programa Samambaia, como agentes que intensificam e potencializam transformações estéticas. Promover encontros. Abrigar e acolher artistas em deslocamentos. Traçar caminhos de se perder. Desaprender e reaprender a fazer com / juntas. Pensar as epistemologias dos encontros criativos como produção de alteridades. Foram essas as paixões preliminares que aos poucos foram ganhando forma e que se transformaram em preceitos que nos conduziram a desenhar uma proposta interinstitucional de colaborações criativas, de descentralização e horizontalização dos espaços de criação.



28- Lê Ramos em *Mr. Z, Mr. Zebra ou Skhizeingraph*, por François Calil (2006).



29- Kleber Damaso, em *Mr. Z, Mr. Zebra ou Skhizeingraph*, por François Calil (2006).



30- Ensaio fotográfico de *Mr. Z, Mr. Zebra ou Skhizeingraph*, por François Calil (2006).



SILVIA AURÉ y KLEBER DAMASO ZARAGOZA-BRASIL “Café con lluvia” Silvia Auré, Kleber Damaso

Proponemos intervenciones e interacciones artísticas partiendo de la percepción y de la imaginación para reconocer y transformar el organicismo y la sinestesia presente en la arquitectura contemporánea, así como los lugares y paisajes en que habitan nuestros cuerpos. Una investigación de las posibilidades de subversión en las relaciones entre causa y efecto y entre sujeto y objeto.

Idea y dirección: Silvia Auré y Kleber Damaso / **Coreografía:** Silvia Auré y Kleber Damaso / **Bailarines:** Silvia Auré y Kléber Damaso / **Música:** Mezcla musical realizado por Lord Sassafra / **Fotos Silvia:** Paloma Marina
La creación de “Café con lluvia” es un resultado de un Intercambio de compañías y subvencionado por el festival “Trayectos” de Zaragoza.

Hautemateetik eta irudimenetik abiatuta, parte-hartze eta elkarrekintza artistikoak proposatzen ditugu arkitektura garaikidean presente dauden organikotasuna eta sinestesia, eta halaber, gure gorputzetan dauden lekuak eta paisaiak ere, ezagutu eta eraldatzeko. Kausa eta efektuaren arteko eta subjektuaren eta objektuaren arteko harremanetan dauden iraultza-ahalbideen ikerketa bat.

Idea eta zuzendaritza: Silvia Auré eta Kleber Damaso / **Koreografia:** Silvia Auré eta Kleber Damaso / **Dantzariak:** Silvia Auré eta Kléber Damaso / **Musika:** Lord Sassafrasek egindako musika-nahasketa / **Silvia Argazkiak:** Paloma Marina
“Café con lluvia” sorketa konpainia-trukeen emaitza bat da eta Zaragozako “Trayectos” jaialdiak diruz lagundurik dago.



Jueves 28 / 20:00 h
28, osteguna / 20:00etan
“Sitios y lugares” de Angel Garraza
Angel Garrazaren “Sitios y lugares”

- 31- Na seqüência, fotografia da estreia de *Café con Llubia*, de Kleber Damaso e Silvia Auré, por Manuel Ballestín, no festival *Trayectos* (2007); e *print* do programa do festival *Lekuz Leku*, em Bilbao (2007).



32- Kleber Damaso e Silvia Auré em *Café con Llubia*, por Manuel Ballestín, no festival *Trayectos* (2007), Zaragoza.

40

silvia auré i kleber damaso

saragossa-brasil

CAFÉ CON LLUVIA

Transposició de paisajes, Proponemos intervenciones e interacciones artísticas partiendo de la percepción y de la imaginación para reconocer y transformar el organicismo y la sinestesia presente en la arquitectura contemporánea, así como los lugares y paisajes en que habitan nuestros cuerpos. Una investigación de las posibilidades de subversión en las relaciones entre causa y efecto y entre sujeto y objeto.



espectacle Café con Lluvia
lloc CCCB- Espai en Moviment
data 30/06
hora entre 22:30h i 24:30h
durada 10'
idea/direcció/coreografia
 Silvia Auré i Kleber Damaso
ballarins Silvia Auré i Kleber Damaso
música Mezcla musical realizada por
 Lor Sassafras

ACTUACIÓ EN L'ESPAI EN MOVIMENT
 (Pàg 56)
 30/06 a partir de les 22:30h a 24:30h

Silvia Auré (Saragossa) Ha trabajado durante ocho años consecutivos en Suiza en las compañías de Berner ballet (Berna), Luzerner teather (Lucerna) y Nomades, (Vevey). En España bailó con la compañía SYBAA y proyecto Babel en Zaragoza. Ha participado en el festival de "Trayectos" en Zaragoza en el 05 y el 06. En septiembre del 2006 estrena como solista junto al actor y director de teatro Mariano Anós y el coreógrafo Victor Orive, en el espectáculo "Travesía". También ha realizado numerosos proyectos por libre en Europa y en España de danza contemporánea, danza-malabares, video-danza y danza-teatro.

Kleber Damaso (Brasil) Bailarín de larga trayectoria que desde 2003 es coordinador artístico y pedagógico del Espaço Quasar (Brasil). Como coreógrafo podemos destacar: Segundo premio en el Festival de Curta Dança de Sorocaba en el 2000. Segunda mejor coreografía en los festivales de Santos y Joinville en el año 2002 por "Ensaio de um Desejo a Dois". Taller de Coreógrafos Brasileiros de Salvador en el 2004, por Construido Janice. Beca Vitae de Artes 2005, por Intersecções entre os Sentidos e a Ausência. Premio estímulo de Londres en el 2005 a la mejor coreografía por Mr. Z.

*companyia
del projecte
d'intercanvi
entre
comunitats*



DESCRIPCIÓN DEL TALLER

Estudio práctico del movimiento. Una invitación a la transposición de paisajes y a la verificación de sus reverberaciones. Este taller propone una reconstrucción de un camino y la proyección de su escritura en el espacio. Después traslada la imaginación a través de sensaciones de inclinación, sinuosidad y riesgo. Percepción de cómo los diseños de este camino habitan el cuerpo y responden a la acción del movimiento. Ejercicio coreográfico que surge del encuentro entre las memorias de las calles y algunas impresiones de la organización de las favelas.

Esta dirigido a los Artistas del Movimiento, profesionales con conciencia corporal e inquietud creativa.

Kleber Damaso es bailarín y coreógrafo, graduado en danza, licenciado por la Universidade Estadual de Campinas (UNI-CAMP). Empieza su formación en 1994, con Henrique Rodovalho. Formó parte de la Cia. Dominio Público dirigida por Holly Cavrell y del elenco de la Quasar Cia de Dança. En 2003 fue invitado como coordinador artístico y pedagógico del Espaço Quasar. Seleccionado para el Ateliê de Coreógrafos de Salvador 2004. Seleccionado con la Beca Vitae de Artes 2005. En colaboración con Henrique Rodovalho crea y dirige el video danza Esfolada (que se presentará en l'Espia en Moviment de Dies de Dansa 2007) seleccionado y presentado en varios Festivales de Brasil y del exterior. En 2006 ganó el Premio FUNARTE de Dança Klauss Vianna con la subvención de Petrobrás. Actualmente dirige Desvio, espacio de encuentro, intercambio de ideas y de investigación a través del cuerpo.

taller kleber damaso

brasil

espectacle Taller

lloc MACBA

data de presentació 30/06

hora entre 18:00h i 20:30h

durada 10'



34- Print do programa do festival *Dies de Dansa*, Barcelona (2007).

5. VISÃO DOS AGUAPÉS POR BAIXO D'ÁGUA

Por onde pude andar, no Brasil, ou em outros cantos do mundo, prestei mais atenção nas águas do que nas edificações urbanas que se debruçam sobre elas (...). Sempre estivemos perto da água, mas parece que aprendemos muito pouco com a fala dos rios. Esse exercício de escuta do que nossos cursos d'água comunicam foi produzindo em mim uma espécie de observação crítica das cidades, principalmente as grandes, se espalhando por cima dos corpos dos rios de maneira tão irreverente a ponto de não termos mais quase nenhum respeito por eles. (...) Esse nosso rio-avô, chamado pelos brancos de rio Doce, cujas águas correm a menos de um quilômetro do quintal da minha casa, canta. Nas noites silenciosas ouvimos sua voz e falamos com nosso rio-música. (...) Nos sentimos tão profundamente imersos nesses seres que os permitimos sair de nossos corpos, dessa mesmice da antropomorfia, e experimentar outras formas de existir. Por exemplo, ser água e viver essa incrível potência que ela tem de tomar diferentes caminhos. (Krenak, 2022, p. 8 e 9).

Se eu desidratar inteiro vai sobrar meio quilo de osso aqui, por isso eu digo: respeitem a água e aprendam sua linguagem. Vamos escutar a voz dos rios, pois eles falam. Sejamos água, em matéria e espírito, em nossa movência e capacidade de mudar de rumo, ou estaremos perdidos. (Krenak, 2022, p. 14 e 15)

Após anos de luta, de enfrentamentos e desgastes institucionais, encampados com muito afincamento e dedicação, em especial pela profa. Dra. Valéria Figueiredo, que por muito tempo foi a única representante efetiva dos estudos das danças nos cursos de Artes Cênicas e Educação Física da UFG, finalmente havia sido criada a licenciatura em Dança, através do Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI). O que imediatamente abriu um outro leque de parcerias para as ações do programa Samambaia.

O corpo docente estava muito bem estruturado, mas as instalações físicas ainda seriam levantadas. Antes do início das construções, ainda tentamos, coletivamente uma última negociação, em nome do Fórum de Dança de Goiânia (naquele momento, bastante mobilizado e atuante), com o intuito de realocar as instalações e abrigar o Curso junto aos demais da área de Artes, nas proximidades topográficas da Escola de Música e Artes Cênicas. Mas as questões políticas e os interesses econômicos falaram mais alto, e as necessidades da área não puderam ser levadas em consideração.

Ainda assim, com a permanência indesejável, na contramão das orientações sobre a capilaridade dos campos de saber, sem observar a locação da maioria dos cursos espalhados em território nacional, com poucas chances de interlocução com as pesquisas realizadas na Faculdade de Educação Física; a Dança iniciaria suas atividades tendo a perspectiva de um espaço apropriado para suas práticas, feito que as Artes Cênicas ainda não tinham conseguido junto à Escola de Música, mesmo após dez anos de existência. Seguiram-se mais oito anos até

a construção do Pavilhão de Laboratórios de Artes da Cena. Em meio a tanta espera e transpiração, havia uma turba de gentes dançantes, desejosas de ocupar os laboratórios aquáticos da recém criada Faculdade de Educação Física e Dança (FEFD). A profa. Dra. Elisa Abrão, muito solícita e entusiasmada com os propósitos investigativos da ocupação, foi responsável por essa mediação institucional.

A terceira ação do programa de residências se estrutura como um mergulho. Interessada na produção e captação direta de sons e imagens da percussividade dos corpos submersos na água, para o desenvolvimento de um projeto de instalação audiovisual com ênfase na hibridização, editada em tempo real, da projeção de imagens em movimento, com a espacialização de paisagens sonoras. A submersão dos corpos em movimento estimulava a percepção e o reconhecimento da própria liquidez que os constituem. Como se pudéssemos devolver e propagar a liquidez dos corpos à liquidez de um ambiente aquoso. Essa tomada de consciência parece ainda urgente e necessária, em contraposição ao embrutecimento do contato entre os corpos e de muitas relações. Se nos reconhecêssemos, diariamente, mais líquidos do que sólidos, como de fato somos, poderíamos vislumbrar relações mais fluidas, adaptativas ou, quem sabe, menos intransigentes entre nossos corpos. Talvez, tornarem mais brandas as bordas e arestas.

A facilitação desse encontro e organização da instalação audiovisual ficaram sob responsabilidade do compositor de música contemporânea e eletroacústica Paulo Guichenney; da bailarina, artista visual multimídia Vivi Domingues; da musicista e cantora chilena Renata Anaya; e de seu companheiro Daniel Jeffs, dj, compositor e importante ativista na liberação de *creative commons*, no meio musical digital. Ambos indicados pela Vivi. Do ponto de vista da coordenação do programa, considerava-se a importância em acatar e aderir sugestões de seus participantes, tanto para viabilizar o envolvimento das pessoas interessadas, no sentido de compartilhar o poder de decisão, como de fortalecer a consolidação de redes de parcerias e coproduções que pudessem surgir daqueles momentos de aprofundamento.

Considero o principal erro de organização dessa produção a não previsão da incomunicabilidade, suscetível a qualquer primeiro encontro, acometida entre a equipe convidada de facilitadores. A impossibilidade factual de diálogo. Ainda que Renata e Paulo tivessem a música contemporânea e passagens pelo Conservatório Nacional de Pantin, em Paris, em comum, suas pesquisas caminhavam em direções opostas. Daniel, Renata e Vivi eram pessoas diurnas, sem fôlego para avançar em programações noturnas. Paulo é absurdamente

noturno, não suporta o calor do sol, daí sua dificuldade em permanecer na locação elegida para as captações. Não que isso tenha inviabilizado ou prejudicado o resultado dos trabalhos, mas a continuidade e verticalização dos diálogos. Também não acredito que esse tipo de detalhamento seja uma exclusividade técnica de produção, mas são sutilezas que elevam o padrão de comunicação e a intensidade das trocas almejadas num encontro. Tendo em vista o diálogo como um interesse honesto e sincero pelo pensamento diverso, feito a partir e com distintas interlocuções.

Os experimentos para captação se deram entre os dias dezoito e vinte e cinco de fevereiro de dois mil e onze. Através de convocatória pública simplificada, somaram-se a esse encontro dezenove voluntários, entre alunos, monitores, pesquisadores, professores e curiosos da dança: Allan Santana, Andreia Pitta, Anna Behatriz, Beatriz Oliveira, Cláudia Barreto, Elisa Abrão, Felipe Ferro, Gabi Domingues, Jackson Douglas, Jussara Dias, Larissa Cantarino, Leticia Reis, Lu Celestino, Luan Roger, Luciano Diogo, Mônica Poli, Natássia Garcia, Tomás Dias, Warla Paiva e o fotógrafo Rafael Emílio, além dos quatro facilitadores, e o autor que voz fala.

Em termos gerais, o programa previa estudar relações entre corpo, ritmo interno, água e espaço, na composição de paisagens sonoras e visuais, para a criação de uma peça mista para eletroacústica e instalação audiovisual. Como orientação visual e imagética para os estudos composicionais e de cohabituação dos corpos d'água, Vivi propôs a morfologia do aguapé (*eichhornia crassipes*), planta flutuante com alta capacidade de remoção de poluentes, rápida proliferação e enraizamento, também conhecida como baronesa, camalote, jacinto d'água, murumuru, mururé, pareci, pava e rainha-dos-lagos.

O compartilhamento público dos resultados, incluindo a execução da peça eletroacústica e da instalação audiovisual, se deu no dia vinte e seis de fevereiro do mesmo ano. Essa ação marca a entrada do projeto no Teatro do Centro Cultural UFG, importante parceiro e acolhedor das futuras ações e colaborações desenvolvidas pelo projeto. Naquele momento, ainda sob a direção do saudoso e criterioso prof. Carlos Sena. A estrutura modular e adaptável do teatro permitiu que experimentássemos uma conformação bem radical de sua arquibancada, utilizando as cadeiras para desenhar curvas combinatórias espiraladas que reportavam a ação de desenrolar dos brotos das samambaias. Carlos Sena chegou a utilizar algumas vezes, em seus relatórios de gestão, imagens fotográficas dessa configuração para exemplificar as infinitas possibilidades de organização do espaço. Na ocasião, o público era incitado a movimentar sua posição conforme as ações físicas se distribuíam pelo espaço.



35- Ensaio fotográfico da percussividade de corpos submersos, por Rafael Emílio (2011).



36- Ensaio fotográfico da percussividade de corpos submersos, por Rafael Emílio (2011).



37- Elisa Abrão em fotografia de Rafael Emílio (2011); e corpos submersos em frame capturado por câmera do tipo “olho de peixe”, por Vivi Domingues (2011).

Junto às modulações sonoras e espacializações eletroacústicas dos sons captados pela vibração dos corpos na água, que serviam de base para as improvisações vocais de Renata Anaya, Paulo propôs a utilização de risos e choros previamente captados e distorcidos, em *reverb*, que complexificavam aquela massa sonora, ao mesmo tempo que criavam relações afetivas com as memórias ali presentes. Da parte visual e instalativa, as projeções se deram diretamente nas superfícies pretas e impuras do teatro, provocando uma acomodação tênue e sóbria das imagens projetadas, com a intervenção de grandes peneiras entrelaçadas de vime, suspensas em fios de nylon, de forma a possibilitar o acionamento de movimentações circulatorias nessas estruturas, distribuídas na parte exterior às arquibancadas. A ideia era jogar com a possibilidade de inverter a mobilidade das imagens projetadas, transferindo o movimento das imagens, para a mobilidade das superfícies em que eram projetadas.

Segundo erro. Nunca conseguimos recolher as fotografias dessa ação, produzidas pela própria equipe do Centro Cultural. Em compensação, Rafael Emílio, durante o processo, produziu imagens que surpreendeu ao próprio coletivo, pela textura pictórica improvável alcançada na visibilidade dos corpos. Os movimentos provocados na água, por ressonância aos movimentos dos corpos d'água, criaram camadas de filtros que distorceram e atenuaram os contornos dos corpos e das cores. Produzindo uma espécie de *sfumato* vertiginoso, que sugere cardumes ao mesmo tempo oníricos e assombrosos.

Entre as fotografias escolhidas, destaco o mergulho de Elisa, que embora diurno soa noturno, onde as refrações dos raios, refletidos pelo espelho d'água, fabulam a ilusão de uma constelação, que orbita ao entorno de sua figura agora nebulosa, por insondável.

6. FOTOGRAFIAS DAS FRESTAS PROJETADAS SOBRE AS FRESTAS DA RÉPLICA DUMA CADEIA

Especialmente na quarta e última ação da primeira edição do programa o coletivo composto para mediar as práticas de pesquisa, no decorrer da residência, imprimiu uma atmosfera de reencontro. Juliano Moraes e Letícia Ramos já se conheciam e manifestavam interesse em estabelecer parcerias investigativas. Letícia e Amanda Paixão foram contemporâneas durante nossa graduação em Dança pela Unicamp. Juliano acumulava uma produção inquieta, formal e conceitualmente subversiva, no campo das artes visuais, também reconhecido pela inconformidade no trato com as limitações institucionais. Amanda, durante nossa graduação, era famosa pela estesia, pelas escolhas prodigiosas e pelas tomadas de decisões imprevisíveis. Nossa empatia foi imediata e com ela desenvolvi os primeiros estudos coreográficos, numa parceria que se estendeu até o trabalho de diplomação. Presente ainda agora, por uma amizade que não cessa.

Letícia, a quem devo a aventura de tantas outras parcerias, ao longo dessa intrépida trajetória, se transforma, por convivência e estima, na minha irmã de coreografias. Ainda estão presentes e vigorosas as memórias do nosso primeiro encontro. No dia da prova discursiva do extinto vestibular, feito nas dependências da UNB, no ano de noventa seis, ela estava sentada na primeira cadeira, logo à minha frente. Lembro do tênis lilás com solado alto, de cor branca. Pela proximidade das iniciais dos nossos nomes, também estivemos juntos nas provas práticas de aptidão, nos exercícios técnicos e de improvisação. Fiquei passado por ela ter tomado o tempo de improvisação para exibir suas habilidades acrobáticas de ginasta artística. E no final de semana anterior ao início das aulas, estávamos os dois na casa do grupo musical *Último Tipo*, com Lora, Deo, Jara, Velu, Caca, Deisy, sua madrinha Márcia e o pequeno Igor.

Pouco tempo depois, estávamos juntos na *Domínio Público*, companhia de dança dirigida pela professora norte americana e coreógrafa Holly Cavrell, onde permaneci durante os quatro anos de graduação. Dali sairia o duo *Mezzanino*, pelo qual receberíamos alguns prêmios, a exemplo da bolsa de estágio na companhia francesa *Maguy Marin*, que foi um verdadeiro fiasco. Dançamos no Guairão. Classificados em primeiro lugar. À noite, caímos no forró com a trupe da Companhia. Para depois sermos ludibriados pela produtora do festival. Não havia a menor estrutura ou apoio para realização do estágio. A notícia havia saído na Folha de São Paulo. Minha família chegou a fazer festa de despedida e me presentear com roupas de frio. Para o começo de uma vida profissional, foi um verdadeiro balde de água fria.



38- Letícia Ramos e Kleber Damaso em *Mezzanino*, coreografia de Holly Cavrell, no Teatro Guaíra, por Álvaro Loreiro (2000).



39- Leticia Ramos e Kleber Damaso em *Mezzanino*, coreografia de Holly Cavrell, no Teatro Guaira, por Álvaro Loureiro (2000).

Imediatamente após a graduação, Letícia seria selecionada para compor o elenco da *Quasar Cia. de Dança*. Quatro meses depois, estava eu lá e nós dançando juntos na *Bienal de Lyon*, assistindo o ensaio da Maguy. Quase fomos presos por estarmos dançando nas ruas. Depois, no vigésimo Festival Cervantino; em Auhus, na Dinamarca; no Centro de Artes Performativas de New Jersey; entre tantos outros. Passados mais dois anos, confabulando a estruturação da coordenação do projeto didático do Espaço Quasar e as peripécias para a criação da *Desvio*, que levamos juntos até meados de 2006, durante a produção e as circulações de *Mr. Zebra*. Era por Letícia que me arriscava e defendia dançar nas alturas.

Voltando à ação. Novamente a definição de um lugar apropriado para abrigar as experimentações do projeto havia se tornado um problema, uma questão. Primeiro, porque, para variar, dispúnhamos de muito pouca verba para manejar diante do volume e da quantidade de ações quistas, ou planejadas. Depois, cada ação demandava especificidades muito adversas, que partiam do tipo de interação entre corpo e ambiente vislumbrada. Muitas vezes, esse desafio de pensar, definir e escolher um lugar tornava-se maior que a ação em si.

A ocupação artística da réplica colonial da cadeia da Cidade de Goiás, o conhecido *Instituto Rizzo*, localizado no centro de Goiânia, foi inicialmente escolhida pelas características de sua fachada alta, plana, de cor clara, com superfície ampla o suficiente para que, estando suspensos, os corpos pudessem se mover dependurados e transladar em múltiplas direções. Tínhamos planos de fazer as segundas experimentações de suspensão e verticalização dos corpos se movimentando, com projeções multimídias editadas ao vivo, em tempo real. Desejo que ocupou imaginários por um bom tempo, especialmente voltados para construções públicas e urbanas que apresentassem algum diferencial arquitetônico, histórico ou geográfico.

Sobre o erro, não posso localizar com precisão quando e como a instituição se indispôs com a proposta, mas intuo que por se tratar de uma construção recente, que reproduz um patrimônio histórico adaptado para comportar o atual Museu das Bandeiras, a simples ancoragem dos equipamentos de escalada, a ausência de recursos para repintar a fachada caso fosse necessário, e a própria incompreensão sobre as práticas da dança e dos estudos de movimentos, se transformaram num novelo de intrigas sem pontas.

Essa dificuldade de comunicação e de negociação com a equipe gestora do espaço, se arrastou ao ponto de, pela primeira vez, considerarmos mais prudente não lançarmos a convocatória aberta e pública que, até então, havia caracterizado as demais ações. Os estudos de movimento poderiam acontecer no interior do espaço, mas a verticalização estava

indiscutivelmente proibida. Letícia tinha vindo do Rio, com os filhos pequenos, exclusivamente para isso. Amanda saiu do Canadá, passou em Viçosa para visitar a família e depois chegar no Goiás. Juliano já estava aqui. Mas Ludmila Machado veio, com a pequena Yasmin, de Anápolis para se juntar. Kênnya Sampaio chegou de Brasília. Lu Celestino, Monica Poli e Natássia Garcia desfizeram outros compromissos para estar. Dessa vez, eu nem me dei o trabalho de surtar. Sabia que algum caminho se abriria pelo simples fato de estarmos juntos, só não imaginava que seriam as frestas. Uma situação insólita, um tanto constrangedora, mas àquela altura irreversível.

Na sucessão, chega a segunda proibição pela administração informal do espaço de que houvesse circulações de pessoas. As portas e as janelas deveriam ser mantidas fechadas enquanto estivéssemos trabalhando no local. De repente, nos vimos presos, confinados em comunidade, incluindo três crianças, na réplica de uma cadeia colonial. Já não tinha o que fazer, para onde fugir. Não havia tempo hábil para achar um plano z, o jeito era cair para dentro e produzir. Sugerimos apagar as luzes, as elétricas. A cenografia estava posta. As imagens eram chocantes. Começamos a fotografar as luzes que atravessavam pelas frestas. Seus movimentos. Suas difrações e refrações. Nada estava fechado. Os fluxos, incessantes. Mas a suspensão e o silenciar do tempo foram imprescindíveis. Passamos então a projetar as fotografias das frestas sobre as frestas. Os corpos encontraram as janelas. Ocuparam as sombras das janelas. Os rangidos das portas. Fiapos de luz inconformados em permanecer do lado de dentro, ou do lado de fora.

No curso, Ludmila propôs, basicamente, desnudar o corpo, acomodá-lo dentro de uma bacia de alumínio e, lentamente, pigmentar cada milímetro da sua pele na cor preta. Seu gesto traduzia um elogio ao escurecimento da própria imagem, em oposição à ditadura do embranquecimento crônico, imposição ora velada, ora excessivamente explícita, mas ordinariamente violenta, de apologia e universalização naturalizada da branquitude. Letícia se despreendeu provisoriamente dos desejos de verticalizar seu corpo e sua dança, para horizontalizar a mobilidade transmitida, de modo orgânico e ao mesmo tempo magistral, às suas crias, os gêmeos Lucas e Valentim. Uma espécie de inteligência sensitiva, mas muito elaborada, do mover. Mesmo confinados, éramos capazes de dedicar horas de observação, encantados com a capacidade que ambos desenvolveram, em contato direto com o estado dançante da mãe, tanto de responder aos estímulos, como também de propor movimentos.

Num improviso cinético e sinérgico que transbordava sensibilidades e que, ao menos aos meus olhos, tocavam de um modo impensável e inesperado.

A solidão inevitável do isolamento despertou aptidão pela solidão literária, e começamos a ler coletivamente algumas passagens da dissertação do Juliano, intitulada Sombra e Cisão. O texto fez muito sentido. Amanda selecionou fragmentos onde o pensamento se debruçava sobre a ideia de sombra, incluindo a citação de um pequeno trecho precioso, fruto da colaboração entre Karina Dias e Gê Orthof, que se faz inevitável transcrever aqui:

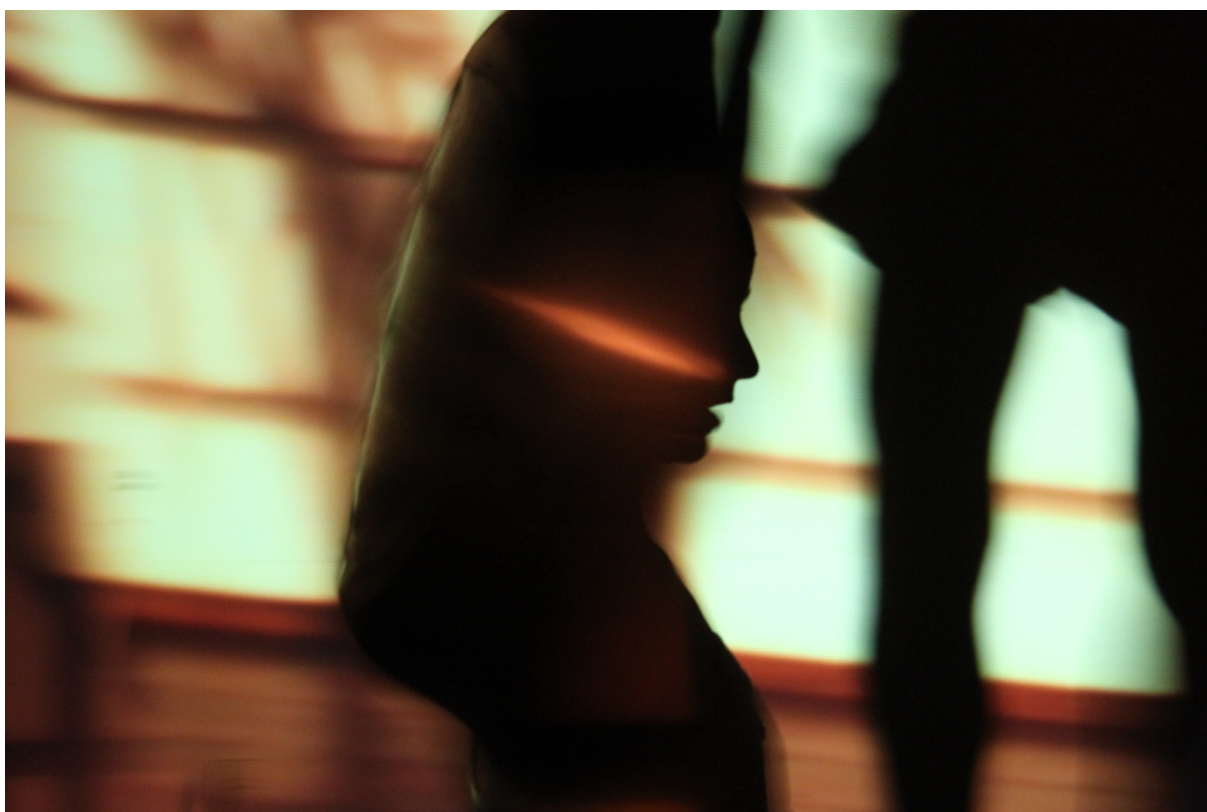
A única afirmação possível é que a sombra não é uma certeza. O que proponho é interrogar a sombra como deslocamento dessas certezas que temos de nós mesmos e das coisas que olhamos, como um anteparo opaco em contraposição à ilusão transparente do que tenta se afirmar como real. É, talvez, tentar falar de algo que desliza entre nossos dedos, correndo o risco de escrever algo tão obscuro e inconcluso quanto o próprio objeto abordado. Escrita que é puro risco.

Creio que só assim é possível falar da sombra como zona de paradoxos e incertezas, como o *entrelugar* de dois mundos: o íntimo e o mundo exterior. O “revestir as coisas de espaço interno” é aqui o ato de cobri-los pela sombra, pelo negrume unívoco. Essa sombra é um oximoro porque, como figura de linguagem, intensifica, enfatiza e persuade. Onde toca provoca o estranhamento, transforma a forma em informe. É uma dialética que se dá pela inversão de valores: escurecer para ver (Tanizaki), aniquilar para existir (Bataille), silenciar para escutar, revestir do invisível para finalmente ver o visível (Merleau-Ponty). Como objeto é um espelho cego, que, ao invés de nos refletir, nos joga na profundidade do abismo interior. O espelho cego é uma janela que, como dizem Dias e Orthof, nos convida ao movimento de: sair de si e trazer para si, a janela então figura essencial para se pensar na relação interior-exterior. Concretamente, ela nos possibilita tomar contato com o mundo exterior sem sair da nossa intimidade. Entretanto, nessa aproximação do mundo à distância, se debruçar na janela significa inevitavelmente se aproximar do Outro. Ela é, a um só tempo, abertura para olhar e abertura do olhar. (Dias e Orthof, 2008, p. 139). (Moraes, 2009, p. 49, p. 50 e p. 51).

Tudo era muito melindroso naquele espaço. Tudo muito difícil de conseguir e negociar. Parecia que estávamos submetidos a um controle excessivo, sendo policiados a cada instante. Mas eis que ao subirmos no terceiro andar, descobrimos a instalação de um curioso crucifixo translúcido, de transparência viscosa, leitosa, com proporções consideráveis, bem iluminado, povoado por uma coleção de insetos, sementes e pequenos detritos de natureza morta, apoiado sobre a pesada e escura madeira do chão, camuflado por revestido de mal acomodados sacos pretos de lixo. Num ato súbito, Amanda, vestida apenas com camisola preta de cetim, sem calcinha, se lança sobre o crucifixo e começa a movimentar-se numa dança compulsiva, espasmódica, com gestos abruptos, contorcidos, que gradativamente vão despindo e desvelando a imagem, por consequência, seu conteúdo, encoberto pelo sacos de

lixo. Os sacos plásticos foram removidos e arremessados por diferentes partes do seu corpo irrepreensível. Esse feito engendrou uma ação dramática, um tanto libidinal, de libertação e enternecimento, mas de forma impetuosa e não menos violenta.

A materialização da poética expressa na designação do espaço impulsionou, posteriormente à fabricação das imagens fotográficas e audiovisuais, a distribuição e dispersão das mesmas num cortejo fúnebre e ruidoso, chamado propositalmente de *Enterro das Samambaias*, executado de uma plataforma móvel (mini trio elétrico) improvisada para projeção de vídeos e fotografias nas silhuetas de algumas construções convidativas pelo centro da cidade. Wohlgemuth, com suas habilidades de produzir o irreproduzível, foi o responsável por viabilizar o trio. Traçamos um roteiro meticuloso, que descia a Goiás, principal avenida da cidade, feito antes da dilapidação da paisagem e de suas árvores, até alcançar a lateral abaulada da Catedral São João Evangelista, emblemática construção da qual a vista superior ganha formas de minhoca. A construção da Catedral marca a outorga de Pontifícia à Universidade Católica de Goiás. Seu desenho desvela inspiração tímida e recatada na Ópera de Sidney e na Casa de Lótus.



40- Ludmila Machado prepara banho de escuro, por Kleber Damaso (2011).



41- Na sequência, Amanda Paixão em projeção de janela; difração de luminescências decorrentes do atravessamento das frestas do *Instituto Rizzo*, por Kleber Damaso (2011).



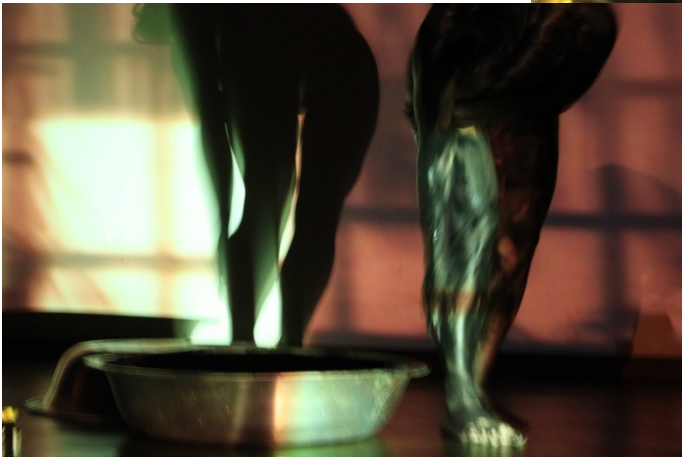
42- Na sequência, Leticia Ramos iluminada pela projeção da luz das frestas sobre as frestas; e a sombra de Amanda Paixão, por Kleber Damaso (2011).

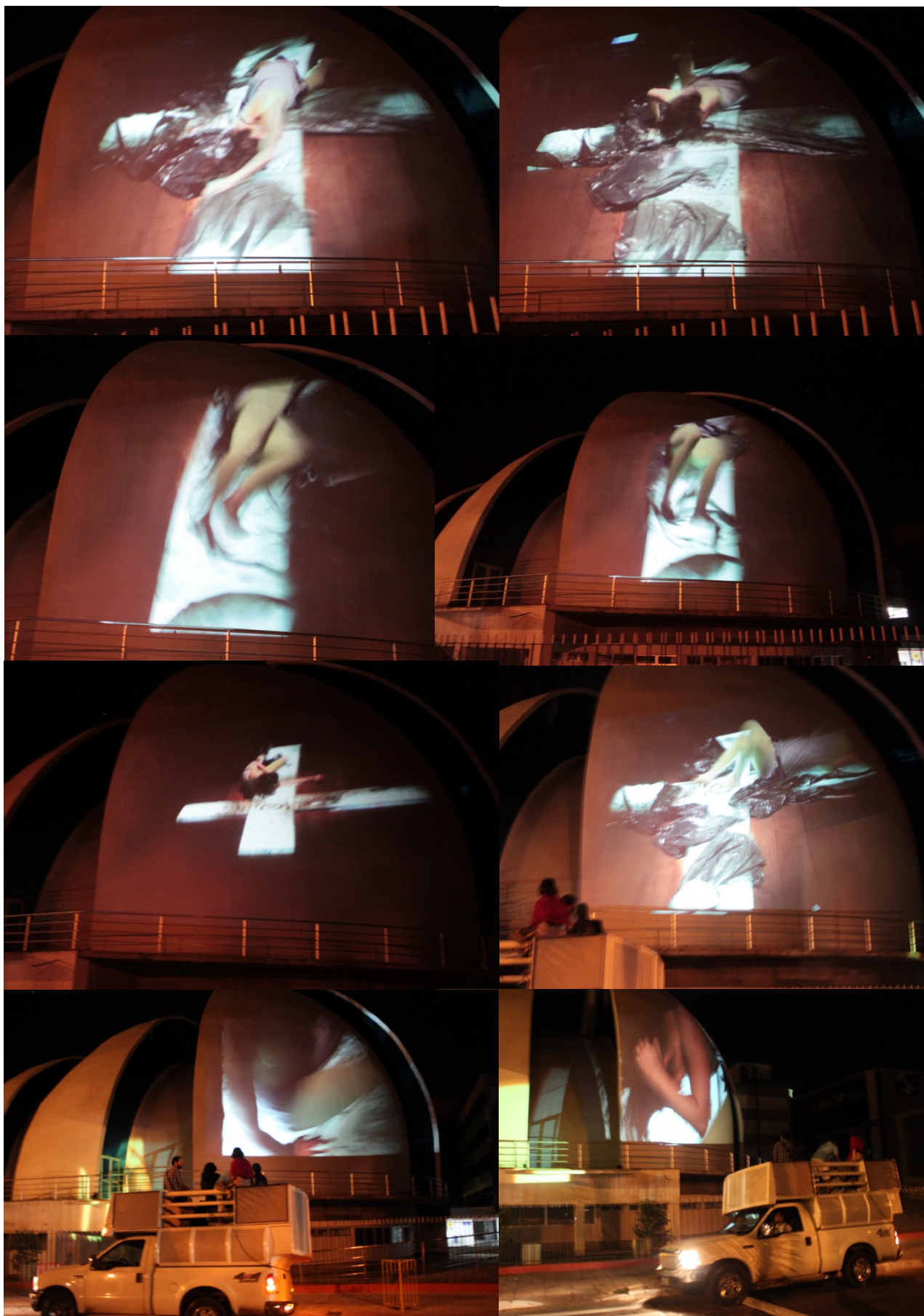


43- Sucessão de instantâneos de Ludmila Machado em banho de escuro, por Kleber Damaso (2011).









44- Enterro das Samambaias, cortejo fúnebre para projeção de imagens em superfícies arquitetônicas, por Iohanna Hardy (2011).

7. PAIXÃO ENTRE CONTINENTES

“O que no corpo e na voz se repete é também uma episteme” (Martins, 2021, p. 23).

Inclinada ao avesso do que foi o primeiro encontro, com a equipe fadigada e o corpo todavia saturado do volume de detalhes e delicadezas, mas também do acúmulo inevitável de traquitanas e geringonças, por conseguinte, de preocupações que precisaram ser encaminhadas antes, durante e após o término das primeiras ações, essa residência aspirava direcionar e manter no corpo e no movimento, o principal foco de investigação. Desprover de tudo o que fosse excesso e pudesse desviar a atenção da relação entre corpos moventes e suas vastidões a serem trafegadas. Ou de qualquer coisa que não fosse simplesmente um mergulho de cabeça em seus universos amplos e não generalizáveis. Corpos continentes, imensos na articulação e transmissão de memórias, incluso as preteridas e silenciadas. Corpos inventivos que transpiram poesias e imaterialidades sedentas por fecundar imaginários capazes de irromper culturalmente com o sentido dos ventos, e os múltiplos sentidos da história.

Para tanto, sua estrutura não poderia ser mais simples e enxuta, uma vivência com danças de inspirações senegalesas, seguida de compartilhamento público. Seu endereço não poderia ser mais desprezioso, o pátio verde e externo da Escola de Música e Artes Cênicas. Um lugar de muitos trânsitos e livre acesso. Sua riqueza, primordialmente nas trocas sensíveis, no território ilimitado das movimentações e das intensidades. Duas mediadoras convidadas seriam as provocadoras daquela imersão, a artista audiovisual e pesquisadora, Geórgia Cynara; e a bailarina e coreógrafa aragonesa, Ana Continente.

Geórgia era parceira de longas datas, desde seu trabalho em assessoria de comunicação junto à Casa de Cultura Digital. Depois, como professora de canto convidada, durante a montagem de *Descoberto Incolor*. Ou como performer, na instalação *Exúvia*. Instrumentista, comunicadora, dj, pesquisadora na aérea de cinema, fotografia e audiovisual, Geórgia demonstrava o fôlego necessário pra se aventurar em experiências transtéticas e transdisciplinares. Ana, outra paixão que acarretava no atravessamento de geografias mais distantes, intercepções entre Continentes. Nossos primeiros e criativos encontros se deram durante as duas estadias em Zaragoza, a convite do Centro Dramático de Aragão, para desenvolvimento de apoios coreográficos em formato de residências. Experiência que influenciou

decisivamente na orientação dos formatos praticados pelo Samambaia, conforme esmiuçado em outras passagens da construção dessa narrativa.

O gesto de convidar Ana, buscava retribuir a generosidade dos caminhos inesperados que nos conduziram ao nosso encontro, bem como expandir parcerias e fortalecer os vínculos criados e cultivados desde então. A fortificação das redes de circulação, que nutrem e oxigenam mundos e modos de se fazer arte, passa pela concatenação de hábitos empáticos, práticas de diplomacia e solidariedade, na tentativa de manutenção das boas relações que nos deparamos e colecionamos pelas estradas, ao desbravar outras rotas. Mas as afinidades com Ana extrapolavam e continuam a ir muito além dessas premissas.

O estar na companhia de Ana, provocava e elucidava a presença de algo a mais, que só pode ser transmitido e percebido quando corpos estão presentes, em um mesmo lugar. Em conexões que se revelam numa simples troca de olhares, na cumplicidade que se alastra a partir de uma escuta refinada, na predisposição à compreensão mútua, ou na facilidade com que se arranca uma risada compartilhada. Sua figura radiante, nossos diálogos amplos, as caminhadas noturnas regadas ao som do bom e velho canção brasileiro, ou das dramáticas “jotas gitanas” que Ana arriscava me ensinar, facilitavam e tornavam mais leves a minha estadia e permanência em terras espanholas, estrangeiras. Algo que se confirma quando a reencontro ano passado, em dois mil e vinte dois, passados dezesseis anos após o primeiro, e onze de sua passagem por Goiânia, a convite do Conexão. Em sua enorme capacidade de mobilização, Ana novamente comparece e se apresenta como principal e maior força de interlocução e tradução dos propósitos do projeto de circulação, ao qual eu estava integrado.

Não à toa, Ana se autodeclara uma artista autodidata, interdisciplinar e criadora, que atua em diferentes campos e de diferentes formas. Ora bailarina, coreógrafa, docente. Ora atriz. Sua paixão e vocação a levaram a dedicar sua vida, por completo, à arte de dançar. A dança se converteu em uma maneira de viver, sua grande companheira, um caminho a seguir, um guia. Apaixonada pelo exercício da docência e da investigação, os estudos relacionados a dança passaram a ser sua via de conhecimento do mundo.

Após exercer as funções de professora de Dança Teatro e de Dança Contemporânea por muitos anos, Ana se especializou em dança Africana Senegalesa. Foi ao Senegal em cinco ocasiões distintas para estudar danças Africanas com Germaine Lacongny, Aorona N, Diaye Rose, Mamadou Fall e Karo Diallo. Também foi bailarina do grupo senegalês Makumba Beat por cinco anos consecutivos, entre os anos de dois mil a dois mil e quatro,

aonde pode observar, em seu próprio corpo e modos de mover, as consequências de bailar amiúde variações de danças Africanas.

Os encontros com Ana e Geórgia foram abertos a todas as pessoas interessadas, através de convocatória simples e desburocratizada. Eles aconteceram entre os dias dezoito e vinte e cinco de fevereiro de dois mil e onze, em período noturno, das 18h às 21h, na única sala de práticas então existente, adaptada para suprir as necessidades do Curso de Dança, na Faculdade de Educação Física da UFG. As vagas foram limitadas em conformidade às restrições de acomodação do espaço. Preenchidas mediante a apresentação de perfil profissional resumido e manifestação de interesse. Mas na prática, os encontros foram uma quebradeira de ossos sem fim, uma verdadeira máquina de moer carne. Os estudos trazidos por Ana deixaram nítidas as discrepâncias, dos fluxos de trabalhos, entre pessoas que atuavam exclusivamente no mercado da produção artística e profissional em dança, e aquelas que atuavam internamente nas universidades. Embora o *Conexão* tivesse nascido desejoso em estabelecer e estimular essas pontes, havia diferenças concretas de fôlego, tônus e resistência muscular, que precisavam ser consideradas. O que dificultava certas aproximações, mas as tornava ainda mais produtoras e necessárias.

As Universidades preservam e protegem as durações de seus processos de modo singular, que merece ser observado e analisado com maior atenção. Doutro lado, a atuação no mercado produtivo das artes imprime certas dinâmicas e urgências, que são detonadoras de processos distintos. Por isso, ao entrarem em contato, ambas atuam nas transformações e complementações dos e nos modos de fazer. Mesmo com todas as sobrecargas físicas e emocionais, essa identificação de uma dissonância rítmica dos fluxos de trabalho foi considerada inspiradora e salutar, não registrando maiores erros técnicos, organizacionais ou na condução de suas ações. Com exceção de uma turva falha, a de não termos criado as condições necessárias para pensarmos seu recorte curatorial.

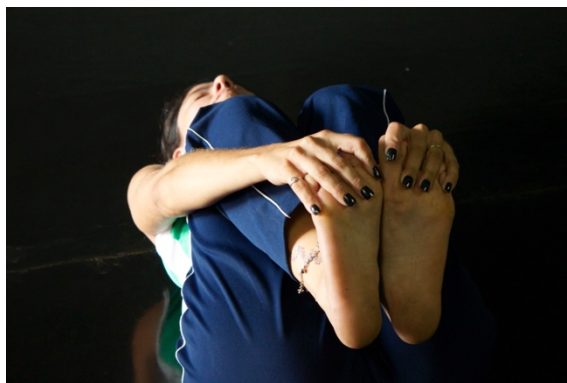
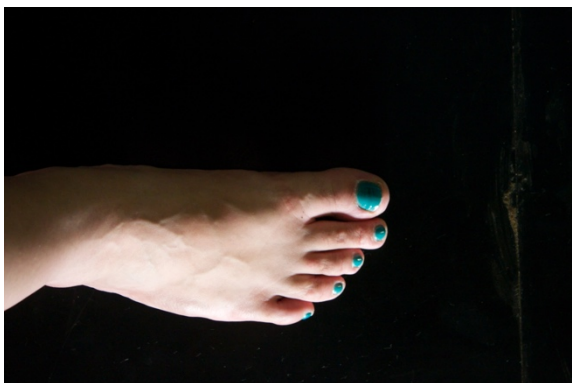
A residência emprestou o apreciado nome *Corpo e Ancestralidade*. E, não obstante tenha passado batido, seu principal e mais grave erro decorre do tipo de omissão que se pactua pela imprudência de não terem sido proporcionados o espaço devido e as condições necessárias para discutir, em grupo, no âmbito público e comunicacional, a perspectiva ampliada e adotada pelo projeto de ancestralidade, como campo de resistência que se reporta mais às transmissões não oficiais de saberes tradicionalmente ignorados e silenciados, do que às heranças genéticas, ou suas privativas conformações territoriais.



45- Ensaio fotográfico durante a residência, por Geórgia Cynara (2011).



46- Deixar o corpo ser tocado pelo chão, fotografia de Geórgia Cynara (2011).



47- Tocar as extremidades, ensaio fotográfico por Geórgia Cynara (2011).

As quatro primeiras residências do programa receberam nomes: *Sinestésias e Visualidades; Corpo e Ancestralidade; Paisagens e Percepções Sonoras; Corpo, Ausência e Imaginários*. Finalizado esse conjunto de ações da primeira edição do programa, essa prática de nomear previamente as residências não se sustentou, ou passou a adotar outras formas de se determinar. Às vezes, acolhendo e emprestando títulos dos trabalhos de artistas convidados. Outras, passando por processos coletivizados, áridos porém democráticos, de autodeterminação. Em algumas situações, a receber o nome dos lugares e das paisagens que abrigavam seus processos e imersões. Ou simplesmente mantiveram em aberto suas designações, a exemplo de muitos processos e resultados inconclusos.

Ana Continente e Geórgia Cynara, como dupla de anfitriãs convidadas para a segunda residência, não foram responsáveis pela escolha, ou sequer tiveram essa opção. A escolha do nome *Corpo e Ancestralidade* reporta e reverencia o trabalho da pesquisadora Inaicyr Falcão dos Santos, por uma complexidade de motivos que precisam de um maior detalhamento. Não no sentido de justificá-la, mas de debruçar sobre as reflexões que emergem de suas tensões. A escolha em si, por mais distante e curiosa que pareça, ainda é lida como um desafiador acerto, no entanto, talvez seja viável mapear alguns equívocos atados à uma leitura apressada, ou que se mantenha presa à sua superfície.

A aspirada aproximação dos estudos e do trabalho de pesquisa da profa. Livre-docente Inaicyr Falcão, se inicia no curso de graduação em dança, em meados de noventa e sete, no departamento de Artes Corporais da Unicamp, como aluno, bolsista e orientando de iniciação científica. Contextos de situações didático pedagógicas onde erámos estimulados a rever e revistar conteúdos que perpassavam nossas histórias íntimas, sociais e familiares, como um conjunto plural de referencialidades não homogêneas, não isentas de questionamentos e não obrigatoriamente convergentes. Um contato distintivo, porém, aglutinador, favorável à absorção de sua compreensão alargada de Ancestralidade, que transpassa os campos dedicados aos estudos das transmissibilidades e atualizações de saberes, imaginários e sensibilidades; e que extrapola os acachapantes limites geográficos, as visões restritivas de territórios e temporalidades.

Em seu livro intitulado *Corpo e Ancestralidade – uma proposta pluricultural de dança, arte e educação* (2002/2014), resultante de sua tese de doutorado sobre a reelaboração de componentes estéticos provenientes do complexo sistema cultural Nagô e Iorubá, Inaicyr explicita, sem delongas, sua inconformidade com a naturalização dos marcadores sociais de

classe, gênero, religião e raça. Em especial, quando analisados compartimentados, em blocos estanques, sem a devida atenção ao que atravessa e intercepta seus contornos. Uma forma de alertar sobre antecedentes interesses obtusos que estão por trás da alvejada estabilização.

Em suas proposições metodológicas, a favor da coexistência respeitosa entre pluralidades, direcionadas às práticas e processos de pesquisa que interseccionam os campos das artes e da educação; os saberes das tradições não são observados como um passado inerte a ser conservado, literalmente transposto e assepticamente preservado. Mas sim, como um campo vasto e em contínua construção, que precisa ser investigado com profundidade e, inclusive, criticidade.

Com algumas similaridades, resguardadas as devidas diferenciações, as tradições e as ancestralidades não são necessariamente ou exclusivamente boas ou más, melhores ou piores. Elas não se enquadram sob o crivo de uma dualidade cartesiana à qual caberia racionalmente eleger o que deve e o que não deve ser salvaguardado. Por isso, precisam reiteradamente ser reexaminadas com maior atenção, investigadas nas suas complexidades, tendo em vista seus impactos na economia das relações, e na reparação histórica de suas assimetrias. Sob o risco ingênuo e pretensioso de persistir na proliferação dos mesmos erros e superestimar algumas de suas ignorâncias, cair nas mesmas ciladas, dar com a cara na mesma parede.

A abreviação insurgente que sublinha as fusões e os atravessamentos de temporalidades, na simples composição da imagem de um futuro ancestral, diversas vezes preferida por Krenak (2022), em seus escritos e comunicações espirituosas, recobra uma atenção maior aos achatamentos da nossa experiência e compreensão das durações. Seja pela ditadura do presente, ou por certo aprisionamento a um futuro disléxico, imediatista. Colado num ideário antigo e progressista de modernidade. Formulação crítica que conversa fácil com as discussões sobre a atomização do tempo em Byung Chu Han (2016). Onde os processos apressados de digitalização e circulação de dados destituem nossa capacidade, antes ritualizada, de atravessamento das camadas espessas do tempo. O que deveria conferir densidade e criticidade histórica às narrativas sobre as experiências.

No livro *Ensinando a transgredir – A educação como prática da liberdade*, de bell hooks (2021), ao confrontar perspectivas essencialistas a serviço da estabilização e manutenção de assimetrias já instaladas, ou anteriormente instituídas, nas relações de poder e opressão, com práticas que reconsideram a diversidade das experiências como parte constituinte das trocas de saberes, no intuito de proporcionar um ambiente mais saudável e democrático de ensino e

a aprendizagem, a autora sistematizou importantes reflexões que auxiliam a pensar e formular as seguintes questões: como não deixar que os avanços, no sentido de reestabelecer uma compreensão dinâmica e mais fluida, em permanente construção, dos marcadores sociais de identidades, enfraqueçam ou simplesmente destituam a luta emancipatória de grupos anteriormente apartados e marginalizados? Como não permitir que a concepção flutuante das identidades se coloque como empecilho para a revisão das assimetrias que já estão postas nas disputas políticas perpetuadas? Ou na consolidação dos lugares de representatividade, de maneira a regular e refutar a participação de grupos historicamente subordinados e oprimidos?

Ao avançar nas leituras de hooks, as questões se esmiúçam e nos alertam para suas contradições: as lutas antirracizantes não deveriam ignorar ou reiterar violências historicizáveis em processos pretensamente interculturais, que perpetuam práticas de exclusão e opressão. Não basta deslegitimar patrulhamentos identitários ou identitarismos autoritários, por vezes, decorrentes de atitudes reativas ou de medidas protetivas ao alcance devido das recém instituídas políticas afirmativas e emergenciais, sem ponderar, com maior afincamento, seu lugar na redistribuição de violências historicamente consolidadas. Não dá para passar pano nos violentos processos de mestiçagem, nem ser conivente com novos *apartheids*.

Daí a percepção de que os saberes e as tecnologias ancestrais, muitas vezes por vias tortas, traçam surpreendentes estratégias para resistir às diversas investidas políticas de apagamento, em consonância observada nos escritos da profa. Dra. Leda Maria Martins:

Apesar de toda repressão, o que a história nos ostenta é que, por mais que as práticas performáticas dos povos indígenas e dos africanos fossem proibidas, demonizadas, coagidas e excluídas, essas mesmas práticas, por vários processos de restauração e resistência, garantiram a sobrevivência de uma *corpora* de conhecimento que resistiu às tentativas de seu total apagamento, seja por sua camuflagem, por sua transformação, seja por inúmeros modos de recriação que matizaram todo o processo de formação das híbridas culturas americanas. (2021, P. 35).

Na condição compulsória, sublimada por indigesta, de pessoa branca impura, equiparável à maioria herdeira de processos migratórios involuntários, nascida em terras invadidas, aprendi desacatar, por insubordinação, os estereótipos da mentalidade colonizada, não sem antes engolir uma profusão de sapos que destilavam o gosto amargo da revolta e da indignação. Ao bater de frente com a síndrome de colonizado, resignada pela sujeição consensual de que estrangeirismos sempre apitarão a bola da vez, os desejos de intercâmbio e internacionalização operacionalizavam estratégias de emancipação, que primavam a abertura

das relações em vias de mãos duplas, em fluxos de acolhimentos para fortalecer redes de circulação, não de importação. Até perceber que essa posição, quando observada de seu interior, desde dentro, se apresentava de forma ainda mais confusa e imprecisa. Ao ponto de reconhecer que os estigmas do colonizador e do colonizado podiam ocupar, simultaneamente, um mesmo corpo, um mesmo imaginário.

Uma vez ciente desse coabitar esquizofrênico, as motivações que levaram à decisão de propor estudos sobre corpos e ancestralidades, tendo por conteúdo matrizes de danças senegalesas, orientados por uma atriz e bailarina de nacionalidade espanhola, começam a ganhar algum tipo de coerência. De um ponto de vista do senso comum, que reproduz os parâmetros de normatividade, a ancestralidade à qual me conecto se aproxima, de modo previsível, muito mais à ancestralidade colonizadora hispano latina, à qual poderiam condenar o meu e o olhar de Ana Continente. Mas ela também não para por aí.

Ao reconhecer, de corpo presente, nos construtos que conferiam e conferem à gestualidade de Ana, a alegria impetuosa e enérgica correlata, em sua devida proporção, observada nos estudos das danças dos orixás, encampados sob orientação da profa. Dra. Inaicyrá Falcão, não restaram dúvidas de que, tentar devolver à colônia o gosto e o prazer pelas gestualidades ancestrais, a partir da devoção de seu suposto algoz colonizador, seria, no mínimo, um ato opositor e desorganizador da naturalização das relações de subjugaçã, intrínsecas aos projetos de extermínios e apagamentos culturais e históricos. Na esperança de subverter pretensas lógicas, onde a referencialidade, até ali, colonizatória, se transformasse num agente inesperado e improvável de criolização numa colônia ocidental, bem sucedida por convicta, em plenos processos radicais, e não menos violentos, de embranquecimento. Em síntese, a escolha se dá pelo reconhecimento nas intensidades de Ana, da possibilidade de homenagem ao trabalho de Inaicyrá, pelo enegrecimento de nossos movimentos dançados.

O gesto de convidar uma bailarina espanhola para ministrar uma breve imersão de estudos sobre danças africanas em território brasileiro, hoje talvez ainda mais que ontem, soaria como um afronta, em vários sentidos. Por isso, esse provavelmente seja um dos casos mais difíceis de analisar e problematizar, pela quantidade de variáveis e questões que emergem de circunstância tão inusitada, por tamanha improbabilidade. Embora, no ato da escolha, eu não tivesse acesso, ou mesmo contato, com a profusão de referenciais imbuídos da pertinente disseminação das lutas anticoloniais e antirraciais; dos esforços em conferir a devida visibilidade e acessibilidade às discussões que circundam conceitos como interculturalidade,

interseccionalidade, apropriação cultural; ou então, que explicitassem com criticidade a institucionalização dos processos de racialização e embranquecimento social; em tempos atuais, nossa decisão curatorial, sem a devida problematização, seria trucidada e prontamente cancelada. Com razão. Pela simples constatação da violência estrutural que se manifesta na economia dos lugares consolidados de fala, que já estão oficialmente instituídos. O que a torna, uma vez mais, premente por ser destrinchada e debatida. Minimamente, essa escolha continua capaz de deflagrar algumas imprecisões na nossa maneira reducionista de encarar a performatização dos marcadores sociais de identidade.

A despeito de reconhecer que determinadas paixões por suas alteridades, muitas vezes, prejudicaram e distorceram a análise dos impactos que foram impostos aos contextos racializados por terem sido colonizados. E ciente da insignificância da ação proposta na reparação de um cenário que é imensamente desolador, da contribuição ínfima que essa discussão possa efetivar se analisada diante da urgência de reverter os atuais índices e coeficientes de violência racial, a partir dela é possível averiguar em que medida a valorização e transmissão dos saberes ancestrais não se restringem em definitivo aos vínculos moralizantes e tradicionalmente reconhecidos das estruturas de parentesco familiar. Assim como elucubrar os múltiplos caminhos não oficiais pelos quais esses saberes encontram ressonância e força para resistir aos desejos de silenciamentos. A reparação das violências raciais segue um projeto inalcançável, mas também ineludível.

Estimulada pela reunião dos conceitos, Ana formulou, em palavras escritas e publicadas no dia nove de março, de dois mil e onze, no abandonado blog do Conexão, a seguinte proposição, intitulada *Memoria del Cuerpo*:

Cuando el cuerpo no recapacita e incita en su capacidad de estar y ser en plena totalidad, se genera una tensión contenida, que al no estar canalizada, explota y sale como una olla a presión. Somos nosotros, los que sin ser conscientes de este desajuste, andamos a la deriva, siendo dominados por todo aquello no expresado y por lo tanto latente e incongruente. Somos contenedores de una memoria ancestral que recoge la energía contenida y manipulada de todo un proceso infinito y a la vez calculado. Podemos resolver todo este cataclismo con una apertura de conciencia sagrada que tenemos almacenada en nuestro "control remoto". Somos lo que fuimos y ello nos hace ser lo que podemos ser. Somos agua que si no fluye se estanca. Somos vertientes que van a parar a un mar de infinitos canales y cuando seamos conscientes de que, en origen, venimos de una misma esencia, seremos capaces de abrirnos y fluir en la naturaleza y en la comprensión del ser humano. La danza, el movimiento, es un canal autentico para abrir y conseguir liberarnos de bloqueos y de las lagunas que creó nuestra memoria por miedo a lo que suponiendo desconocido, esconde una VERDAD ANCESTRAL. Solo la escucha del cuerpo nos abrirá canales de comunicación con nuestra esencia.

Apesar de manter uma desconfiança quase irreversível em relação a ideia de essência, pelos usos abusivos voltados à naturalização e ao embrutecimento das injustiças sociais, aos quais o conceito permaneceu historicamente a serviço; e do convencimento momentâneo de que toda totalidade é reveladora da sua própria incompletude; sutilezas preciosas e substanciais pululam da sua forma poética de olhar para a infinitude que se acopla à imagem de uma memória ancestral; para a liquidez da matéria que nos constitui; para importância da escuta e da abertura de consciência na lida entre desconhecidos; e, principalmente, ao destacar os protagonismos dos saberes da dança, do corpo e do movimento, na atualização e transmissão dos saberes ancestrais.



48- Kênya Sampaio durante residência mediada por Ana Continente, em fotografia de Geórgia Cynara (2010).

8. PEQUENA COLEÇÃO DE ERROS

Ao finalizar as narrativas sobre as residências que compuseram a primeira edição do programa em meio à profusão de relatos e digressões, esse pequeno agrupamento de citas aspira proporcionar um respiro, ou um transpiro. Um intervalo convidativo ao olhar de quem lê, que embora aparentemente desprezioso, se apoia em constructos e preceitos metodológicos de suma importância para compreensão da estrutura dessa tese e de como seus referenciais teóricos dão a aparecer e são tratados ao longo do texto. A começar pela referência declarada à estruturação das *Passagens* de Benjamin (2009). À importância do tratamento dado às fontes literárias de pesquisa que é possível captar nas suas leituras, que se estende ao compromisso em explicitar as interfaces inevitáveis entre arte e ciência, poesia e teoria; pelo que elas se tocam mas também se desestabilizam. Sua tese refutada de forma drástica pela academia, mesmo tendo ressignificado e redimensionado os conceitos de arte e de crítica de arte (como aproximação e expansão de processos), vislumbra o que de elementar se manifesta como ato criativo na extensa produção do conhecimento científico, ao passo em que reivindica o reconhecimento da produção teórica que acompanha e decorre de cada processo criativo.

A tarefa árdua de encontrar, selecionar, subtrair, transpor e rearranjar passagens bibliográficas é parte imprescindível do que o autor propõe enquanto escrita monadalógica – a conjunção constelar de fragmentos que desvela os interesses mais profundos e nem sempre racionalizados de escritores, que, antes, se apaixonam pelas práticas de leitura e seus incomparáveis nexos. Arregimentando uma figura mista, entre *djs* e *bricoleurs* de imagens e pensamentos, ávida por oxigenar e transformar o próprio modo de pensar. Essas práticas epistemológicas de transcrição e transposição de ideias alheias, partem do pressuposto de que nada substituirá o contato direto e real com suas fontes de pesquisa. Ou de que nenhuma análise ou comparação teórica poderá esgotar e mesmo se aproximar do conhecimento ao qual se trata a fonte, de onde as ideias e os pensamentos foram retirados. O próprio deslocamento das ideias estabelece como premissa a sua modificação irreversível. Nenhuma citação poderá alcançar os reais objetivos e interesses que estão por trás de sua formulação. Incluindo as interpretações, confrontações entre outras operações. A importância de se consultar as fontes é de natureza insubstituível.

Por esse motivo, a escrita monadalógica refuta a explicação, a pretensa capacidade de compreensão e passa a tratar o processo de seleção e de montagem, como processos de

criação, como provavelmente o são. Mais do que defender ideias a partir de outras ideias que existiram em contextos e formas completamente diferentes, a constelação de passagens que se apresenta como um mosaico de notas, epígrafes e excertos aparentemente largados e desconexos, pretende, antes, localizar, induzir e estimular o interesse pela fonte, pela busca e pelo mergulho no inesgotável de seus referenciais. Um convite. Um ímpeto de partilha. Um afã de compactuar e coalescer leituras no possível das associações. É da humildade e da falência do olhar de quem pesquisa diante de suas fontes que a constelação transfere a responsabilidade e a autonomia de dançar novos trajetos de leituras e investigações ao imaginável de possíveis leitores.

No decorrer desses estudos aqui formalizados e datados (mesmo sendo provisórios), muitos conceitos são mencionados como pistas, coordenadas teóricas que localizam e endereçam sobre as fontes mais caras e aos seus respectivos territórios de aprofundamento, incluindo a percepção ampliada e as dúvidas sobre acepções de erro que orientam as reflexões e os debates sobre as residências. Até por não se tratar de uma tese estrita aos trabalhos de historiografia, teorização ou filosofia da arte, essa escolha metodológica também reflete sua ênfase nos conteúdos práticos, nas escritas da memória e da experiência, em narrativas autocríticas e autopoéticas, portanto, autofuncionalizadas. A pequena coleção de erros aqui coreografada nasce de inquietações análogas: ao invés de emitir opiniões, julgá-las, destrinchá-las ou sentenciá-las, interessa estabelecer uma aproximação, promover o encontro com as questões que emergem nos esforços de teorizações; algo que também se conecta à proposta de Haraway (2016) de durar com os problemas, se permitir olhar, trafegar os olhos e conviver, a partir das citações, com as imagens, confabulações e indagações que surgem desse contato.

Após intenso e limitado estudo de uma das poucas teses, quiçá a única, que na história da teoria e da filosofia da ciências se debruça sobre o erro como único e principal objeto, escrita em mil oitocentos e setenta e nove por Victor Brochard, se faz possível rastrear ao menos três ramificadas raízes de erros, que na simplificação radical de suas formas podem ser assim sintetizadas: os erros cometidos por desinformação, os menos implicados em prejuízos e mais possíveis de aproveitamento, redirecionamento e reorientação; os erros que resultam das tentativas falhas de universalização, bastante comum nas práticas científicas e colonizatórias, que elucidam a violência e os processos de exclusão implícitos em todo esforço ou projeto de generalização; e por fim, os erros que, deliberadamente, por livre arbítrio, ou segundos interesses, em sua maioria de cunho político e econômico, optam por negar verdades e que

indiscutivelmente geram prejuízos de alcance público e sociais, por isso implicam necessariamente na responsabilização de seus agenciamentos, no comprometimento com a correção de seus feitos e consequências. Diante da complexidade de sua abordagem e para não infringir no risco, ou num impulso desavisado, de achatar as discussões que podem emergir de tal estudo, por hora, estão transcritas e reunidas um conjunto diverso das citações. Incluindo passagens de outra e recente tese intitulada *Epistemologia da Errância*, com os estudos sobre filosofia da linguagem por João Flávio de Almeida, e passagens da tese *Atlas do Corpo e da Imaginação*, de Gonçalo Tavares, que, por sua vez, gravitam em torno de uma compreensão ampliada da importância dos estudos sobre erro, e que inquestionavelmente interferiram na cartografia dos erros que são abordados em cada residência:

O verdadeiro problema do erro consiste em buscar como o homem pode se enganar servindo-se da razão. (...) trata-se de explicar como ao mesmo tempo se sabe e não se sabe. O erro não é mais um acidente que se pode descartar; ele está no próprio cerne do pensamento. É a legitimidade da capacidade de conhecer que se acha posta em dúvida. (Brochard, 2008, P. 70).

Existem algumas coisas, dirão, das quais é impossível duvidar seriamente. Podemos, por exemplo, ter frio e não acreditar que estamos com frio? (Brochard, 2008, P. 84).

Enfim, não mais supomos que a verdade esteja inteiramente contida em uma ideia; ela é extraída pouco a pouco da desordem dos fatos. Entra no espírito por fragmentos. Conhecemos algumas verdades que são suficientes; se a verdade existe, ela não é mais o ponto de partida da ciência; ela é sua linha de chegada, o seu ideal. A ciência não é mais uma estrada principal que se estende regularmente e sem lacuna: o espírito humano começa aqui e ali, por toda parte onde ele sabe que ela deve passar, por diversos trechos. Depois eles são reunidos, se for possível. (Brochard, 2008, P. 90).

É erradamente que, para dar conta do erro, se distinguem a razão e a imaginação, carregando essa última, como bode expiatório, com todas as faltas do espírito. Eu não me engano embora seja um ser racional, mas porque sou um ser racional. (Brochard, 2008, P. 137).

Primeiro, não existe erro nas sensações. Um sensação não pode ser falsa, a não ser no sentido de não ser semelhante ao objeto que a provoca; mas nenhuma sensação é semelhante ao objeto que a provoca, pois a sensação não passa de um signo. Ela pode ser um elemento da verdade, mas não pode ser falsa em si mesma. (Brochard, 2008, P. 141).

O erro se explica (...) pelas antecipações do hábito sobre a experiência. (Brochard, 2008, P. 147).

Assim, a inteligência, indiferente por si mesma à verdade e ao erro, percebe os objetos e escolhe as lembranças segundo a vontade de nossos desejos. Se nos mantivéssemos nisso, não haveria nem verdade nem erro; estamos aqui na fonte comum da arte e da ficção, da verdade e do erro. O erro começa no momento em que encontramos razões pra justificar aquilo que pensamos. Até aqui, a influência da

sensibilidade explica como o espírito coleta as matérias do erro: é necessário mostrar sua ação sobre a gênese do erro propriamente dito. (Brochard, 2008, P. 171).

Descobrimos um sem-número de razões para justificar nossos desejos e temores. Maravilhosamente hábeis para enganar a nós mesmos, sabemos, na maioria dos casos, só ver aquilo que está em conformidade com a nossa ideia favorita, deixando de lado todo o resto. Além disso, conseguimos olhar de esguelha para as coisas que lhe são mais contrárias e acomodá-las, por meio de prodígios de interpretação, àquilo que desejamos. (Brochard, 2008, P. 172).

A partir daí, se o erro existe no mundo, não é – pelo menos, nem sempre é – porque a proposição falsa não é suficientemente inteligível em si mesma; o que constitui o erro não é uma privação de inteligibilidade, é uma privação. O erro é de tal natureza que uma inteligência, mesmo perfeita, enquanto não for idêntica à vontade criadora, não estaria segura de evitá-lo. Nesse sentido, ele é necessário, não só do ponto de vista prático, mas do ponto de vista teórico. O que torna o erro possível no espírito individual é, como vimos, a união, no homem, do entendimento com a vontade. O que torna o erro possível, encarado a si próprio, é a união, no mundo, da ideia com a vontade. Não existiria o erro se a inteligência estivesse sozinha. E se a vontade não existisse. O princípio metafísico do erro é a liberdade. (Brochard, 2008, P. 205).

Os fracassos não comprovam mais a sua impotência. Se um homem, buscando seu caminho, toma um outro, não se pode dizer que o caminho certo não existe nem que esse homem é incapaz de encontra-lo. O erro provém bem menos da impotência da inteligência que do uso que dela se faz. A responsabilidade recai sobre os sentimentos que a inspiram ou sobre a vontade que a guia. (Brochard, 2008, P. 208).

O denegado e o foracluído são os restos da significação axiomática, sentidos sepultados no abismo da hiância: encontros coibidos. (Almeida, 2019, P. 10).

A epistemologia da errância é a escuta dos restos, o cortejo do desmedido: é o saber que erra e faz errar. (Almeida, 2019, P. 11).

Questionar a ciência, qualquer que seja a via, produz hoje sentidos de retrocesso ou conservadorismos. Ora, esse movimento de autoproteção e autorregulação dos saberes, através de um efeito que já converte em erro qualquer gesto crítico, não se distingue muito da prática religiosa que o iluminismo ajudou a desconstruir na modernidade. (Almeida, 2019, P. 14).

(...) ao erro sempre coube valores de nocividade, inconveniência e fracasso. O erro é comumente compreendido como aquilo que pode frustrar planos nas mais diferentes esferas e práticas humanas. Ele aparece no pênalti perdido pelo jogador de futebol, na perda de dinheiro na bolsa de valores, no diagnóstico equivocado que culmina na perda de um paciente; mas o erro pode ainda emergir na frustração de uma opinião emitida sobre política ou religião, na suposição que se faz a respeito da competência de um colega de trabalho, ou em uma aposta sobre a autoria de uma canção. Como veremos adiante, historicamente o discurso sobre o erro aparece principalmente de duas formas: na forma de “dar errado”, mas também na forma de “estar errado”, onde uma diz respeito a um estado material de ações humanas (acidentes e falhas de consequências materiais) e a outra a um estado discursivo (equivocos linguísticos, de convicções ou concepções). (Almeida, 2019, P. 23).

(...) falha, defeito, imperfeição, imprecisão, inexactidão, incerteza, incorreção, incompletude, engano, escorregadela, deslize, lapso, desvio, confusão, descuido, equívoco, desacerto, pecado, mau comportamento, desregramento, crime, falta, discrepância, discordância, desigualdade. Esta série de quase-sinônimos nos permite antever o caráter político e ideológico por traz do domínio da noção de erro. Outras

tangenciam sua antinomia, o acerto: precisão, exatidão, justeza, certeza, correção, atino, acerto, perfeição, ajustamento, convenção, contrato, combinação, acordo, adaptação, sensatez, bom senso, cabimento, adequação, discernimento, tino, reflexão, sabedoria, oportunidade, juízo, propriedade, prudência, ponderação, glória, sucesso, sorte, ventura, fortuna, felicidade, regulação, totalidade. (Almeida, 2019, P. 23 e 24).

Como contraparte do acerto, o erro é aquilo que se evita fitar, que surge apenas nos cantos dos olhos para logo se desviar. O erro é aquilo que se tenta apagar, silenciar, mascarar. O erro é tido como desagradável, feio, fétido, amargo, frustrante. (Almeida, 2019, P. 24).

Assim, se para a epistemologia lógica (e porque não, capitalista) o erro desponta o motor do progresso, ele só pode assim o ser na medida em que continua inexplorado, obscuro, repugnante e rejeitável: o erro impulsiona na medida que é rejeitado. (Almeida, 2019, P. 25).

De um lado estão as forças de manutenção do implícito, uma estabilização parafrástica que sempre visa a integração do novo ao “mesmo”, até que ele seja absorvido e dissolvido no caldo da memória dominante. De um outro lado, no entanto, atua uma força de “desregulação” que tenciona perturbar a rede dos “implícitos”, um efeito polissêmico que fratura o “mesmo” e muda o curso do discurso. (Almeida, 2019, P. 29).

O erro e o acerto só podem aparecer quando se articula, pelas vias do intelecto, percepções, ideias e enunciados heterogêneos. O erro e o acerto, portanto, são da ordem da relação, do juízo, e não das singularidades (das coisas, dos enunciados, dos signos etc.). (Almeida, 2019, P. 33).

síntese 19 - uma teoria é um sistema de ligações, uma maneira racional de aproximar uma coisa ou uma ideia de outras (Tavares, 2013, P. 519).

síntese 133 - o conceito de corpo é expresso obrigatoriamente por um erro e por um abuso sobre a gramática: o meus corpos no (SIC) mundos. só assim a linguagem poderá definir e enquadrar a sensação de que o meu corpo é um único e, ao mesmo tempo, é muitos. tal como o mundo (Tavares, 2013, P. 517).

síntese 217 - o ver da imaginação não é um ver correcto, é um ver errado, que distorce (Tavares, 2013, P. 523).

síntese 232 - a imaginação é um começo. nesse sentido, funda-se num esquecimento (do industrial) e não numa memória (Tavares, 2013, P. 524).

síntese 237 - a doença e a imaginação individualizam a biografia (Tavares, 2013, P. 524).

síntese 239 - uma máquina tem seu imaginário já encerrado. pelo contrário, as mãos do homem que trabalha diretamente na matéria estão atentas ao imprevisto. cada erro funciona como um cruzamento, ou seja: como um ponto onde é possível mudar de direção (Tavares, 2013, P. 524).

É preciso não querer curar o espírito de seus “erros”, ou seja, das suas irracionalidades. (...) Toda a sabedoria que não possua um grão de loucura não é verdadeiramente humana. O humanismo autêntico é aquele que sabe levar em conta a fraqueza e tudo aquilo que constitui um erro aos olhos da ciência. É preciso um pouco de tudo para fazer um homem. (Durand, 1996, P. 40).

9. A POÉTICA DE UM ANDARILHO

A água possui um brilho
mesmo a água do esgoto reflete o brilho do sol

quando escrevo, danço

A vida continua e outros manterão a cena viva

árvores, jardins habitam o espaço
Todo dia

meu corpo faz as coisas antes de mim

vários temas me investigam

(uma vida que cumpria sua função foi amassada)
alguém morreu
Quem?
uma formiga já é muito...

Se falo disso movimento assim, se falo daquilo movimento assado
se não falo nada continuo falando pelo meu movimento e assim
não emudeço nunca

vi pequenas danças, na escuta de si

adoro aprender vendo a árvore sendo árvore

(Hermmann, 2011, p. 101, p. 103, p. 105, p. 106, p. 111, p. 115, p. 116, p. 127).

“Para Kleber com carinho e admiração ofereço este livro desejando que ele seja seu amigo na vida sempre”. DUDUDE. Abril de 2012.

A opção por começar a escrita desse capítulo com um breve, mas bastante significativo, apanhado de aforismos escritos por Dudude Hermmann, presentes no livro *Caderno de Notações: A poética do movimento no espaço de fora*, revela algo da amplidão dos impactos que seu modo de se relacionar com a dança imprime no modo de olhar que busco desobstruir ao longo de uma trajetória vivida e dedicada aos estudos do mover. Especialmente pela delicadeza e grandiosidade de emprestar sua generosa lente de aumento aos despercebidos. Às supostas insignificâncias. Ou pela abertura sensível de captar o extraordinário no aparentemente banal. Num gesto crítico e político de desacomodação dos sentidos, seja no âmbito das sensorialidades, seja nas significações.

O título é a transcrição direta do nome dado à performance de sua autoria. Importante registrar que diferente das demais ações revisitadas nessa tese, o conjunto de propostas trazidas por Dudude, na companhia da produtora Jacqueline de Castro, chamado *A Dança Ocupa Goiânia*, como parte do projeto *Horizontes Urbanos*, não foi uma iniciativa promovida pela programa de residências *Conexão Samambaia*, mas incorporada à sua programação como um gesto de acolhimento e apoio. Presentes do acaso. Prática que se tornaria recorrente na história do *Conexão*, pela consonância de objetivos maiores e comuns que apostam na dança e no fazer artístico como dinamizadores de contextos.

A princípio, o projeto de ocupação previa duas ações. O lançamento do livro supracitado; e a realização da performance “*A poética de um andarilho*” em espaço público, de livre acesso; por onde, em trajes de ambulante, Dudude derivava por trajetos indefinidos e aleatórios, portando um carrinho de feira cheio de miudezas e cacarecos, com os quais interagia e instaurava um estado dialógico de partilha do sensível. Em sua deambulação poética, Dudude percorreu trechos da avenida Goiás, especialmente nas ilhas, nos canteiros centrais, onde se encontravam um número maior de árvores, bancos e caramanchões. Entre as proximidades da torre do relógio *art decó* e o coreto da praça cívica. Com o propósito de “atrair a atenção das pessoas que circulam pelas ruas sempre apressadas, sem ver o que ocorre em seu entorno”. A andarilha estava imbuída do desejo de se conectar com os transeuntes, com as pessoas comuns, e desacelerar os fluxos inestancáveis e automatizados das vias públicas, no coração das cidades.

O lançamento do livro ocorreu no *Teatro Belkiss Spenciére*, na EMAC. E contou com as interlocuções da escritora e jornalista Larissa Mundim, também responsável pelas ousadias do bonito projeto atrás da editora Nega Lilo e da livraria O Jardim. Mas a disponibilidade e abertura ao diálogo por parte de Dudude, possibilitou ainda a inclusão de uma terceira ação, tendo em vista a mobilização de discentes do curso de graduação em Dança e o aprofundamento das trocas de informações e conhecimentos. Dudude topou ministrar uma oficina de *Dança Improvisacional*, voltada para abordagem de diferentes questões relacionadas às danças contemporâneas, no *Centro de Danças Lenir de Lima*, que marca o início do curso e a entrega oficial do prédio dedicado às práticas de estudos dos movimentos na Universidade.

Reler agora sua dedicatória soa como um presságio. A construção de uma política de amizade pelos livros, e pelas palavras, nunca esteve tão em pauta nas minhas práticas. Sim, ler também se estabelece como uma prática a ser cultivada. A leitura nunca foi uma arma tão

necessária no combate à naturalização da ignorância, da violência e do embrutecimento das relações. Mbembe (2022) é certo quando alerta sobre a proporcionalidade da disposição e circulação de informações digitais e o aumento da ignorância no trato das relações. O ato de ler um livro atravessa camadas muito mais densas nos imaginários e nas operações cognitivas das memórias e dos pensamentos. A leitura é uma expansão do convite vital à imaginação de outros mundos possíveis.

A improbabilidade dos caminhos traçados pelas ações e observações vivas e participantes, lida nos aforismos, reflete sua tenacidade em não perder a capacidade de espanto, de perplexidade, de questionamento e indignação, mas também de encantamento, de se emocionar e celebrar a presença da dança e do movimento nas coisas mais simples e cotidianas. Foi Dudude quem me apresentou *A Poética do Espaço*, de Gaston Bachelard, na ocasião de um outro projeto intitulado *Formação e Intercâmbio* (FOI), também interessado em ampliar as situações de troca e compartilhamento de experiências estéticas através da dança. FOI, como carinhosamente era chamado, de fato foi minha primeira experiência de gestão de projetos culturais, realizado através de leis públicas de incentivo, junto ao Espaço Quasar. Os recursos captados somavam quarenta mil reais que, de forma inconcebível, proporcionaram oficinas e apresentações de:

Antrifo Sanches (BA). Ary Coelho e Giovane Aguiar (DF). Cristina Moura (RJ). Dudude Hermmann (MG). Graziela Rodrigues (SP). Holly Cavrell (SP). Lina do Carmo (PI). Lu Favoretto (SP). Maria Alice Pope (RJ). Nirvana Marinho (SP). Ruy Moreira (MG). Mais a Mostra de Vídeo Painel Brasil, com Leonel Brum (RJ) e o lançamento presencial do Livro *Corpo e Ancestralidade*, de Inaicyrá Falcão (BA).

Inconcebível na maneira de falar, mas na verdade, essa multiplicação dos recursos acarretava no triplo de esforço, na baixa remuneração da equipe de produção, e na simplificação das produções. Na compreensão por parte dos artistas convidados de que aquela parceria coprodutiva se apoiava, sobretudo, numa fome gigante de fazer e realizar. De diversificar as referências de dança daquele contexto. Naquele momento, em meados de dois mil e cinco, ao chegar no Espaço e compreender suas limitações, Dudude informou que não poderia fazer o programa conforme estava divulgado, abarcando os solos *Dissertação sobre um nada* e *Pedaços de uma lembrança*. E informou que os planos deveriam ser adaptados, que faria um outro solo chamado *Maria de Lourdes em Tríade*. Levei um susto. De imediato pensei com meus frouxos e parcos botões: Ela deve estar ficando louca. Mas olhando sinceramente

nos seus olhos, tentei me ver no seu lugar, imaginando aterrissar numa sala adaptada, sem oferecer condições técnicas necessárias para realizar um trabalho, como de fato foi rigorosamente feito e preparado. E concluí: por que não? Àquela altura, já estava construída a consciência de que, pelo tempo, pela dedicação investida, ninguém fará melhor defesa do seu trabalho artístico, do que a artista responsável pela sua invenção e criação. E o resultado foi estrondoso. Comovente.

Esses entendimentos mútuos, pactuados na simplicidade de uma troca verdadeira e presente de olhares, que ferem as lógicas predatórias, excessivamente capitalizadas, de eficiência produtiva, mas que foram imprescindíveis e detonadores da vontade de continuidade das nossas parcerias, e que proporcionaram tantas outras ações, a exemplo da circulação do solo *A Projetista*, na primeira edição da mostra expandida *Manga de Vento*; da importante contribuição de sua produção audiovisual na *Pequena Mostra de Filmes de Danças*, realizada no Cine Cultura; ou ainda na reedição da ópera dançada *O Tanque*, fruto de sua explosiva parceria com o artista visual e performer Marco Paulo Rolla, na Galeria do CCUFG, também como parte da programação da *Manga de Vento*.

Ao voltar os olhos para a parceria em *Horizontes Urbanos*, sem sombra de dúvidas, o erro mais incômodo, percebido na execução do projeto, decorre do patrulhamento e aliciamento do gestor do órgão financiador. A indeterminação do local de início da performance e a imprecisão dos trajetos percorridos pela andarilha, minou sua sede de protocolos e cerimônias. Uma inversão de prioridades que não é uma exclusividade. Ao se tratar de políticas culturais, tornou-se comum a ideia de que a notícia publicizada importa mais que a ação em si. Muitos querem estar nas fotos, poucos nos bastidores.

Esse pensamento resulta de uma mentalidade ainda mais tacanha que reproduz, com naturalidade, a falácia de que cultura e educação geram mais gastos do que rendimentos. Basta muito pouco conhecimento sobre a realidade de outros contextos para saber que não é bem assim. A criminalização, o sucateamento e a precarização social da cultura, da educação e das artes, se transformou numa estratégia velada de controle e elitização do conhecimento, da autonomia produtiva e da liberdade de expressão. A falta de diálogo, de interesse e compressão por parte de gestores, políticos e administradores é conveniente, estabelece critérios e parâmetros que distorcem o propósito dos mecanismos, e inviabilizam a continuidade das ações.

A falta de incentivo, de compromisso com a produção, sistematização comparativa e circulação dos indicadores sócio econômicos do setor cultural, afóra desinformar a sociedade civil, incide sobre dois principais interesses: concentração e superfaturamento de recursos; centralização e manutenção das estruturas de poder. Quando a andarilha de Dudude devolve a devida atenção ao meio, às incongruências explicitadas em projetos urbanísticos desumanizados, aos objetos sem valor mercantil, às pessoas anônimas e comuns, muito do que aparentava óbvio e obrigatório, deixa de fazer o menor sentido. Pelas vias indigestas do desprendimento e do desapego, as derivas errantes de Dudude continuam a nos convidar a reequacionar os valores e as ordens das coisas. A reencontrar maneiras de estar com as coisas, com os lugares, com as pessoas. A ressignificar a importância dos horizontes, das cidades, mas também dos ambulantes, das varredoras de ruas, das árvores, das águas, das formigas, dos pássaros e das joaninhas. Por mais andarilhas que nos impulsionem os movimentos e as conexões com as danças que habitam e almejam outras danças, e outros mundos.



49 - Peça de divulgação do projeto *Horizontes Urbanos* (2012).

10. A ENTREGA DAS BERINJELAS

A entrega era um preâmbulo de ação que, sem grandes pretensões, passou a ser uma memória bastante feliz. Talvez uma das mais, entre tantas. Seu objetivo era convidar artistas, professores, colabores e gestores para o lançamento da segunda etapa do Programa, através da parceria com um outro projeto muito especial – *A Cozinha Performática*, articulado por Marcos Moraes. Parceria muito cara ao Conexão, que será esmiuçada logo mais. A entrega em si, se deu como uma brincadeira subversiva com os atos institucionais, via de regra, burocráticos e protocolares, mas também como gesto coletivo de delicadezas, sem perder a irreverência.

Participaram da ação Allan Santana, Benedito Ferreira, Fernando Morreu, Lara Dias, Lorena Biasi, Lu Celestino, Luiza Camillo, Michael Jhonatas, Raquel Rosa, Viviane Domingues e eu. Reviramos os arquivos pessoais, reunimos uma série de materialidades indiscretas, entre elas, sobras de figurinos ultra coloridos do baú do *Grupo Por Quá?*; os dois capacetes viscerais, pintados pelo Pitágoras, que me restaram da produção de *Lili y Put - a descrografia que não deu certo*; mais algumas perucas, cabeças floridas, óculos extravagantes, pedaços de tule cor de rosa, e uma boa dose de óleo de peroba na cara.

Construímos uma farta lista de pessoas e instituições a serem convidadas, incluindo secretarias de cultura, espaços culturais, diversas coordenações de cursos de artes esparramadas por escolas formais e informais, casas de artistas, de professores, de amigos das artes e dos artistas. Na condição de artistas, precisamos muito de pessoas amigas de artistas. Assim como as leguminosas vão melhores quando acompanhadas pelas verduras. Planejamos um revezamento entre dias e equipes para a dispersão. Traçamos um belo roteiro dividido por setores e regiões, na expectativa de otimizar os trajetos. E nos laçamos pelas ruas da cidade de magrelas, roubando a atenção das pessoas e desorganizando os olhares habituais.

As berinjelas também foram arrumadas, animadas com olhos coloridos que nos fazem refletir, feitos com pequenas tachas de metal perfurante; vestidas com minissaias de cetim azul marinho, com bolinhas de cor branca; e no topo da cabeça, o chapéu de papel dobrado, fixado com alfinetes de costura, contendo as informações básicas sobre a data, hora e local do jantar, no então recém inaugurado *Edelweiss Café e Bar*, nome emprestado da pequena flor branca colhida no topo dos alpes Austríacos, uma prova incondicional de amor. *Edelweiss* foi um lugar de importantes encontros e parcerias, que transformaria o padrão de recepção e acolhimento

de artistas convidados pelo Conexão. Adaptado para também funcionar como hostel, suas acomodações proporcionaram um verdadeiro refúgio, um abrigo que possibilitou a expansão do tempo, da qualidade e das possibilidades de diálogos e convívios durante nossas ações. “Você me veio como um sonho bom. Eu me acordei. Não sou perfeito. Eu não esqueço.” (trecho da canção *Teatro dos Vampiros*, de LEGIÃO URBANA).

Menos traumático que os demais, o específico dessa ação foi um mero erro de cálculo. Os trajetos milimetricamente planejados se mostraram incompatíveis pela ausência de fôlego das condutoras e condutores de pedais. Especialmente as novinhas e os novinhos. Num primeiro momento, a alternativa foi partir pro rabeirão (forma proibida de carona na traseira de caminhões). Quando percebi que resistência se alcança um dia após o outro, a cada passo do caminhar. À medida que os esforços nos apontam caminhos internos para desprender das nossas próprias resistências. Por sorte, havíamos nos precavido com a escolta de uma caçamba.

A pessoa responsável pela feitura e cozimento das vestimentas, que propiciaram a alegria eufórica das berinjas, foi a senhora minha Vó Maria. Aqui, será necessário um pouco mais de tempo para esgarçar essa narrativa, que inevitavelmente ganhará teores de agradecimento. Naquela altura, exatos dez anos antes de alcançar o instante em que escrevo, Vó Maria estava com oitenta e três anos. Com uma facilidade cabulosa de se ligar às vanguardas, a danadinha sempre colaborou na produção das minhas empreitadas e invencionices. Adorava contar que quando menina vestia roupas de menino para ajudar o pai, montada num cavalo. Com quem atravessava rios com uma caneca amarrada a tiracolo, de onde puxava a água, sem precisar reduzir a velocidade.

Ela quem costurou a primeira saia que vesti como figurino para dançar *Abobrinhas*, com *Os Filhos da Mãe*. Primeiro grupo de dança que integrei, aos quatorze, dirigido por Henrique Rodovalho. A saia era enorme, roxa e armada, com estrutura de bambolê. Depois houve várias outras. Acabei de assistir um vídeo seu, ensinando as filhas “pamonhas” a fazerem ginástica, aos noventa e três. Na montagem *Descoberto Incolor*, costurou a saia translúcida, feita com as embalagens plásticas de meias de calçar, encontradas no aterro de Trindade. Nunca abrirá mão de costurar, ofício com o qual alimentou as crias e conseguiu reerguer sua família, sempre cantando, muitas vezes cantorias indecifráveis, que oscilam entre o português, o espanhol e o latim.

Sigo aprendendo com ela sobre resistências, sobre a alegria de poder lutar para viver. Vem dela meu interesse pela improvisação. Pela capacidade de solucionar os problemas com

aquilo que está ao alcance das mãos. A paixão pelas plantas. O prazer de plantar, colher e se alimentar daquilo que se produz. A capacidade de enxergar o potencial de cultivo nos recipientes mais insignificantes. O desprezo pelo desperdício. A sensibilidade no toque das mãos. A delicadeza de tocar numa fazenda. A crença no amor e o amor pela criação. Não haveria outra pessoa de alma tão elevada para se dedicar a um projeto tão trabalhoso, que facilmente seria considerado parvo, inútil e até insignificante, como vestir berinjelas, mas que por ela, foi um feito com tanto esmero e maestria.

Nossa sorte é que ela tinha acabado de mudar para a casa dos meus pais, por motivos de segurança e de proteção. Na mesma casa que mantinha as portas abertas para as pessoas artistas que se aventuravam a participar do Conexão. Ainda guardo na memória a imagem de suas oito máquinas industriais, cada uma com o seu objetivo e função, esparramadas de forma improvisada, pela varanda ensolarada que dava para o jardim. No total, foram confeccionadas mais de oitenta saias para vestir leguminosas. Devidamente paramentadas e entregues. O resultado está impresso no sorriso de quem recebeu, na resposta massiva dos que estiveram presentes, no imaginário de quem ouviu falar.



50- Allan Santana e Kleber Damaso em intervalo durante as entregas das berinjelas, por Benedito Ferreira (2013).



51- Na sequência, Lu Celestino com sofá icônico no corredor de espera entre as salas de dança da FEFD; Allan Santana e Kleber Damaso nos pedais, por Benedito Ferreira (2013).



52- A Entrega das Berinjelas¹, por Benedito Ferreira (2013).

¹ Para visualizar o vídeo escaneie o código ou acesse o link: [berinjelas](#)





53- Berinjela Modelo, por Lu Celestino (2013).

11. COZINHA PERFORMÁTICA

“É SOBRE O DESEJO.
E SOBRE A ALQUIMIA,
(DE SABERES / SABORES)
DA ARTE.

PORTANTO SÓ PODER SER
SOBRE OS BONS DESEJOS”.
(Moraes, 2014, P. 61)

O título escolhido para esse capítulo, também leva o nome de um projeto parceiro, já existente, encampado, sobretudo na cidade de São Paulo, pelo artista, bailarino e gestor, Marcos Moraes. Com grande volume de ações, ao mesmo tempo interligadas e distribuídas em situações distintas, acrescida da capacidade ímpar de mobilizar artistas e não artistas, das mais diversas áreas de conhecimento, em torno de investigações mais ou menos provocativas, marcadas por uma atmosfera de inquietude e colaboração. A partir de uma fricção explícita com os contornos do ato performativo, a *Cozinha Performática* elevava a temperatura de um prato cheio de questões sobre desejos, processos, formatos de resultados, espaços possíveis, dinâmicas e durações. Ingredientes necessários para tencionarmos alguns limites, na tentativa de esgarçar a compreensão sobre o que cabe e o que não cabe no caldeirão profuso das artes performativas e dos processos de investigações estéticas. Indagações relevantes e profícuas para o tipo de problematização que os formatos das residências, experimentados no Conexão, buscavam aprofundar.

O primeiro encontro com Marcos se deu no mesmo festival de Curitiba, onde havia dançado *Mezzanino*, de Holly, com Letícia. Aquele que nos conduziu ao fatídico calote, em julho de dois mil. Naquela altura, ele estava morando no Uruguai, integrava o Grupo Espacio, de Graciela Figueroa, o mais volumoso em quantidade de pessoas naquela edição do festival. Conhecida pelo importante papel desempenhado na reformulação da dança carioca, nos parâmetros do mover, em meados dos setenta. A coreógrafa, por coincidência, também tinha sido a primeira grande parceira e o primeiro grande amor de Hugo Rodas. Antes de sua aterrissada em Brasília. Junto com o trabalho sensível, de refinamento das potencialidades

perceptivas do corpo através do toque e do contato, as aulas de Graciela despertavam um senso profundo de prazer, pelo simples ato de mover em sintonia com grandes coletivos. Algo sobre a produção de coletividades, de sinergias acionadas pela fusão cinética dos corpos em movimento. Fazer seu workshop era como ser transportado no tempo por paisagens sonoras em extinção, que pareciam amplificadas, em direto, da vitrola do *Soul Train*. Ou da pista de dança de um clube disco, em outros embalos de sábado à noite. O contato entre os corpos intensificava a curiosidade libidinal de tal maneira, que se tornava praticamente impossível sair da sala sem algum tipo de encontro marcado. A dança, por meio de Graciela, atuava como uma verdadeira usina de fortalecimento de novas redes de relações, afetos e conexões.

Com Marcos, os vínculos haviam sido tecidos pelo riso fácil, pelo seu ativismo político e o generoso senso de comunidade, na luta pelos processos de democratização das políticas públicas culturais. Isso ainda antes de sua passagem pela Coordenação de Dança na Funarte, na gestão de Gilberto Gil. De modo similar à parceria relatada com Dudude, suas contribuições antecederam e se prologaram após as colaborações juntas ao Conexão. A exemplo de sua participação na abertura da mostra expandida *Manga de Vento*, em abril de dois mil e dezesseis, com o solo *Anatomia do Cavalo*, dirigido por Luis Ferron. Ou da circulação do Projeto DATING SOCCER FOOD (DST), que, já em dois mil e doze, estabelecia um programa abarcando múltiplas ações: a apresentação do *Solo Lisboa*, resultado de uma residência na capital de Portugal; a exibição do videodança *Love Letter*, resultado de outra residência na cidade de Londres; o workshop *Entre a Graça e a Gravidade*; um *Escambo de Ideias* feito no Teatro de Bambu do Parque Areião; e a Conferência *Alinhamentos Estéticos, Políticos e Econômicos*, em diálogo com Valéria Figueiredo e Décio Coutinho, na *Fábrica Cultura Coletiva*, espaço compartilhado entre diferentes incubadoras e recém criados escritórios de produção cultural.

Valéria, como representante do *Fórum de Dança*, e Décio, como superintendente da *Agência Goiana de Cultura*, que naquele momento estava na fase de regulamentação e implementação do *Fundo Estadual de Cultura*, parte das etapas necessárias de adesão ao *Plano Nacional*, que possibilitaria ao Estado acessar os recursos da União. Recordo que Décio havia colocado várias dúvidas e inseguranças sobre o destino dos recursos após a descentralização via edital. Se a sociedade estaria suficiente preparada e instruída para executar os recursos de modo satisfatório. Marcos fez uma defesa incontestável sobre a importância de fazer os recursos chegarem na ponta da estrutura social. Junto à artistas trabalhadores e agentes culturais. Na certeza de que esse aprendizado e que processos de capacitação deveriam ser

consequência natural do próprio fazer, não o contrário. Não havia como sabê-lo antes de praticarmos sua desconhecida execução. Sua passagem por Goiânia foi de suma importância para implementação e lançamento do primeiro edital do fomento. De modo similar ao *Horizontes Urbanos*, a circulação do *Projeto DST* não era uma ação exclusiva do Conexão, mas foi acolhida, assessorada e potencializada por ele.

Nos chegamos pelo Marcos, as provocações a respeito da importância de aprender a mensurar e saber quantificar os esforços e investimentos que partiam dos próprios artistas, como maiores investidores na realização de seus projetos. Da necessidade de estender a compreensão de investimentos numa esfera mais ampla, que desse conta de uma percepção expandida das redes produtivas implicadas na realização ou concretização de uma proposta criativa. De incluir e cartografar o conjunto de atividades convergentes, necessárias para realização de uma determinada ação cultural. Exercício que até hoje esbarra na falta de compreensão e na reprodução de ideias reducionistas, que comprometem a percepção social das importâncias das artes e da cultura, entre os distintos campos que constituem a ideia de trabalho e de produção humana.

Ao pensar e mapear os impulsos motivacionais que interceptam a estruturação das coletividades, da diversificação das ações planejadas dentro de um mesmo projeto, das práticas de encontro como reorganizadoras de epistemologias, dramaturgias e narrativas, enfim, das conformações que aproximam ou que distanciam os diferentes formatos do *Projeto DST* e da *Cozinha Performática*, podemos percorrer algumas pistas, encontradas nos dizeres transcritos e dialogados do próprio artista, ao questionar sobre

(...) como o desejo coloca as coisas em marcha; como as coisas que se movem são movidas pelo desejo. E sobre essa ideia de colaboração, de encontro com outras pessoas. Em que cada encontro dá origem a uma dramaturgia própria, por ser aquele encontro específico. (Moraes, 2014, p. 56).

Dos agrupamentos com a *Cozinha*, fervilhava essa imprecisão de ser dança, mas não ser. De ser música, mas não só. Ser literatura, mas também gastronomia. Ser performance e dramaturgias detonadas por encontros irrestritos às especificidades de conhecimentos quaisquer. Dispositivo aberto aos extremos, no sentido de nutrir experiências, prover procedimentos, acionar modos e meios a serem provados por outrem. Quando arte e artistas temperadamente se dão aos atos comensais. A sintonia e as afinidades da *Cozinha* com os propósitos do *Conexão* eram tão surpreendentes, ao ponto do início do projeto do Marcos coincidir com o momento em que o Guilherme Wolhgemuth - artista e produtor, imprescindível

para as redes tentaculares tramadas junto ao *Conexão*, que exerceria importantes contribuições na formulação de proposituras ao longo de todo programa - recém havia investido na adaptação de um espaço dedicado à culinária familiar e hospitalidade, em consonância com o intuito de ampliar lugares, durações de convívio e a produção de intimidades nos processos colaborativos, instalados nas residências artísticas. Feito que se torna mais interessante pelo olhar do nosso convidado:

Então, a filiação do projeto tem a ver com isso. O que é que move. É a ideia dos jantares, é uma ideia em aberto, porque aconteceu de maneiras diferentes. Por exemplo, não sei se vai dar para mostrar isso aqui, eu vou te mostrar um vídeo de Goiânia. Eu fui chamado em Goiânia pra um projeto que se chama *Conexão Samambaia*. O vídeo está no Facebook da Cozinha Performática. Quando o Kleber, que dirige aquele projeto, me convidou, perguntou “o que você está fazendo agora?”. “Eu estou fazendo a cozinha performática mas ainda está só começando.” Isso foi em junho. Então eles falaram: “Vamos fazer uma Cozinha aqui”. Um deles, o Guilherme, tem um café que fica aberto pra calçada, como uma garagem. Eu falei: “Quem quiser propor alguma coisa, está aberto”. E aí, o Kleber falou: “Eu vou chamar a Bebel, que canta, e os meninos que estão fazendo monitoria do projeto, que são alunos da faculdade”. Bom, aí eu chego lá pra fazer, dali a três dias era o lançamento da *Conexão Samambaia*, iria ser um jantar. Eles fizeram um convite com umas berinjelas de saia, entregaram pessoalmente. Filmaram tudo, então um dos vídeos é esse convite. Eu havia falado: “Eu quero uma equipe filmando tudo, porque vou fazer um *making of* das compras na feira, etc”. Cheguei lá, a mãe do Gui, com ascendência alemã, tinha um método de defumação de carnes e aceitou me ensinar. Fui pra Chácara dela aprender o segredo, depois fiz um peixe defumado. Fui ao mercado, havia uns músicos que vinham tocando em alguns lugares em Goiânia, passando o chapéu, que, por coincidência, nesse dia entraram no mercado. Depois me inteirei que eram os mesmos músicos que a Bebel iria convidar. Então, tem o vídeo da gente fazendo compras com os músicos tocando, e uma mulher que tem uma barraquinha e levanta e me tira pra dançar. Tudo isso foi acontecendo assim; finalmente tem os ingredientes, a gente na feira discutindo se isso é um ato performático ou não, a defumação do peixe, e chega o dia do jantar. No jantar, a Bebel fez uma música sobre o cuscuz, que era o prato, e tá todo mundo, os monitores, trabalhando de garçom ou na cozinha, de assistente e coisa e tal. Eu pensei “puxa, isso já aconteceu no começo do projeto... É por aí”. (Moraes, 2014, p. 58).

Ambos os projetos estavam mais interessados na consolidação de redes colaborativas capazes de alimentar outros entornos, de desencadear parcerias produtivas, por vezes, imensuráveis, funcionando mais como plataformas de onde se faz possível interligar e conectar pesquisas e criações, e menos para a fabricação em série de produtos ou resultados patenteáveis. As afinidades não paravam por aí. Ao delinear os objetivos da *Cozinha*, se faz nítida a precisão do projeto, em contraposição à imprecisão inicial atribuída aos contornos dos atos performativos, ao reunir um complexo de posicionamentos que valem a pena serem elencados aqui, e que podem ser sintetizados da seguinte forma: estar a favor de um estado sensível de percepção e absorção dos acasos; dar vazão aos desejos de parcerias e compartilhamentos que não são restritos à frequência ou participação exclusiva de artistas;

reiterar a importância de ocupar e estimular a gestão de espaços não institucionalizados; refletir sobre os modos de fazer circular uma produção, ou defender a criação de novos circuitos de visibilidade, em alternativa à rigidez dos espaços institucionalizados; deslocar a preocupação, ao menos excessiva, com os aspectos mercadológicos e comercializáveis de seus produtos e de seus resultados; por fim, pactuar a necessidade de manter a atenção, ou mesmo coerência, com os discursos de valorização dos processos e dos aspectos processuais do trabalho criativo coletivo. Preceitos que também informam concepções moventes da própria ideia de trabalho, sobre modos de trabalhar em movimento, levando em consideração as diferentes durações e modulações do fazer. E que também diz respeito à politização das escolhas feitas e observadas num determinado processo, ao saber transmitir os posicionamentos feitos através dessas escolhas, de aprender a observar aquilo que “ganha relevo” na duração dos processos colaborativos de investigação e composição nas artes integradas. A esse respeito:

Acho que, para um trabalho em colaboração realmente acontecer, é preciso mais atenção ao espaço entre as coisas e as pessoas do que aos seus enunciados sequenciais e constantes. E tempo. É preciso tempo, pois as alteridades se cozinham em fogo lento, ou se queimam. (Moraes, 2014, p. 116).

Como corpo transpessoal, existimos. Sozinho, eu não existo. Como corpo pan-individual, existimos. Não como massa compacta que se move hipnotizada pelas promessas de um fascismo qualquer - e eles abundam. Mas como campo de permeáveis que se tocam e percebem seus afetos. (Moraes, 2014, p. 115).

As singularidades em rede constituem algo social e ao mesmo tempo se beneficiam de toda a concentração presente no individual: essa invenção de muitos. (Moraes, 2014, p. 114).

Ao projetarmos esse conjunto de pensamentos sob uma segunda ótica, é possível sistematizar, sem grandes saltos de raciocínio, que no próprio formato de relações estabelecidas pelos encontros promovidos pela *Cozinha*, está implícito o desejo de rever as tensões que pautam as faltas de oportunidades, a indisponibilidade para o desenvolvimento de parcerias e até a precarização das condições de trabalho, muitas vezes predominante, nos contextos competitivos de produção. Os esforços em criar uma correspondência explícita, entre os discursos que aportam a estrutura do projeto e sua operacionalização, a execução e efetivação de seus propósitos, vai na contramão das práticas de generalização de discursos que são facilmente compactuados sobre o fazer o artístico, mas que nem sempre correspondem aos desejos iniciais ou reais de pesquisa e criação. Quando comparamos os objetivos e os seus resultados, muitas vezes evidencia-se uma equação que parece não se correlacionar aos

desejos disparadores. Reflexão que também se faz presente nos escritos sobre a *Cozinha*, e que problematiza a influência, e até o determinismo, que as políticas públicas, bem como os formatos de projetos predefinidos pelos mecanismos de financiamento, exercem sobre os formatos dos trabalhos artísticos. Ao ponto de muitos discursos inapropriados, aumentarem, durante a execução, a distância entre seus resultados e os enunciados que os acompanham.

Tomemos por dispositivo de problematização às ponderações anteriores, o desenho e a diagramação escolhidas para publicação editorada, como um dos desdobramentos materiais e transmidiáticos do projeto; e que eleva o status do livro à condição de objeto artístico, parte indissociável do conjunto da obra, onde boa parcela de conceitos e posicionamentos estéticos se entremeiam à concepção da própria publicação. Os escritos que compõem o conteúdo do livro são constituídos por distintas materialidades textuais, desde entrevistas, diálogos e conversas que resultaram dos encontros e que foram transcritas, às notações, aforismos, excertos, epígrafes, ensaios e citações. O que por si, demonstra seu apetite pela interação e pelo conhecimento que resulta do trânsito de saberes e pensamentos em relação. Essa escolha desmistifica o estereótipo de que autores, para preservarem a autenticidade dos “eus” líricos, devem produzir de forma isolada e hermética. Também tensiona as distâncias e confluências entre as linguagens faladas e escritas. Sua capa foi pensada e produzida a partir de papéis reciclados, em consonância com uma estética que considera a reutilização de materiais. Na parte inferior do livro, existe um corte com aproximadamente sete milímetros de abertura, e onze centímetros de comprimento. Esse corte cria um acesso ao interior do livro antes mesmo de sua abertura. Às vezes, ele reporta à uma boca, uma brecha, ou porta de entrada ao interior do próprio. Mas também estabelece uma cisão abrupta, uma clivagem entre os conteúdos das páginas superiores, com os das páginas inferiores. Num princípio, não é perceptível uma relação direta entre ambos os conteúdos, mas à medida que manejamos ambas as partes, essas relações passam a ser criadas e construídas. O corte, então, proporciona a abertura necessária para que o livro objeto seja recriado a partir da ação de quem o lê. Entre imagens, fotografias, texturas e experimentações visuais, de repente nos deparamos com uma citação notada à mão, e posteriormente fotografada, com os seguintes dizeres atribuídos a Dante: “Minha vontade e desejo, ambos foram postos em movimento / como uma rede que gira de modo uniforme. / Pelo amor que move o sol e as outras estrelas”. E em meio a várias fotografias, alguns recados, cartas e outros formatos de escritas epistolares, ao folhear a parte inferior, nos deparamos com uma sequência

de frames que remontam à ação continuada do corpo em movimento, como numa espécie de flipbook instantâneo. Ainda sobre as metáforas do corte, em um dos diálogos transcritos, o artista multimídia Claudio Bueno, enquanto convidado, comenta: “Corte é o lugar de criar uma temporalidade, de dividir, de multiplicar. Enfim, o quanto tem de significado nessa ideia do corte, quando a gente tá falando em comida, arquitetura... É nesse momento da experiência”. (Bueno in Moraes, 2014, p. 63).

Na edição enxuta da *Cozinha Performática* que integrou a programação do programa de residências transestéticas *Conexão Samambaia*, optamos por produzir conteúdos audiovisuais, pequenas cápsulas de imagens e sons que dessem conta do composto de ações implicadas na realização do projeto. Essas cápsulas abarcaram desde a entrega pessoal dos convites em forma de berinjelas; passando pela definição e escolha dos ingredientes que se transformariam no jantar; o processo de defumagem do peixe que seria servido; a organização do espaço e realização do jantar em si; mais a execução da composição musical de Bebel Roriz, em menção ao cuscuz, o prato principal. Para esse composto de ações colaboraram Bebel Roriz; Benedito Ferreira; Fernando Morreu; Juliana Whohlgemuth; Guilherme Whohlgemuth; Kleber Damaso; Lara Moura; Lorenna Biasi; Lucas Adorno; Lu Celestino; Luiza Camilo; Marcos Moraes; Michael de Souza; Punk; Raquel Rosa; Rui Bordalo; e Wilma Whohlgemuth.

A participação da *Cozinha* no *Samambaia* ainda proporcionou a confecção do uniforme de *chef*, onde foram bordados, a pedido do Marcos, conforme instruções e tipografias transmitidas ao Guilherme, as inscrições: Isto é um ato performático. No livro da *Cozinha* é possível visualizar o Marcos vestido com o uniforme, emprestando formas e movimentos às inscrições, numa imagem colorida, quente e espelhada sucessivas vezes. Entre outros desdobramentos dessa ação, destaca-se o ensaio de fotografias às escuras, feitas em câmeras analógicas por Benedito Ferreira, que, após alguns meses, foram reveladas de forma física, artesanal. E novamente digitalizadas para compor essa tese.

Durante o jantar, para servir os convidados, improvisamos uma única mesa serpenteada, que evoluía em formato de ziguezague e se esparramava pela calçada à fora. A ambientação sonora ficou por conta de Bebel, Punk, o tocador de sinaleiros, passador de chapéu, e seus demais convidados. Para melhor acomodá-los, ambientamos uma pequena sala de estar na rua, embaixo de uma árvore do tipo oiti, com sofás, poltronas, carpetes, luminárias de chão e outros pequenos pontos de luz. Nessa ação, os únicos erros que ainda perduram na memória se deram como acidentes. A queima da mesa de som emprestada do Paulo Guichiney,

que por ser Behringer, mantinha a voltagem original de 110w, incompatível com as tomadas locais, mas que pôde ser arrolada e corrigida para 220w. E o estouro de uma tubulação do saneamento público, que não teve relação direta com nossa equipe. Ainda assim informamos o ocorrido ao órgão responsável. E confesso que a corrente de água limpa e fresca, fora o constrangimento pelo desperdício causado, mas por ter ocorrido no auge da seca semestral do cerrado, aos finais do mês de julho, tornou ainda mais agradável a experiência do jantar performático para os nossos convidados.

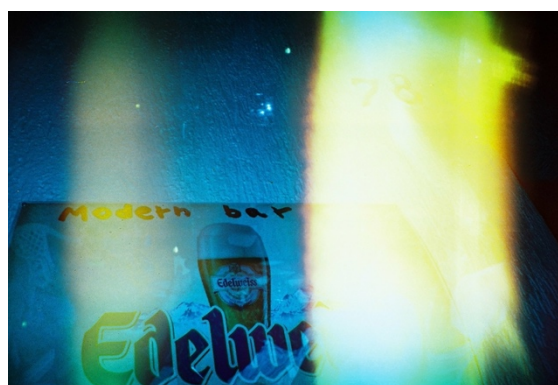
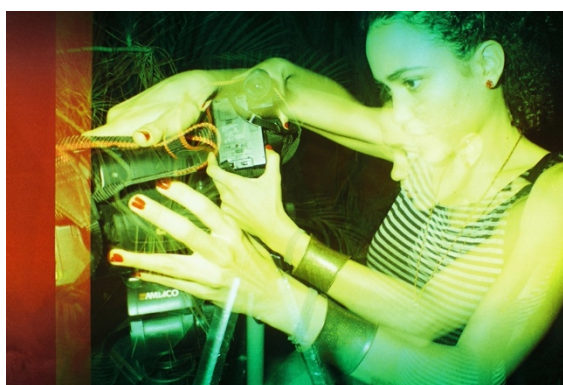
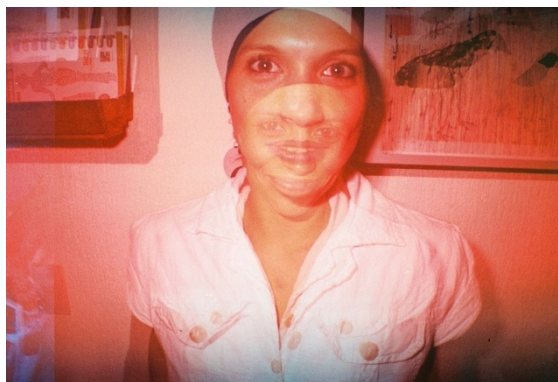
A passagem do Marcos nessa etapa do *Conexão*, foi dividida em duas ações. Após a finalização da edição da *Cozinha*, programamos uma pequena imersão nos estudos de movimento que compunham sua proposta de workshop *Entre a Graça e Gravidade*. Com a benção da parceria com a *Casa Corpo* e um pouco mais de tempo, podemos nos dedicar por cinco dias consecutivos a mergulhar em seu estado dançante. Essa ação também teve seu registro especial, quando Benedito se apropria dos copos plásticos, reutilizáveis e coloridos da *Casa Corpo*, transformando-os em filtros de luz e cor, acoplados a uma lente do tipo “olho de peixe”, o que imprimiu maior distorção volumétrica, tridimensional, contornos abaulados e maior mobilidade da luz no registro das imagens filmadas. Na imersão, estiveram presentes Benedito Ferreira, Felipe Ferro, Fernando Morreu, Gleysson Moreira, Hilton Júnior, Kleber Damaso, Lucas Adorno, Luísa Helena, Lu Celestino, Luciana Caetano, Luciana Ribeiro, Luiza Camilo, Marcos Moraes, Marília Reston, Roberto Rodrigues e Vivi Domingues.

A passagem do projeto *Cozinha Performática*² por Goiânia, marca o lançamento da segunda edição do programa de residências em sua primeira aprovação no Prêmio Klaus Vianna de Dança da Funarte de 2012. A edição previu a realização de mais três outras imersões, envolvendo deslocamentos coletivos, mudanças de paisagens e as primeiras investidas poéticas no desbravamento dos caminhos de si perder. A *Cozinha* também marca o saboroso início das atividades do *Edelweiss Café e Bar*. Por fim, mais um fragmento dos diálogos entre Marcos e Claudio Bueno, transcritos do livro *A Cozinha Performática*:

(...) a questão da colaboração continua posta: como é que deixamos de ser um para trabalhar com os outros. Porque o trabalho não é em série, tipo eu contrato tal coisa, eu sei isso, você sabe aquilo, depois a gente junta na linha de montagem e faz. Não. Eu tenho que deixar um pouco de ser eu. (Moraes, 2014, p. 62).

Cláudio Bueno: Então, é uma mistura improvável de coisas, que pode gerar algo que você desconhece. Esse é o lugar da pesquisa, se você já sabe a resposta dela não faz sentido fazê-la. (Bueno in Moraes, 2014, p. 62).

² Para visualizar acesse os links: [cozinha](#) / [graça](#)



54- Seleção de analógicas durante o jantar da Cozinha Performática, no lançamento da programação da segunda edição do Samambaia, por Benedito Ferreira (2013).

12. AINDA QUE SE MOVAM OS TRENS

Essa etapa incidiu sobre várias pequenas mudanças nas dinâmicas do projeto e de seus encontros. Na tentativa de identificar um mínimo denominador comum que unificasse a compreensão do formato das residências, era possível tatear dois preceitos que radicalizavam a síntese do que até então havia sido feito e experienciado. Estar juntos e permanecer juntos. O que fazer, e como fazer, eram variantes que poderiam resultar das negociações que emergiam posteriores e a partir das premissas anteriores.

O “estar” interessava enquanto verbo copulativo, de ligação entre sujeitos e predicativos, por determinar um estado, um modo de se fazer presente; tanto quanto em sua forma transitiva, por localizar espacialmente as condições e as coordenadas de um lugar, no exato momento em que se está. Em outras palavras, variações que elucidam e determinam a presença de algo complementar. Nesse sentido, estar passa a ser “estar com” alguém e “estar em” algum lugar. Uma preocupação que evidencia a dimensão espacial, as condições espaciais do ato de produzir presenças.

Já a ideia de “permanecer” avança no âmbito temporal, na continuidade e nos intervalos de tempo que determinam a duração das presenças produzidas espacialmente. De forma que, “estar juntos” refere-se à produção dos encontros, e “permanecer”, à duração desses encontros. Essa síntese, trazia para o plano das organizações, a importância de primeiro indagar sobre quem estaria com quem, durante quanto tempo. Depois, aonde se dariam os encontros. Por último, o que seria feito para além de estar, porque estar, em si, já era um tanto, uma profusão de desafios. Para então, tentarmos, no coletivo, entender o como esse “o que” poderia ser alcançado.

Isso, porque até as etapas da edição anterior, havíamos nos contentado com a ideia de pensar as residências pelo próprio ato de ocupação coletiva de espaços inusitados e variados, bravamente conquistados pela produção. Sem saber com precisão o que iríamos fazer em cada um deles. Bastava aprimorar as estratégias de acolher, para melhor nos encontrar e dali encaminharmos proposições. Essa seria nossa primeira etapa a provocar um considerável deslocamento espacial feito em grupo. Com indícios de um nítido propósito. Havia caminhos a serem percorridos. Sairíamos em comboio de Goiânia a Pirenópolis, de lá, até a Várzea do Lobo. Atraídos precisamente pelo desejo de produção audiovisual a partir do contraste violento e

dilacerante das pedreiras de extração com o circuito de águas translúcidas e coloridas, conhecido como cachoeiras dos Dragões. Onde estava instalado o Mosteiro de Pedra.

Entre outras primícias que tornavam a empreitada mais arriscada, desestabilizadora e passível de erros, ainda que proporcionalmente curiosa e desafiante, vale lembrar que Denise Stutz não conhecia o projeto, tampouco as demais pessoas convidadas para a mediação do encontro. Eu não conhecia Denise, nem ao menos seu trabalho. A sugestão do seu nome chegou pela Lu Celestino, que assumiria, também pela primeira vez, a produção dessa edição, já no estágio das bem aventuradas expedições. Também nunca havíamos estabelecido um único núcleo de produção audiovisual. Sempre houve várias e difusas frentes de produção, convivendo num mesmo encontro.

Assim como Stutz, Le Ramos aportara direto do Rio, especialmente para o projeto. Agora em família, na companhia dos gêmeos e de Tom, reforço necessário para juntos cuidarem dos estudos e das instalações para as práticas de verticalidades. Ainda era uma intuição, mas sabíamos que seria importante a suspensão dos corpos sobre as variações cromáticas dos espelhos d'água que se formavam nos Dragões. Tom colecionava habilidades aéreas, a ponto de facilmente escalar e encontrar formas seguras de ancorar os equipamentos. Era hipnotizante observar sua maneira de deslocar nas alturas, feito um calango, por entre pedras e paredões. Salomé Berjarano veio de Buenos Aires. Ludmila Machado, comadre de Le, rápida se prontificou a vir de Anápolis. Marcela Borela estava à frente do núcleo audiovisual, junto com Henrique, seu irmão, e Vinícius Berguer, responsável pela fotografia e manejo da ilha de edição. Vinícius tinha vindo de mais longe, embora goiano, é pesquisador na Sorbonne e reside em Paris. O núcleo ainda contou com o olhar apurado, com atributos virtuosos e espirituosos, de Benedito Ferreira. Essa era a maior equipe de mediação reunida pelo *Conexão* até aquela residência. Talvez até por isso se aglutinaram a essa “mini comunidade autônoma, temporária, artística e mundial”, mais uma turma de pessoas ávidas por experimentar: Lara Moura, Larissa de Paula, Lorena Biasi, Lucas Adorno, Luiza Camilo, Raquel Rosa, Saracura do Brejo e Vivi Domingues.

Com a vinda dos gêmeos, filhos da Le, criei coragem de levar o Pedro, meu filho afetivo, que, naqueles dias, acumulava pouco mais de quatro anos. Foi bastante agradável acompanhar sua presença naquele ambiente, e observar como ela ressoava curiosidades por conhecer, pesquisar coisas. Era com esse pretexto e argumento, que Pedro seduzia a atenção

e conquistava a companhia de gente adulta. Mas a farra, feita com os gêmeos, foi de fato a primeira balada onde ele conseguiu permanecer desperto madrugada a fora.

A comitiva estava pronta. Para hospedar esse mundaréu de gentes e proporcionar um ambiente agradável, nada tranquilo, mas viável de conviver e produzir, precisávamos de um lugar que abrigasse toda a equipe, num fluxo que fosse protegido e favorável a concentração dos envolvidos no projeto. Por muita sorte e pelo afã de cultivar boas relações, encontramos disponível a Casa Três, de arquitetura colonial, muito bem localizada, em frente à matriz (cartão postal da cidade). Espaçosa, com várias acomodações, piso quente e macio de madeira (característica sempre cara e muito almejada aos praticantes do movimento), cozinha compartilhada, varanda ampla, arejada, e um jardim incrível, incluindo pomar. Por coincidência, a Casa era propriedade e estava sob os cuidados de Verlaine Lopes, figura incrível que tinha sido minha aluna de dança contemporânea no Espaço Quasar.

Com todas essas características, não conseguimos acomodar a totalidade de residentes, precisamos levantar e alocar às pressas mais um QG. Thaize Inácia, que também tinha sido minha aluna na pós graduação em dança pela Faculdade Ceafi, generosamente se prontificou a desocupar e alugar sua moradia, era nossa melhor alternativa, mas que ficava à quase dois quilômetros da Casa Três, onde optamos por centralizar as principais mesas de trabalho sob o risco de frustrar nossa gana. Divisão indesejada, mas necessária, acarretou nos primeiros ruídos e atrasos que dispersaram algumas mobilizações.

A sucessão de erros e falhas acumuladas na gestão dessa etapa beira o inumerável. Alguns previsíveis, hilários, outros absurdamente impensáveis, até difíceis de imaginar. A começar pela dificuldade de explicar nossos propósitos, pela imprecisão dos mesmos e pela falta de intimidade com Denise. Até hoje suspeito da nossa capacidade de traduzir as motivações que deveriam atrair o desejo de Denise, e de toda a equipe, para feitura do filme, o que por si, configurava fragilidades suficientes para degradingolar todo o rolê.

Não por acaso, aqui entramos em contato com o primeiro questionamento severo sobre os custos e a pertinência de deslocar um grande grupo de pessoas, para um experiência de abertura de acepções e pensamentos, mas, na prática, em partes considerada restritiva. Estávamos sendo observados pelos fazedores de arte, há muito residentes na cidade. Um tanto isolados pela sua geografia, e como nós, carentes de contato e interação. Não havia qualquer impedimento, mas não sendo a participação dos artistas locais nosso principal foco, a própria situação gerou reflexões sobre a necessidade de repensar circuitos de difusão, de

democratização dos acessos, que posteriormente culminaria na formulação da mostra *Manga de Vento*. Uma outra história.

No *Conexão*, as residências eram tratadas como lugares de aproximação, de intercâmbio e interlocução que podiam, ou não, propiciar experiências criativas, de produção e partilha pública. Não existia uma obrigatoriedade de gerar resultados publicizáveis, ou mesmo mensuráveis. O conjunto de informações que eram trocadas e que circulavam, a partir das aproximações, geravam tanta transformação em nossos contextos originários de produção. Por mais imensurável que essas trocas parecessem, essa era nossa principal aposta. Nos diálogos criativos e nas polinizações estéticas e conceituais que poderiam surgir a partir deles.

Para vencer essa demanda, dividimos esforços e subitamente inventamos um cronograma de partilhas que pudessem contemplar os anseios de artistas e pesquisadores da cidade. O que também dispersou algo da energia que seria canalizada para as motivações iniciais já desenhadas. Por outro lado, a experiência de Denise com distintos formatos de residências foi providencial para sugerir e diversificar opções. Ensaios abertos e comentados de trabalhos prontos ou em processo de composição. Compartilhamento de arquivos, de materiais de pesquisa e outras referências. Prospecção de trajetos ou apropriação de caminhadas deambulatórias como gesto de reconhecimento, aproximação e interação com os fluxos internos das cidades visitadas. São alguns exemplos de proposições que partiram de Denise.

Ela mesma se prontificou a coordenar práticas de Investigação Corporal e Criativa, durante cinco dias consecutivos, que foram determinantes da corporeidade que rege as ações físicas e a dramaturgia corporal captada pelo filme. Mais uma oficina aberta à comunidade em geral e dois ensaios abertos. Primeiro, do já estreado “3 solos em 1 tempo”. E depois de “Finita”, trabalho ali ainda em construção, mas que posteriormente voltaria para circular por Goiânia, Pirenópolis e Cidade de Goiás, como parte da programação itinerante da *Manga de Vento*. Le e Tom ofereceram juntos uma oficina de Dança e Verticalidade, de cinco dias, seguida de compartilhamento público dos resultados, aberto à comunidade. Salomé Berjarano propôs dois dias de oficina de Investigação Corporal e Sonora, à beira do Rio das Almas, seguida de piquenique e bate papo. Eu organizei uma pequena mostra de filmes e vídeos de dança, exibida no Cine Teatro Pireneus, também de caráter aberto à participação do público espontâneo.

Essas ações só foram viáveis pelo apoio conseguido junto à Secretaria de Cultura de Pirenópolis. Disponível e de fácil diálogo, a equipe da Secretaria, naquela ocasião, ainda dividia

a gestão dos dois principais espaços culturais da cidade. O Teatro Pompeu de Pina e o Cine Teatro Pireneus, ambas construções coloniais, com estruturas incríveis e cheias de histórias para contar. Mas a gestão compartilhada com a falecida Agência Estadual de Cultura gerava uma série de imprecisões e desencontros nas dinâmicas de funcionamento dos espaços.

A começar pelo controle e entrega das chaves, que ficavam por conta de Tiriba e Zé da Catirina. Incomunicáveis, as duas figuras não se falavam, eram inimigas públicas, e não suportavam nem se encontrar no mesmo local. Quando agendávamos com um, era preciso despistar o outro. Nessa, tivemos que pular inúmeras cercas, o que alimentava o imaginário peçonhento de alguns da vizinhança. Os horários marcados nunca eram respeitados, as medidas do tempo eram outras, exigiam muito mais flexibilidade e disposição. Tiriba, responsável pelo Cine Teatro, era um toco de gente, truculento e doce, fazia papel de onça nas cavalhadas, o mediador entre mouros e cristãos. Suspeito. Por Tiriba tomamos consciência de que os trabalhadores mascarados das pedreiras, coincidiam com os mascarados que apavoravam nas cavalhadas, que estavam sendo perseguidos pela classe política da cidade. O anonimato mais uma vez servindo de escape na redistribuição das violências naturalizadas em suas assimetrias, pelas instituições oficiais de poder. Zé da Catirina detinha o controle de acesso às portas do Teatro. De porte aristocrático, postura altiva, cabelos brancos da cor do algodão, Zé, sempre no lombo de um cavalo branco, guardava poderes de desaparecer. Às vezes, durávamos horas na esperança da sua reaparição, e eis que seu vulto surgia e desaparecia na direção oposta, desmoronando os planos ingênuos de trabalhar nas dependências do Teatro.

O palco do Teatro, sempre infestado de coco de pombos que decidiram fazer de ninho aquele urdimento, exigia planejar horas sobressalentes para a mínima higienização. Incluíamos no check list da produção, óleos e velas repelentes a base de citronela, água sanitária, baldes, rodos, vassouras, panos de chão, papel higiênico, tudo que fosse útil para não ficarmos reféns do horário biológico e do metabolismo digestivo dos pombos.

As pedreiras, onde planejamos montar os sets de filmagem, eram basicamente crateras. Escombros. Espécies de fraturas expostas que interpelavam, com uma brancura cintilante, as variações de verdes alternadas na composição da paisagem do cerrado. À medida que avançávamos nas duras estradas de pedra da Região da Várzea do Lobo, a aproximadamente quarenta quilômetros do centro histórico de Pirenópolis, no sentido de Goianópolis, compreendíamos os impactos que as variações de branco impunham sobre os verdes da paisagem. Cada pedreira parecia um Coliseu de horrores. Enormes áreas implodidas,

detonadas por explosivos químicos que expunham, a olho nu, a ação do tempo nos processos de sedimentação. Era possível perceber a idade e a mobilidade das pedras pelas camadas que se distinguiam nos processos de compactação.

Em meio ao visual das pedreiras, pequenos lagos límpidos, provavelmente nascentes de água. Minas de cor verde azulada, de transparência sedutora. Mas pouco convidativas, pela ausência completa ou qualquer manifestação de formas vivas. E muito pouco se sabe sobre os impactos de rejeitos e detritos das dinamites. Impossível esquecer o comentário da Denise, ao primeiro contato com a paisagem: “Minha vontade é rasgar os pulsos e manchar tudo isso de sangue”. Explicitar de vermelho as dores daquela cisão. Só a liquidez abençoada do circuito dos Dragões era capaz de aliviar o amargo que permanecia do contato com a aridez ambiciosa e escaldante das pedreiras, que camuflava dois agravantes: sob a égide de ser conhecida pelas potencialidades eco turísticas, gestores da cidade preferem omitir o percentual da produção econômica de Pirenópolis que gira entorno do extrativismo ilegal das pedras, os lajões. Tratados como recursos inesgotáveis, disponíveis ao bel prazer da ganância. Sem investimentos numa análise séria de seus impactos sócio ambientais. Segundo, os trabalhadores que de fato atuavam no corpo a corpo, na lida direta com o peso e o alto custo da extração, além de expropriados dos frutos de seu trabalho sub-remunerado, são acometidos por doenças graves, causadas pela inalação e ingestão da fuligem cintilante, arremessada na atmosfera pelas implosões. A exemplo de cegueiras e complicações pulmonares. Daí a necessidade do uso constante das máscaras e do desconforto em ter que cobrir o corpo e a pele por inteiro.

Esses fatores complexificavam não só nossos deslocamentos e dos equipamentos até as pedreiras, mas também a permanência durante os sets de filmagens. Tínhamos que antecipar o máximo de questões e esquematizar, em muito pouco tempo, tudo que era necessário para executar as captações de sons e imagens, da melhor forma possível. No entorno das pedreiras não havia árvores e nem sombras. Pelo excesso de exposição ao sol e intensificação do calor pela reflexibilidade do branco das pedras, chegava uma hora que ficava insuportável durar ali. Tivemos que locar sombreiros às pressas, fixados de forma improvisada por amontoados de pedras que, ao primeiro vento forte, foram arremessados longe e estropiados.

Ao tomar por ponto de partida e observação, a outra margem do rio por onde correm porções fluidas e divergentes das memórias de um mesmo feito, é preciso registrar que a sugestão da Lu e o encontro com Stutz se concretizaram na forma de uma enaltecida flechada.

Mesmo de um modo desconfiado de ver, com proporções, no mínimo, epifânicas e atemporais. Com força e fôlego para continuar repercutindo e suscitando outras e diferenciadas parcerias. Nossos diálogos, regados a risadas espalhafatosas, não tinham hora para terminar. Abrangiam assuntos difíceis sobre pequenas e grandes saudades. Presenças que se manifestam por ausências físicas e emocionais. Imaginações ativadas por esquecimentos. Da importância e impossibilidade de parar o tempo, no seu próprio desenrolar. Da obrigação improdutiva de ser, a todo tempo, eficiente. Das leituras de Lepecki. Da diferença de dançar para e dançar com. Das ranhuras toscas e inspiradoras de Pipilotti Rist. De Evelin, Saldanha, Moura e tantas inspirações comuns. E incomuns.

Nossas conversas, acrescidas do contato aproximado com o trabalho e com as histórias de Denise, foram definidoras dos desejos que emprestam forma a esse projeto de doutoramento, incluindo a decisão de afirmar a importância e o lugar do erro, como instância de reabertura, reparação e comprometimento, no próprio ato de escrita. Diante do desafio de encontrar formas de presentificar a força de seu pensamento, ao invés de escrever sobre, de tentar mensurar o tamanho e a importância de seus modos de pensar sobre o meu corpo, ou nos meus modos de pensar, opto por transcrever, reagrupar e transmitir, num formato radical de citações, as falas milimetricamente estruturadas por Denise, enunciadas, em alto e bom som, nalgumas de suas criações; mais uma junta de notações feitas à mão, depois fotografadas e intercaladas no corpo do livro *Uma vida em dança: movimentos e percursos de Denise Stutz*. Organizado, em 2013, pela pesquisadora Lilian Vilela, como resultado do seu processo de doutoramento. Esse livro interessa não só por arriscar procedimentos na produção de uma historiografia viva, pulsante, mas por elevar o trabalho de escrita à um exercício que também se constrói pela prática e refinamento do trabalho de escuta:

Eu danço porque se eu não entendo as coisas dançando, eu entendo menos ainda não dançando (p. 19).

Eu tenho que entender no meu corpo. As questões vêm no meu corpo. Não tenho inteligência de fora, tenho intuição. Se eu não viver no meu corpo, eu não entendo. Tenho que estar praticando. Eu sou do fazer e tenho muito prazer em fazer. Não me dá preguiça, ao contrário, eu enlouqueço se eu não estiver praticando. (p. 92).

É importante trabalhar com outras pessoas, para não ficar solitária. (p. 102).

Para mim a ideia de Coletivo é que um sustenta o trabalho do outro. Eu faço a bilheteria, o outro faz o som. O Coletivo funciona assim, cada um tem seu trabalho próprio e nem é porque não tem dinheiro, é assim. No Coletivo você pertence, mas não pertence ao mesmo tempo. (p. 105).

Eu sou agora a imagem que eu queria ter sido. Eu sou o que eu imaginei que vocês queriam o que eu fosse. (p. 112).

Tenho a impressão que meu trabalho é tão próximo que eu tenho que descobri-lo. Vou descobrindo porque já está tudo ali. Um pouco como Rodin. Eu tiro, como pedra... As imagens surgem... E o trabalho é só tirar, o material vai saindo e vai tirando o excesso. Parece que intuitivamente uma coisa vem depois da outra. Eu sofro muito com o processo. Parece um turbilhão por dentro, dentro do meu corpo. Parece que vai explodir até sair. E sei porque preciso trabalhar. Eu preciso. (p. 114).

É importante experimentar em mim o que o outro faz. Experimentar no meu corpo a proposta de outros e ver o que isto resulta para o meu trabalho. Um pensamento que não me estaciona em um lugar, que não me deixa fixa em uma estrutura que dá certo. Estar movendo todo o tempo é importante pra mim. (p. 117).

Quando os dois lados se transformam, quando tem a possibilidade de transformação mútua, é uma parceria. (p. 120).

No *Estudo para Impressões* eu vou criando figuras com o meu corpo como se o espectador estivesse folheando um livro. Neste trabalho fui percebendo que a minha dança com todas as possibilidades que tenho para criar, existe porque muito antes existiram outros: Nijinski, Isadora... Eles romperam com o já estabelecido naquela época. Eu não dancei Isadora, eu não dancei Nijinski, mas eles são referências para o que faço, eles estão dentro da minha dança. (p. 128).

Eu só existo porque passei por tudo isso. Eu estou aqui porque existiu essa história antes de mim. (p. 132)

O primeiro solo, o *DeCor*, é todo marcado, é o mais emocional, muitas pessoas choram... Nele eu estou respondendo todas as perguntas, sei que a partir de um momento eu tenho o público praticamente dominado. O segundo solo, o *Absolutamente Só*, exige mais da plateia. A plateia tem que trabalhar comigo. No terceiro, *Estudo para Impressões*, eu deixo a pergunta para que eles respondam por si mesmos. (p. 133).

Ela produz pensamento pelo movimento. Teve uma vez, num ensaio meu, eu estava fazendo um movimento e organizei um pensamento. Eu pensei assim: O movimento é a primeira afirmação do visível. Está constantemente aparecendo e desaparecendo. Sem o desaparecimento não vai nunca existir o impulso para o próximo movimento. Eu me achei super inteligente quando criei este pensamento, mas eu tenho certeza que eu li isto em algum lugar. (p. 146).

O corpo vai se modificando, então tem que ir transformando a dança. Agora não sinto isto como um fato ruim. Gosto de ver a dança que se afirma. (p. 149).

A criação é um lugar desconhecido. É sempre doloroso o lugar de não saber sobre si mesmo... Então você começa a enfiar a mão neste lugar e vem tudo, o que você gosta de ver, o que você não gosta. Você enfia a mão lá dentro e vai arrancando, sem saber o que vem por aí. É barra. É muito duro criar. (p. 149).

Meu processo de criação me ocupa o dia todo. Às vezes estou na rua e não estou enxergando, acordo a noite para resolver um problema. Porque são problemas. Problemas ou resoluções. É muito interessante quando estou nesse estado de criação que é necessário dizer. Você tem a sensação da necessidade de falar e você começa a construir. A construção e a desconstrução de um material de criação são quase matemáticas. A criação é uma desorganização. (p. 150).

Algumas dessas citações fazem referências diretas ao trabalho “3 Solos em 1 Tempo”, última ação feita por Denise durante sua passagem por Goiânia, a convite do *Conexão Samambaia*. O trabalho foi apresentado no teatro do Centro Cultural UFG, no onze de agosto de dois mil e treze. Um divisor de águas. Mas isso também é uma outra história.

3 SOLOS EM UM TEMPO

"atravessada
me deixo ser mundo"

Denise Stutz

11 de agosto - 20h
Centro Cultural UFG
10 int. 5 meia. Indicação 16 anos

Este projeto foi contemplado com o Prêmio Funarte Petrobras de Dança Klaus Vianna 2012

55- Flyer de divulgação da apresentação de Denise Stutz, promovida pelo *Conexão Samambaia*, por Juliano Moraes (2013).



56- Frames de divulgação do filme experimental *AINDA QUE SE MOVAM OS TRENS* (2013).



57- Vivi Domingues em frames de divulgação de *AINDA QUE SE MOVAM OS TRENS* (2013).



Ainda que se movam os trens

Even if the trains get to move
10' cor, HD, 2013, Brasil

MOSTRA COMPETITIVA FICA

Quarta-feira (28/05), 15h
Cine Teatro São Joaquim/ Cinemão

EXIBIÇÕES FICA 2014

12ª MOSTRA ABD CINE GOIÁS
Quarta-feira (28/05), 21h
Cine Teatro São Joaquim

Em Pirenópolis 90% da economia da cidade gira em torno das pedreiras, extração da pedra conhecida como Lajão. No meio da Serra dos Pireneus, homens mascarados arriscam suas vidas entre explosões de dinamite, a fuligem das pedras e o sol escaldante. Este filme é uma intervenção artística sobre essa realidade.

In Pirenopolis 90% of the city's economy revolves around the quarries, extraction of stone known as Lajão. In the middle of Serra dos Pireneus, masked men risk their lives between explosions of dynamite, soot stones and blazing sun. This film is an artistic intervention on this reality.

argumento Marcela Borela, Henrique Borela e Kléber Damaso
roteiro Artistas residentes Conexão Samambaia 2013 / etapa 2
direção / montagem Marcela Borela, Henrique Borela e Vinicus Berger
fotografia Vinicus Berger
trilha sonora Paulo Guicheney
realização Barroca Filmes e Conexão Samambaia



Copyright © 2013 Barroca Filmes/ Conexão Samambaia

Por acúmulo de funções e demandas que não paravam de surgir durante os dez dias que permanecemos em Pirenópolis, fui impossibilitado de me entregar inteiramente as práticas corporais propostas por Denise. Essa restrição ressentida se torna visível no corte final da imagens, pelo tipo de explosão incontida que transborda dos gestos repetitivos e compulsórios acometidos no meu corpo durante as gravações. A densidade perceptível nas presenças femininas, projetada pela força de olhares úmidos, cheios de dúvidas e indignação, desvela uma conexão muito mais sutil e refinada, decorrente dos estudos coordenados por Denise. Por um tempo, associei a intransigência bruta da minha forma de mover à inoperância e à estagnação que ecoa do fragmento poético que empresta título ao filme coletivo. Como se eu encarnasse uma alma de capataz, gerente da pedreira, que persiste em remover e transportar os outros corpos a qualquer custo.

Mas as leituras polissêmicas possíveis são capazes de provocar críticas muito mais amplas e interessantes. O fragmento poético que dá corpo ao título do filme é literalmente subtraído e livremente adaptado do livro de Hilda Hilst, parte da novela *Axelrod* (da proporção), que compõe, junto às outras duas - *Tadeu e Matamoros* - a prosa "Tu não te moves de ti". Numa estrutura dialógica que reproduz uma conversa entre pai e filho, os escritos de Hilda nos provocam: "Pra onde vão os trens meu pai? Para Mahal, Tamí, para Camirí, espaços no mapa, e depois o pai ria: também pra lugar algum meu filho, tu podes ir e ainda que se mova o trem tu não te moves de ti". (1980, p. 4).

O dispositivo de composição da corporeidade manifesta na *corpora* de corpos suspensos e paralisados, seja pela ação ou inação diante da paisagem desconcertante das pedreiras, continua relacional. A imobilidade é reativa, física corpórea, concreta, carnal. Uma possível frente a violência que se espalha, pelas feridas expostas na paisagem. Por pura inversão, a suposta imobilidade das pedras, abalada pela mobilidade real de sua condição viva, irremediável e em permanente sedimentação, ainda que invisível aos olhares desatentos, induz, de forma trágica, a reflexão sobre a incapacidade humana de mudar sua maneira de pensar e ver, de reverter a fixação, ignorante e ingênua, que reduz tudo à sua volta a pequenos valores comercializáveis e mercadológicos. A pedra não parou e não para de se mover. O homem, por ironia, já não é capaz de sair do seu empobrecido e introverso lugar, ou parar de girar em torno do mesmo lugarzinho oportunista de sempre.

A comunicabilidade perdida pelos insensíveis incapazes de enxergar a verdadeira condição de ser pedra, só poderia ganhar forma na sucessão polifônica de gritos, a uma só vez,

surdos e dissonantes. A simples transposição do terror que a paisagem inscreve na conformação da imagem, não poderia deixar de ser qualquer significância, que não fosse em teor de denúncia. Morte e devastação. Ainda que os debates críticos suscitados pela projeção do filme na programação do Festival de Cinema Ambiental tenham escarafunchado algo de alegoria nos vocabulários, muitas vezes, inauditos e intraduzíveis, da dança; essa alegoria está intimamente alinhada com os desafios benjaminianos, de tentar encontrar alguma dignidade ao caminhar pelas ruínas e destroços das civilizações. Os suspiros, a fratura, a falência, a incompletude e desistência que se manifestam nos corpos continuam proporcionais, tão sinceras, quanto inevitavelmente reais, nas suas assombrosas fabulações.

AINDA QUE SE MOVAM OS TRENS³ foi o primeiro resultado circulável, formalmente finalizado e divulgado a partir dos encontros promovidos pelo programa de residências *Conexão Samambaia*.

³ Para visualizar escaneie o código leveiro ou acesse o link: [ainda que se movam os trens](#)



13. O DESNUDAMENTO PELAS FARRICOCAS

Para algo gracioso no aleatório. Em que a escrita sobre o desnudamento comece numa madrugada do sábado de aleluia. A poucas horas da retomada da procissão do Fogaréu, com suas contradições na mira das novas formas de fazer circular velhas informações. Muitas opiniões contrárias sobre os efeitos das semelhanças entre as indumentárias dos farricocos e os disfarces adotados pelos assassinos supremacistas do Klan. Em dias de inflacionamento das opiniões, sobretudo as adversas, exercício descomprometido de confrontação das ideias sem exigir maiores atitudes, talvez essa discussão nunca tenha recebido tanta atenção. Meras justificativas. Até porque, só agora o Estado tem assumido a canalização dos recursos tirados de mecanismos que eram voltados para agentes culturais da sociedade civil, para engordar suas próprias ações. E aplicá-los em outros fins, como a procissão. A estratégia de descaracterizar o objeto das políticas culturais e minar os mecanismos por dentro, sem maiores conflitos, eliminando os focos de embate, ao protelar a omissão de seus posicionamentos e escamotear seus verdadeiros interesses para agir de forma sorrateira, tem funcionado de vento em popa.

Mas antes de mergulharmos no estado insurgente que nos conduz ao ato impensável, na tentativa de encurtar algum caminho, para dimensionar o tamanho da frustração e a altura do queixo caído, se faz necessário saber o que precede, ou ao menos um pouco das dificuldades de acessar a *Cidade Perdida dos Pirineus*. Foram meses levantando informações. Várias formas de aproximações do *Instituto Bertan Fleury*. Morada de onças, também conhecida como a inabitável *Cidade de Pedra*, sua arquitetura labiríntica de arenito é estimada em mais de quinhentos hectares. Frágil e com desenhos sem igual. É impossível compreender ou imaginar a parcela de tempo necessária para que a junção de água e vento pudessem esculpir formas com tamanha complexidade. Muitos a supuseram submersa. Aonde um dia teria sido o mar do sertão do cerrado, no alto do planalto central. Muitos desapareceram tentando encontrá-la. Outros foram desovados pela rapidez com que os vestígios eram desaparecidos. Sem casas. Sem água. Sem construção. Caminhos cheios de pedras, de cascalho e pedregulhos. Sem rios.

A estrutura mais próxima para deixar alguma tralha, armazenar alguma comida, tomar algum banho, ficava a nove quilômetros de trilha íngreme, árida, sem sombras. A casa do Crispim. Nosso único contato. Mestiço. Com feições de índio colombiano. E um pangaré. Sublocado. A estrada era dura de Cocalzinho até a casa do Crispim. Muita poeira levantada do chão. Os irmãos Borelas eram os únicos que conheciam a região e, há algum tempo,

debruçavam olhares sobre a relação entre os mascarados e os trabalhadores das pedreiras. A ideia era aproveitar a passagem da Vicky, fazer um primeiro reconhecimento de área, uma primeira expedição. Voltar para a Cidade de Goiás. Conhecer as instalações físicas do *Instituto Bertan Fleury* e mergulhar nos estudos da paisagem, para dali alguns meses, na seca segura, fazer uma imersão e produzir um filme dentro da *Cidade Perdida*. O plano era milimétrico. O tempo estava contado. Não sobrava intervalos de pestanejar.

Vicky havia recém chegado de Bilbao para mediar a residência com Marcos Moraes, que depois de *A Cozinha Performática*, tinha se transformado no nosso “fado madrinho”. Conheci Vicky dançando que nem uma monstra selvagem, no Museu Nacional, no *Festival Marco Zero*. Era amiga do Martín Inthamoussu, que nos convidou a dançar o *Perfume Para Argamassa* no *Festival Montevideo Sitiada*. Vicky havia trabalhado por anos com Carmen Werner e Alejandro Morata, que conheci anos atrás quando estive com Gica Alioto, no *Festival de Novos Coreógrafos* em Caracas, na Venezuela. Também mantínhamos muitos amigos em comum, que dançavam em Zaragoza. Sua maneira impulsiva e explosiva de mover despertara minha atenção e o desejo de fazer algo juntos. E a vontade era recíproca, mas estávamos há muito tempo sem contato presencial, trabalhando em processos e projetos muito diferentes e sem nunca ter trabalhado efetivamente juntos. Vicky estava em um contexto de produção de alta circulação. Viajava o tempo todo. Frequentava circuitos seletivos da dança contemporânea. Trabalhava em Bruxelas, em Viena. Fazendo coreografias, ministrando workshops, dançando com coreógrafos diversos. Uma dinâmica de produção que apenas em São Paulo se chegaria perto. Num fluxo muito diferente do qual nosso projeto se propunha.

O contexto das universidades, em si, imprime outra dinâmica de manejo do tempo, na duração dos processos. Eu já não podia sustentar os privilégios de viver apenas de dançar. Conciliava os estudos em dança com a docência, a pesquisa, a extensão, a gestão administrativa e dos projetos de criação. Ao rever com cautela o volume de coisas produzidas e experimentadas nas expedições, até por se tratar de materiais não finalizados, entre muitas coisas ruins, algumas poucas detestáveis e muito poucas que são muito boas, percebo uma atmosfera aborrecida, de tédio, que se instalava pela imprecisão do não saber o que fazer. As expedições em si causavam fadigas e exaustão que, de maneira inevitável, recobravam um tempo maior de absorção e respiro, para só depois chegar às condições de poder fazer algo. Por outro lado, a distância do ocorrido tornaram mais perceptíveis as mudanças ali em curso, sobre os modos de compor e de propor diálogos entre os estudos de movimentações corporais

e as relações entre corpo e ambiente. Uma forma distinta de perceber e destacar no movimento, as ações que o lugar opera nos corpos. O que exige outra disponibilidade para perceber e lidar com os afetos. E ainda, para perceber e lidar com a própria ação do mover na transformação das corporeidades.

Na minha limitada cabeça, essa era a entrega mais preciosa que poderia haver. Eram muitos desdobramentos e elucubrações para conseguir chegar ali. Jamais poderia imaginar o incômodo que aquelas adversidades poderiam provocar na Vicky. As derivas de outros projetos já haviam engrossado a casca da nossa equipe. Já não conseguíamos enxergar o tamanho do absurdo na situação, ao ponto de generalizar escolhas e acreditar que aquelas imersões radicais, em paisagens inóspitas, jamais seriam questionadas. Não com tanta indignação. Ainda na trilha, Vicky começou a clamar de dores nos joelhos, sua agenda não tinha brechas para um tratamento mais profundo. Suas lesões não tinham espaço, nem tempo, para suspender contratos. Derretidos de tanto sobe e desce, de tanto saltar pedras, numa tomada de fôlego, ela me vira e solta essa: ¿Qué estoy haciendo aquí? ¿Qué locura me hizo venir aquí? ¿Cómo vamos a salir de este lugar?

Eu não sabia aonde olhar. Em que segurar. Tentei transmitir algo da importância de estar ali pelo olhar, mas só consegui enxergar, dentro dos olhos da Vicky, a dor que ela sentia. Perceber que a sensação era concreta. Sua dor era real. O desejo de estar ali era tão grande, que ficamos cegos ao ponto de não ver o tamanho dos riscos, da exposição e o tipo de dor que poderíamos impor, ao ignorar as limitações de quem não está ciente das exigências que um lugar pode requerer a um corpo. A vergonha e o constrangimento foram imensos. Não tinha como reverter. Nem desistir. Até ali, era o maior e mais desconfortável erro do *Conexão*. Por generalização, por supor que a paixão à radicalidade da situação pudesse seduzir quem quer que fosse, subestimamos sua violência atroz.

Foram muitos anos de rejeição e banho maria até conseguir me reaproximar dessas imagens. Praticamente dez anos. Elas de fato têm sua própria força e percurso. O aspecto escultural e plástico das pedras em si, proporcionava diferentes eventos, acidentes, texturas que exerciam uma forte atração ao olhar. Grutas. Fendas. Passagens. Mas também superfícies com formas e formações variadas. Muito prontamente conseguimos eleger diferentes formações e estabelecer formas distintas de investigar relações específicas entre os corpos, seus modos de movimentar, e cada uma das locações, dos enquadramentos. Henrique Borela documentou todo o processo ao longo do dia, em pequenos fragmentos - vídeos curtos de

conteúdos aleatórios, filmados em oito milímetros, que dão uma ideia do conjunto da experiência e explicitam seu aspecto vertiginoso, envolto numa atmosfera de surto. O que na exuberância das imagens e descontinuidade dos diálogos soa ainda mais forte do que o captável *in loco*, ao que era perceptível na situação de fato.

Marcos Moraes ponderou a necessidade de tempo e de se distanciar da primeira imagem apreendida do espaço, para que as impressões pudessem se acomodar e se reapresentar no corpo, como proposições que partissem das respostas dos corpos aos estímulos do ambiente. Vicky, num outro momento, já menos atoarda, comentou que a intensidade do lugar não a convidava a simplesmente sair dançando pelo espaço, mas a experimentar estudos de elaborações mais visuais, que poderiam partir da própria mimese e da camuflagem dos corpos na paisagem. Como se de repente os olhares pudessem flagrar a presença de seres que já habitassem aquele ambiente por um grande intervalo de tempo. E que levassem em consideração o contato e a exposição da pele do corpo com as diferentes peles esculpidas pelas pedras.

Vivi reuniu materiais. Um galho de tonalidade marrom escuro, com uma das extremidades tripartida, conformando uma imagem que remete a um conjunto de dedos estatelados. Uma folha seca mas cheia, com estrutura volumosa, enrugada, de aspecto áspero, provavelmente de imbaúba. Com o auxílio de Lu, Vicky e Benedito, Vivi estudou formas de fixar os materiais no corpo, de acoplá-los a partir da sua cabeça, com o suporte de tecidos, lenços de cores leves e terrais, sobrepostos, que estruturavam a verticalização de algo parecido a um turbante. Lu Celestino debruça o corpo numa busca intermitente de apoios nas pedras, para tatear o vento e seu entorno, com a integralidade da sua pele.

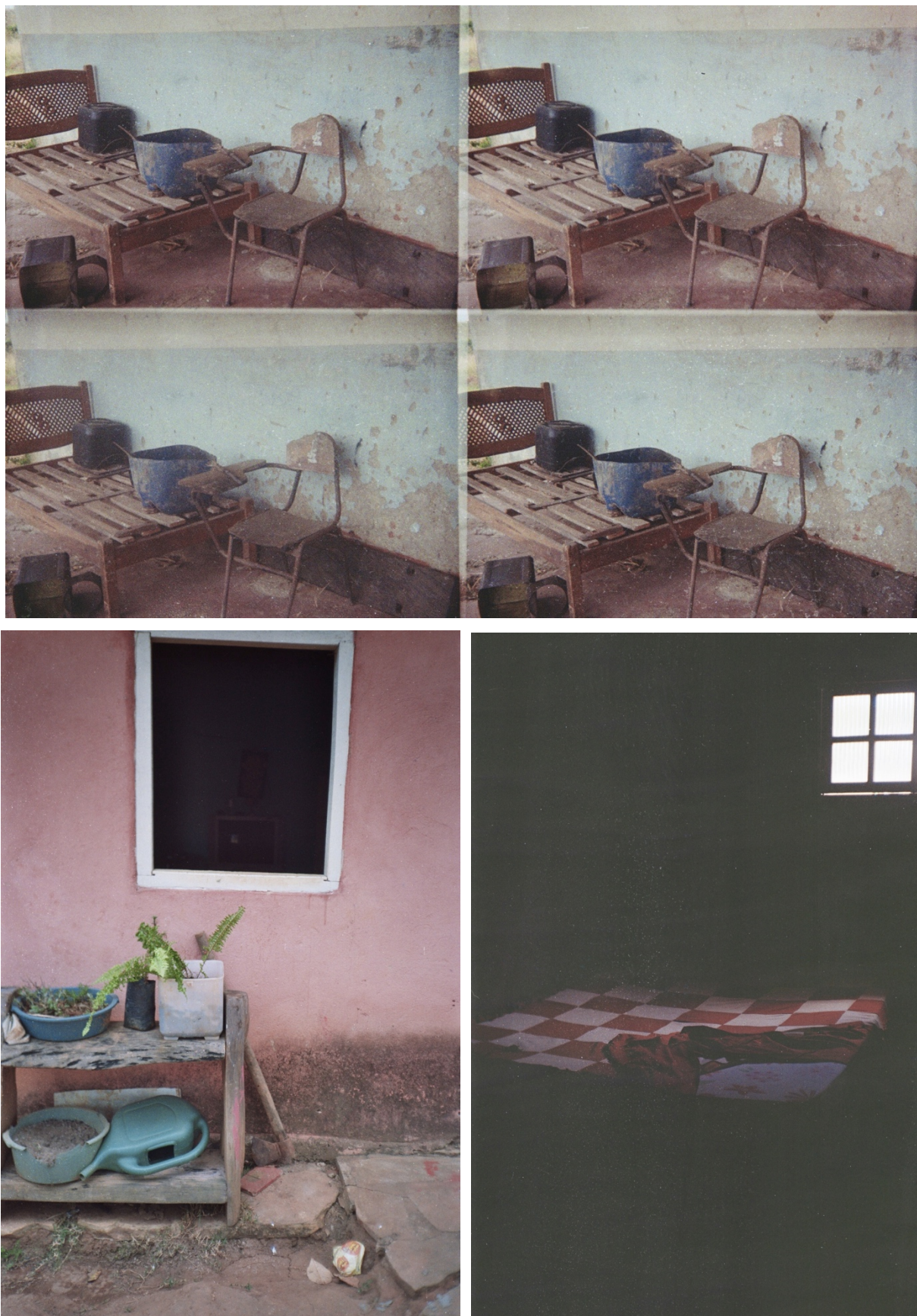
Concluídos esses primeiros estudos, tomamos um tempo tentando investigar propagações visuais e sonoras do movimento num manto de capim dourado, com algumas incidências de florações de sempre-vivas, do tipo flor-de-palha. Benedito, ao transformar a presença da câmera em mais um componente do jogo estabelecido pelos corpos em movimentação, criando situações de aproximação bastante íntima do olhar da câmera com os corpos dançantes, conseguiu produzir uma sequência de passagens onde a conexão e interação se dá pelo atravessamento sensível dos campos de forças e de intensidades, que se transformam e se intensificam na duração do tempo. À medida que alguns padrões e estruturas de mobilidades se contaminam e reorganizam entre os corpos, em seus estados moventes, em relação à ambiência e nossas apreensões dela.



59- Detalhe de cozinha e caminho da casa do Crispim, nosso guia na incursão pela *Cidade Perdida dos Pirineus*, por Benedito Ferreira (2013).



60- Outros detalhes da casa do Crispim, por Benedito Ferreira (2013).



61- A casa do Crispim, onde provisoriamente estabelecemos a base para as incursões na *Cidade Perdida dos Pirineus*, por Benedito Ferreira (2013).



62- Ensaio fotográfico com Vicky Miranda, realizado durante as filmagens na *Cidade Perdida dos Pirineus*, por Benedito Ferreira (2013).



63- Ensaio fotográfico com Marcos Moraes, realizado durante as filmagens na *Cidade Perdida dos Pirineus*, por Benedito Ferreira (2013).



64- Lu Celestino em montagem analógica, por Benedito Ferreira (2013). E Benedito Ferreira em manto de capim dourado, por Kleber Damaso (2013).



65- Ensaio fotográfico com Vivi Domingues, na companhia de Vicky Miranda e Kleber Damaso, durante as filmagens na *Cidade Perdida dos Pirineus*, por Marcos Moraes (2013).





66- Banzo na equipe e tédio depois do almoço, após primeira sessão de filmagens na *Cidade Perdida dos Pirineus*, por Marcos Moraes (2013).

Depois de superadas as agruras e a aridez dessa súbita incursão pela Cidade Perdida, com a sensação estranha de já termos produzido algo do que ainda iríamos fazer e, ao mesmo tempo, com os corpos e imaginários muito afetados pela imponência e dureza daquela geografia, seguimos em direção à Cidade de Goiás, para encontrar o restante da equipe e propor novas aventuras investigativas das relações entre corpos e ambientes. Chegando lá, fomos especialmente acolhidos por Graça Fleury, na Pousada Sinhá, onde também se encontram as instalações provisórias do *Instituto Bertran Fleury*. A proximidade de Graça com os intentos e os estudos dedicados do historiador Paulo Bertan sobre a *Cidade Perdida dos Pirineus*, eram um prato cheio para nutrir nossas inquietações. Parecia que tínhamos deixado a Cidade, mas a Cidade não saía dos nossos sonhos.

Nos próximos cinco dias, permaneceríamos na antiga Vila Boa, com a mesma equipe, mais a companhia de Fabíola Moraes, Juliano Moraes, Lucas Adorno, Luísa Helena e Luiza Camilo. Fizemos várias tentativas. Tentamos chegar coletivamente em várias propostas de ação. Mas nada parecia mobilizar na mesma intensidade do que havíamos encontrado na *Cidade de Pedras*. Entre as ações que vingaram nos vídeos e demais produções visuais, que escaparam ao intenso fluxo habitual de apagamento de arquivos, e que sobreviveram à distância dos anos que se passaram, algumas continuam a despertar bastante interesse.

Numa das discussões maçantes e infindáveis sobre o que, como e com quem fazer, Marcos Moraes foi tomado por um ímpeto súbito de apenas se mover pelas ruas duras e irregulares de pedras. O que imediatamente atraiu o olhar de Fabíola. O corpo dançante de Marcos e o olhar fotográfico e dançante de Fabíola, ambos se sentiram convidados e à vontade para atravessar um tempo, em diálogo e interação. Numa única tomada⁴, essa dança sensível dos encontros, pactuada entre corpo e olhar, parece ser simultaneamente a observadora e a observada de seu próprio estado dançante. Ela passa a ser a editora das imagens. Seu parâmetro de edição, de tomada de escolhas e seleção. De onde olhar. Para onde se mover. O tipo de temperatura elevada na colorização da imagem, pelo tipo de abertura de lente, de plasticidade difusa e auto regulatória em seus esforços intermitentes de perder e restabelecer o foco, faz da dança e da junção de ambos um jogo efusivo e envolvente que coloca o olhar de quem observa em ação, num estado constante de reorganização dos quadros pela incorporação de seus extracâmbios, e por um esforço inútil, quase sintomático, de estabilização da imagem. A dança passa a arranhar e distorcer seus planos. E a intimidade fluida do olhar da câmera, a encarnar os fluxos de respiração e transpiração de um corpo que apenas dança.

Noutro momento, Juliano propôs desenharmos trajetos sinuosos de fogo, ateados com óleo combustível sobre as ruas de pedras, no vão do beco que se forma ao fundo da Catedral Sant'Anna, igreja inacabada que coleciona várias tentativas de reforma e reconstrução, após ter tido o teto desabado, ser incendiada e entrar em longo processo de deterioração. Após a reconstrução do teto, sua fachada passou a ser bipartida, onde parte manteve a estética neoclássica de origem, e parte ainda mantida com paredes de adobe aparente. A ideia era observar a ação do elemento em suas propriedades transformativas na produção de imagens e instituir o processo de combustão como administrador das temporalidades, que regiam as ações dos corpos em movimento. Fabíola filmou passagens interessantes desse estudo no corpo de Luiza Camilo. Importante recurso no desenvolvimento das técnicas de iluminação teatral, a própria mobilidade da luz que o fogo imprime sobre os corpos passou a despertar curiosidades e interesses de investigação. As filmagens de Juliano desapareceram.

⁴ Para visualizar o experimento audiovisual escaneie o código ligeiro ou acesse o link: [vermelho](#)



Uma das experiências que marcou profundamente meu corpo, surgiu como proposta de Fabíola, envolvia subir e descer a íngreme escadaria da capela de Santa Barbara, nos territórios limítrofes da cidade, levando troços de carvão na mão, com a intenção de riscar, traçar e desenhar no concreto da escadaria, sendo consequência direta do próprio ato de locomover, arrastando o corpo sem seu auxílio luxuoso das mãos. Interessava observar os efeitos e a interferência do movimento na elaboração dos desenhos tratados como rastros, memórias que já nascem em processo de apagamento e desmaterialização. Mas ao revistar as imagens, fica nítida a ação das formas e estruturas que constituem o todo da escadaria na modificação da dinâmica e das formas do corpo se mover.

Outra proposição muito simples, mas que surpreendeu como resultado, partiu de uma imagem emblemática da cidade, muito comum em outras cidades históricas, de esculpir a figura das namoradeiras. Bonecas de madeira que se prostram no peitoral de janelas, para observar, assumidamente, a vida exterior a passar. A imagem das namoradeiras ganhou mobilidade num jogo alternado de subir e descer os corpos, em formas espiraladas que conduziam à visão ampliada das janelas. Essa ação, dançada por Vivi Domingues e Luísa Helena, pela própria repetição, produziu imagens com propriedades meditativas, contemplativas, de efeito quase hipnótico, por sua circularidade e pelas pequenas variações em loop.

A tarefa de descobrir coisas coletivamente, muitas vezes, produzia angustias, ansiedades e procrastinação. Depois de voltar minunciosamente nos arquivos é possível identificar essas tensões que, às vezes, faziam com que as câmeras desviassem a atenção dos estudos que estavam sendo propostos, e focassem em coisas que não tinha nada ver. Um vira-lata brincando na rua se transformava num acontecimento bem mais interessante do que as tentativas e erros que se alastravam nas pesquisas de movimento. Perceber os desvios de atenção não era exatamente um problema. Mas também não nos sentíamos rogados ao deixar que as experimentações fossem guiadas apenas pelo fazer. E erámos capazes de nos divertir por largos momentos observando a espontaneidade de corpos não treinados pela dança, a exemplo do potente e vibrante corpo de Benedito, em interação com a dança de Vicky. Ou ficar horas estudando como o beiral das paredes de uma igreja colonial, de aproximadamente trinta centímetros, poderia nos servir de base para apoiar e movimentar os corpos na horizontal. Construámos juntos uma sensibilidade com as dramaturgias do acaso e com as soluções de um por vir, nem sempre previamente conceituadas ou racionalizadas. Mas continuávamos em

busca das intensidades, como aquelas que haviam nos impregnado através do contato com a geopoética da Cidade Perdida dos Pireneus.

Até que Vicky se deparou com a imagem dos farricocos e entrou em estado de choque. Comentou que as vestes eram idênticas às da procissão de Sevilla, e que não podia acreditar que os Espanhóis teriam conseguido transpor aquela tradição para cá. Disse também que precisava definitivamente vestir uma daquelas máscaras, que era uma questão de expurgar os traumas de sua infância. Montamos uma pequena comitiva e descemos, sem grandes expectativas, para a Organização Vilaboense de Artes e Tradições (OVAT), aonde as indumentárias são higienizadas, reparadas e salvaguardadas, com todo cuidado e maestria necessárias para servir às próximas procissões.

Foram mais de três horas e meia de conversa. Um dedinho de prosa, como dizem os goianos, até firmarmos a logística de empréstimo. Conversa muito agradável em todos os sentidos, por sinal. Mas que também se apresentou como uma verdadeira prova de resistência e obstinação. Aquele feito já me parecia algo mirabolante de tão improvável. Entusiasmante, mas sinceramente não tinha ideia do que a Vicky iria propor. Se soubesse, talvez não tivesse tido tanta coragem nas argumentações a favor do empréstimo.

Em síntese, sua proposta era desnudarmos coletivamente os corpos, em uma área afastada do centro histórico da cidade, preferencialmente em um bosque ermo e bucólico, e nos cobrirmos somente através das máscaras. Para contrapor a entrega da nudez - desprovida de pudor, erotização e outros julgamentos, como gesto íntegro, de se apresentar de forma radicalmente aberta e honesta, sem maiores artifícios ou segundas intencionalidades - à figura anônima e opressora, que transporta a encarnação visual da culpa, do ressentimento, da traição, da morte e da condenação, por entre procissões do fogaréu.

Naquela instância, era imensurável o tamanho da rejeição, das polêmicas e do estranhamento que seria gerado através das imagens produzidas pela adesão ao desnudamento proposto pelas farricocas no *Conexão*. Quando, ao nosso olhar, prevalecia a genialidade de encampar coletivamente, a partir do posicionamento de uma olhar feminino, de uma mulher, bailarina e espanhola, a confrontação insurgente da covardia mascarada em atos de violência. Escondendo atrás dos estereótipos de força, virilidade, masculinidade e normatividade, os abusos dos que se autodeclaram em condições e autoridade de decidir sobre outras vidas. Com direitos autodeclarados de dizer quem pode, ou não, viver. Nessa cisão abrupta com o respeito à vida, que o espelhamento embranquecido de assassinatos

supremacistas se intercepta à ritualização das liturgias sangrentas do fogaréu. Não apenas pelos trajes, ou pelas suas carapuças.

Só uma mulher com colhões, como também diriam os espanhóis, com a sabedoria cúmplice e sagrada de quem nasce em condições de prover e proteger a vida, a potência de criação vital em toda sua força de invenção, para desnaturalizar as violências subterrâneas transportadas nos protocolos de submissões coloniais. Não à toa, essas imagens jamais puderam ser expostas, curadas ou publicadas em espaços públicos. Sob todo tipo de especulação repressiva, por supostamente infringir símbolos religiosos que devem continuar intocados. Perpetuados, preferencialmente, sem qualquer problematização histórica.

Para ser mais preciso, o embate travado pela ação de desvestir soldados vis, para descobrir a resiliência generativa nos corpos femininos, se opõe mais a como os símbolos da masculinidade normativa operam nas tradições, do que sobre a religiosidade em si. Até para ser justo com a resistência religiosa contra os desmandos abusivos do coronelismo em Goiás. Sob a ótica das insurretas farricocas, nada de apologia ao calvário ou à crucificação, com objetivos de expor e humilhar condenados. A paixão de Cristo, como caminho de remissão, de reparação e justiça, na versão das farricocas, se conectaria à liberdade de decidir sobre o destino da própria vida e do próprio corpo. De poder se posicionar sem culpa ou medo de retaliação. Desvestir as carapuças, dizer ao que veio e se mostrar verdadeiramente como se é.













67- Na seqüência, ensaio fotográfico com Luiza Camilo, pipas e espingarda, no Instituto Bertran Fleury, por Benedito Ferreira (2013). E imagens da escadaria da Santa Bárbara durante a ao de risc-la com carvão, por Benedito Ferreira (2013).



68- Vicky Miranda em ensaio fotográfico, por Fabíola Moraes (2013).



69- Marcos Moraes em ensaio fotográfico, por Fabíola Moraes (2013).



70- Vicky Miranda em ensaio fotográfico, por Fabíola Moraes (2013).

14. O FILME PERDIDO NA CIDADE PERDIDA DOS PIRINEUS

A segunda imersão na *Cidade Perdida* durou um pouco mais, precisou de mais atenção e cuidado com seu planejamento, por envolver maior quantidade de pessoas e ostentar ambição maior. Dessa vez, almejávamos fazer um filme. Entraríamos com equipamentos mais robustos, câmeras, microfones, tripés. A matula deveria suprir número maior de dias. Tanto de água, quanto de comida. Um acampamento precisava ser levantado. Teríamos que inventar as condições para dormir. Entre artistas da dança, do teatro e da performance, embarcaram Felipe Ferro, Lu Celestino, Luiza Camilo, Marcos Moraes, Maria Ângela Âmbrosis, Rafael Abdala e Viviane Domingues. A equipe audiovisual procurava abarcar uma quantidade maior de funções. Vinícius Berguer na fotografia. Marcela Borela na argumentação e direção de roteiro. Henrique Borela na captação de áudio. E Paulo Guicheney apoiaria na composição musical, mas de antemão, colocou sua condição de não ir a campo. Marcela e Paulo fariam a mediação do encontro com Cathy Pollini e Guillaume Lauruol, que por consequência assumiram a direção de cena e de atuação na feitura do Filme.

Cathy e Guillaume são artistas franceses que estabeleceram um fluxo de intercâmbios e permanências no Brasil. Guillaume ligado a dança. E Cathy, nas hibridizações entre dança e teatro. Ambos são responsáveis por cuidarem de uma área de preservação ambiental nas proximidades de Itacaré, no sul da Bahia. Onde construíram uma estrutura para acolher artistas e promoverem encontros colaborativos em formato de residências. Juntos, também mantinham uma produtora chamada Pensamento Tropical, direcionada para produções que friccionassem as relações entre arte contemporânea e natureza.

Antes de chegarmos na *Cidade* tivemos dois momentos de experimentações, um na Casa Corpo e outro no Instituto Bertran Fleury, conduzidos pela Cathy, a partir de uma metodologia que ela desenvolveu chamada O2, de sensibilização e potencialização do corpo em estado criativo, com exercícios de investigação do movimento corporal, a partir dos cinco sentidos, e da integralidade dos sistemas sensoriais. O trabalho com a Cathy foi canalizado para a estruturação de ações individuais e coletivas, mas também para o alinhamento de roteiros e dramaturgias que norteariam as interações na *Cidade Perdida*.

Os erros começaram a brotar no meio do percurso, estimado em nove quilômetros de trilha, que fazíamos a pé. Íamos de carro da casa do Crispim, nosso guia, até o pé do serra, onde acabava a estrada de chão. Dali seguíamos num trieiro estreito, em sucessões de ladeiras,

aclives e declives, antes de chegar nas formações geológicas de arenito. Já com os corpos alterados pelo calor escaldante e os esforços de locomoção, pouco antes de alcançarmos a metade do caminho, Lu Celestino anuncia, de forma repentina, o esquecimento de antialérgicos. Deveríamos tomar uma decisão coletiva, interromper a via-sacra para assegurar o medicamento, ou seguir adiante. Por cansaço e esperança de atenuar as distâncias, a maioria ignorante optou por seguir adiante.

Após definirmos o local de armação e amarração da lona azul de plástico, que serviria de cobertura ao acampamento, fomos surpreendidos por um enxame de maribondos. Vários de nós foram atacados, mas a Marcela, que acumulava maiores estudos sobre as histórias da região e do próprio trabalho de direção cinematográfica para produção audiovisual, foi carimbada por picadas simultâneas, em ambas as pálpebras. E, em frações de segundos, teve vedada sua capacidade de ver, e de sequer abrir os olhos. Por um inchaço anormal, que evidenciava o desencadeamento de processos alérgicos no seu corpo. Com a cabeça delicadamente apoiada sobre o meu colo, foram necessárias boas porções de tempo deslizando lentamente o corte da faca na pele de Marcela, para desinchar suas pálpebras. Numa alusão alucinada ao talho ocular de *Um Cão Andaluz*, por Buñel.

Imediatamente após o surto de pânico causado pelo ataque fulminante dos maribondos, rolou a treta do sumiço da panela de arroz. Diante das condições precarizadas de refrigeração e conservação de alimentos, a profa. Dra. Maria Ângela, de forma precavida e solidária, se dispôs a fazer uma caldeirada de arroz com charque, cebola e muitos legumes. Numa proporção que saciaria, com folga, a fome do coletivo, por ao menos dois dias de imersão. De tão quente e pesada, era impossível uma única pessoa conseguir carregá-la durante todo trajeto, ou mesmo duas, ou mais, revezando. Optamos por transportá-la com a ajuda do pangaré do Crispim, junto com os equipamentos mais pesados para a produção audiovisual. Na duração do caminhar, o cheiro do charque seguiu alimentando nossa imaginação e proporcionando uma certa segurança de que, em alguma hora, nossa fome acumulada iria acabar.

O tumulto causado pelo zum-zum-zum dos maribondos fez com que a descida das bagagens e dos equipamentos acontecesse muito mais conturbada e caótica, com a urgência de estabelecer o mínimo de abrigo e proteção. Em meio àquela movimentação apressada realocando toda tralha e parafernália deslocadas, agora desordenadas, distribuídas de forma aleatória, não intencional, crivava a sensação de que tudo ali estava fora do lugar. Não havia

aonde ou como colocar, guardar, apoiar, fixar os equipamentos. Pairava no ar um inevitável êxtase das coisas. Tudo parecia se instalar fora da casinha. Sem qualquer estabilidade. Fora dos espaços pensados e programados para, minimamente, estar. E a panela de arroz da Maria Ângela desapareceu. Simples assim.

As hipóteses começaram a se levantar. Uma artilharia sem fim, em todas as direções. Aquilo só podia ser uma brincadeira de mal gosto. O pangaré já havia regressado para recolher a segunda remessa. A panela poderia ter ficado para trás. Mas e o cheiro que nos acompanhava durante a viagem? Parecia coisa de erê. Cogitaram o filho do Crispim. A criança que nos auxiliava com certeza estaria com fome. Nesse caso os motivos seriam convincentes e o arroz estaria bem empregado. Mas sem avisar? Sem deixar rastros? Nós teríamos percebido. Talvez a panela tivesse voltado por engano com o pangaré. Não bastasse o peso da primeira carga, essa possibilidade era a mais sem pé nem cabeça.

Teríamos que aguardar o retorno do pangaré. Algo haveria de elucidar. A essa altura já não era difícil fantasiar o Crispim alimentando a família faminta e comendo o arroz a colheradas vorazes, rindo da ingenuidade ambiciosa de um grupo de artistas desbravadores e desavisados. Maria Ângela estava inconformada. Não podia acreditar e nem parar de questionar sobre o desaparecimento. Eu já não tinha fôlego para tentar encontrar. E nem para tentar entender o que havia acontecido. Os que não tinham remédios, remediados estavam. Não havia o que fazer além de procurar. As indignações tornavam a atmosfera ainda mais pesada, incerta e exaustiva. Se soubesse como, naquele momento, me transformaria numa panela de arroz.

O pangaré voltou e nada de notícias da panela. Equipamentos checados. Melhor distribuídos. O inchaço das pálpebras da Marcela parecia antever uma espécie momentânea de cegueira coletiva. Só ao final da viagem, na desmontagem do acampamento, encontramos o benquisto arroz, agora embolorado, entre os restos de lona que haviam sobrado da cobertura do acampamento. O fim da montagem da única barraca que comportaria toda a equipe, coincidiu com o escurecer. O insucesso na busca da panela não se deu por falta de esforços ou tentativas. Existia um cansaço que parecia insuperável. A sensação de esgotamento era real. Existia também um “campo de forças” maior, a nos informar que quaisquer esforços de organização e planejamento seriam insuficientes, diante da magnitude da nossa empreitada naquela paisagem inóspita.

A rotatividade e inconstância das funções e atribuições de cada figura que integrava os coletivos provisórios nas diferentes etapas do Conexão, passaram a ser uma constante. Tentávamos preservar ao menos o poder de escolha e decisão sobre em que e como atuar, a cada projeto. E víamos com bons olhos a saída desse lugar cômodo de pretensa especificidade das funções, para que, a partir do desejo, uns pudessem transitar pela perspectiva produtiva já experienciada por outros. Tanto no sentido de não cristalizar ou condenar à fixação das formas de atuação. Quanto no intuito de bulir e desmontar a obrigatoriedade dos parâmetros de eficiência de uma atividade qualquer - o discurso sedutor das habilidades excepcionais e intransferíveis; do engessamento excludente que prevalece onde a métrica do capacitismo e da meritocracia imperam; da excelência impalpável, descriteriosa, inatingível e autodeclarada. Essa dinâmica era o antídoto e o veneno antimonotonia das nossas produções. Porque ao mesmo tempo em que tornava exigentes e exaustivos os esforços de adaptação e aprendizagem, aumentava os riscos num duplo sentido, nas possibilidades de invenção e renovação, mas também de fracasso, de que as empreitadas coletivas desembocassem em verdadeiros fiascos.

Ao perceber, no meu corpo, certa exaustão física e mental de quem se dividia em funções muitas vezes incompatíveis e inconciliáveis de organização, coordenação, produção, criação, atuação, pesquisa e por aí vai... Cathy propôs uma metodologia de estudo de movimento que, até então, me parecia impensável, mas que manteve um profundo impacto nos meus modos de mover. Em um acordo velado, sua proposta se resumia em fazer com que a dança fosse praticada como um estado sempre posterior ao acordar, à produção insaciável de um estado de sonolência. Em continuidade aos sonhos, tendo invariavelmente início no instante preciso que sucede ao ato de despertar.

A parte não comunicada desse acordo, é que esse sono deveria ser provocado toda vez que o coletivo elevasse o tom das discussões dramatúrgicas e esquentassem a temperatura dos debates. Nas palavras de Cathy, eu me transformaria numa espécie de criança que se desconecta dos problemas e das tensões do mundo dos adultos. Sugeri, então, que essa criança fosse de natureza híbrida e se transformasse numa criOnça, sem abdicar das selvagerias impregnadas em sua forma impetuosa e indignada de agir. Essa dupla ausência produzida no apagamento de muitas reações, mas também na maneira como o coletivo passou a enxergar minha desconexão com os assuntos de seu maior interesse, modificou drasticamente nossas relações. Criando novos campos de tensões.

Até porque, entre todas, essa, talvez, tenha sido a etapa do programa mais adepta e ávida pelo trabalho coletivo de mesa, através de infundáveis debates. Cathy e Guillaume, em muito pouco tempo, demonstraram sua aptidão contagiante pelas negociações argumentativas e pela prática incansável de se dedicarem à formulação de ideias e pensamentos, em diálogos intermináveis. Os irmãos Borela, Marcela e Henrique, por experiência prática em colaborações anteriores, também já haviam explicitado impressionante fôlego no trabalho muscular de reflexão crítica e cognitiva, na elaboração coletiva de roteiros, na formulação de dispositivos fílmicos e estruturação das linhas de montagem e edição.

Confesso, por influência e aproximação no decorrer desses anos de distintas parcerias, ter ampliado o interesse e a disposição para o trabalho intelectual e conceitual em consonância com os processos criativos. Principalmente, na direção de manter as portas e as caixas de diálogos abertas. Mas continuo a desconfiar das formulações que antecedem, se distanciam e desconectam do próprio fazer. O que não era exatamente o caso da *Cidade Perdida dos Pirineus*, onde a dramaturgia se desvelava e redimensionava a partir das experimentações e dos atos de feitura em coletividades. Mas também havia uma antecipação dos laboratórios de investigação em relação ao contato físico, de corpo presente, com a paisagem. Em alguma medida, o adensamento e complexificação dos processos fabulativos e ficcionalizantes na construção dramatúrgica, podem ter inflacionado as expectativas. Ao ponto de favorecer o colapso entre o que havia sido previamente roteirizado, e o que de novo estava sendo informado pelas imagens que de fato tinham sido produzidas.

Não me lembro com nitidez do universo polissêmico amalgamado por Cathy, como resultado dramatúrgico das interações entre o que desejávamos, o que nos propúnhamos a fazer, e as ativações cinéticas e sinestésicas do método O2. Mas o que recorde permanece íntima e profundamente marcado no meu corpo: havia dois oráculos, um que lia por observação e distribuição das pedras, na forma de um calendário ou tabuleiro, compondo um livro aberto de registros das contagens dos intervalos de tempo. Que também levava *dreadlocks* (rastas) debaixo da saia vermelha de cetim, e algumas bromélias vivas engastalhadas na cabeça. O segundo, por arremesso de um conjunto de pedras atadas, por tecidos, ao topo de uma cabeça giratória, cujo corpo e o mover se reorganizavam em sinergia ao peso e a inércia centrípeta do balanço das pedras atadas. Havia ainda uma senhora andarilha convicta e obstinada a produzir vento com sons e movimentos. Uma criatura rastejante que também prestava auxílios ao segundo oráculo. Dois viajantes condutores de malas. O primeiro com

trajes formais, estilo empresário, gestos interrompidos, na companhia insólita do pangaré do Crispim e de um vira-lata. O segundo, galã, sedutor, em trajes de um palhaço perdido no tempo, dispunha de uma chave e pequenas pedras que pulsavam como um coração. E a criOnça, composta primordialmente de sonhos, mas também levava cinzas no picumã, as mãos e os antebraços pigmentados de carvão, como as patas de um lobo guará. Na parte inferior, uma *hakama* - indumentária preta de Dojô, nem calça nem saia, gentilmente cedida pelo Abdala.

As pinturas corporais, feitas com pó de carvão triturado na pedra, começaram a ser experimentadas durante os laboratórios realizados na Cidade de Goiás, no *Instituto Bertran Fleury*, com auxílio do Abdala. A permanência da pigmentação no corpo e a necessidade de constante manutenção das colorações, foram modificando a maneira de higienizar a pele. Até impor um redimensionamento dos parâmetros de limpeza e assepsia do corpo. Com o passar do tempo, a presença das cinzas no cabelo, mais o engrossamento por ressecamento da pele, modificaram significativamente o estado das terminações sensíveis do corpo como um todo. Sensações e percepções alteradas que atingirão o ápice com a ausência de água, de banhos, durante a estadia na *Cidade Perdida*. Esse estado de inhaca e ojeriza acumulada, resultou num comportamento empolado e arredio, avesso a qualquer tipo de contato físico, corporal, entre peles. Por isso a decisão drástica de pular fora da barraca e não dormir próximo aos demais.

Para evitar maiores explicações, declarei mijados os quatro cantos e a crescente expectativa de dormir com as onças. Ou ao menos, poder olhar direto no olho de alguma delas. Celestino confessou recente que, dentro da sua cabeça, essa questão só se resolveu quando ela aceitou que a minha principal função ali era ser o cachorro do grupo. O cão de guarda. Na borda externa de fora que acompanha a quina da lateral com fundo, do lado esquerdo de quem estava dentro da barraca, de frente para a saída, ficavam estirados o isolante térmico e um saco de dormir. O que nem fazia falta, pelo metabolismo adquirido com a criOnça. Do outro lado, na parte de dentro da barraca, encontrava algum amparo nas costas do Rafael. Dormíamos como siameses antes da clivagem. Uma cumplicidade que elevava a confiança para as digressões numa infância regada e adubada por irmandades. Na primeira noite, os mugidos. Na última, uma jovem jaguatirica.

Entre a captura de sons e imagens, e a primeira sugestão de recorte da parte do Guillaume, se passaram quatro anos. Entre a captura e a elaboração dos afetos necessária para que eu pudesse rever, sem desconfortos, o material na íntegra, se passaram dez. Aqui, talvez, o erro maior em proporção. Não saber lidar com os choques imputados pela discrepância entre

as intensidades da experiência, e a intensidade das imagens geradas a partir dela. De maneira não proposital, subestimamos a força e os impactos da paisagem nos corpos e nas corporeidades, pela intencionalidade legítima e esmerada de avançar na sua ficcionalização. Sem tomarmos ciência da cisão que descola o almejado do vivido, de tão interessados em tocar numa realidade, acabamos por perdê-la. Por não perceber o instante da ruptura dos limites que separam o imaginado do acontecido, se é que eles existem. Tentando ser mais preciso, por ignorar que, ao mesmo tempo que a imagem toca e fricciona o vivido, imagens e experiências recobram análises distintas em suas especificidades. Até para alcançar a análise das novas experiências acionadas, a partir do contato com as próprias imagens, e seus desdobramentos.

Nomear o filme perdido não significa que não haja um filme. Ao contrário, a montagem⁵ proposta pelo Guillaume atinge um recorte elegante, embaralhado, convidativo, capaz de delinear ausências que conversam com a imaginação e provocam a atenção. Mas ao rever o material bruto na íntegra, na ânsia de fazer justiça à força das capturas, a partir do distanciamento de suas primeiras impressões, parece fazer ainda mais sentido voltar nas primeiras estratégias de montagem. Montar projetos e captar novos recursos para reagrupar a turba e promover sessões coletivas de apreciação do material bruto. Criar condições para que as imagens apontem, por si, os caminhos de novas amarrações dramáticas. Abrir e disponibilizar os arquivos para que sejam exercitadas diferentes montagens, com diferentes propósitos de projeção, a partir de diferentes pontos de vista de uma mesma experiência compartilhada. Ainda que esse procedimento toque numa questão ética das redes produtivas do fazer cinematográfico; de uma perspectiva da vídeo arte ou dos filmes de arte, esse desenquadramento das estruturas hierárquicas e autorais, soa um tanto mais coerente com os seus processos. Durante a estadia na *Cidade*, essa questão já havia emergido de forma polêmica e não consensual. O núcleo de audiovisual manifestou o desejo de apresentar uma segunda versão, ou uma contraversão.

No momento dessa escrita, quando me recoloco diante delas, das imagens, bate forte uma visão de que o filme começa após o escurecer da primeira noite. Quando a lua cheia se

⁵ Escaneie o código ligeiro ou acesse o vídeo pelo link: [cidade perdida](#)



alinha com vênus. Vinícius numa tentativa ininterrupta de enquadrar a movimentação da lua por entre as esculturas de pedras. Nem uma outra ação caberia nesses planos. O resto é extracampo. Vinicius tenta sucessivamente convidar e convencer performers a ocuparem aquele quadro. Em camadas distantes, aos poucos, chegam em áudios difusos as tentativas de formular o porque daquela paisagem ser inabitável. O que há de intransponível na sua imensidão. A sensação de falência, da incapacidade pela pequenez humana desproporcional. Ali, qualquer ato ecoaria insignificante. O mínimo rastro se apresentaria afrontoso e herege. E o prolongamento das dificuldades de ler os presságios mediados por pedras, que nos conectam ao infinito e nos informam sobre os tempos. Mas que também são xamãs.

Da parte dos incômodos, agora se faz possível organizar algum pensamento em torno da necessidade de afastar das decisões e de seus processos. Movimento que inicia internamente quando o duelo heteronormativo ganha centralidade no desenvolvimento do roteiro confabulado. O duelo como estrutura de ação cênica exerce tamanho fascínio entre os cultuadores da testosterona que sua repetição, quando não problematizada, instala uma verdadeira cilada dramaturgica. Difícil de entrar. Mas ainda mais difícil de sair. A adrenalina que a situação exala é da ordem do vício. A expectativa expressa por Cathy e Gillaume, de que a criOnça intervisse, através da força bruta, no duelo dos corpos masculinizados dos maleiros viajantes, foi um tiro pela culatra. Que instintivamente provocou um afastamento dos processos, entre outras abstenções. Por alguns momentos, cheguei a desejar desaparecer daquela emboscada. Ao passo que a segunda proposição, também estruturada pela dupla, de oscilar enquadramentos pontuais da paisagem, enquanto o corpo permanecia absorto, inerte, produzindo ausências a partir de suas inações, chegava à imaginação poética de forma muito mais sugestiva e convidativa. Agora posso compreender o quão a centralização do duelo no roteiro em fase de construção, se conectava à sensação de que as experiências mais radicais estavam sendo subjugadas pela gana de produzir imagens. Aquela paisagem não poderia se restringir a servir de cenário para encenação de um duelo meramente humano, e normativo.

Durante as filmagens, por uma questão de complexidades, organizaram-se os sets priorizando as cenas mais complexas. Várias estavam escalonadas antes das ações que requeriam minha participação. Incluindo o indigesto e inconscientemente rechaçado duelo. Até que Marcos Moraes, apreensivo com nossa reserva de água potável, propõe que nós dois nos afastemos da trupe, para buscar um novo garrafão, no estacionamento onde começava o trieiro de chão. Para que as demais cenas fossem adiantadas, com a devida tranquilidade.

Quase na metade do caminho, Marcos me pergunta se eu havia atravessado o portal. Um agrupamento de beirais que arquitetavam vãos de pedras, como gigantescas passagens. Na chegada, viemos acompanhados por comitivas diferentes. Respondi numa imediatez ingênua que não. Ele não se aguentou, retrucou que não poderia deixar de passar por lá. O acesso foi um pulo, mas assim que passamos o umbral de pedras, já não mais conseguíamos nos localizar. Perdemos as coordenadas. Num primeiro momento, rimos da redundância da situação. Com o passar do tempo e o escurecimento do trieiro, Marcos começou a colocar pilha de forma mais enfática: “precisamos encontrar o caminho de volta antes que escureça geral”. Estávamos sem lanternas. Naquele momento baixou o peso na consciência de que agora sim, estávamos verdadeiramente perdidos no labirinto da *Cidade Perdida dos Pirineus*. Comecei a rir de nervoso. Não sem a empáfia habitual, retruquei: “vou comer cajuzinho do cerrado, ao menos não morro de sede, nem de inanição”. Marcos me olhou sério, com cara de quem não estava acreditando naquele desprendimento.

Quando do nada, apareceu uma ideia sã naquela confusa cachola, e propus: “vamos subir ao ponto mais alto que enxergamos em nossas proximidades, porque de lá conseguiremos avistar o caminho de volta, ou alguma outra estrada”. Dito e feito. Assim que avistamos a estrada de chão, Marcos desceu igual uma voadeira daquele empilhamento verticalizado de pedras. Tentava acompanhar seu ritmo, mas já tinha sido acometido por um estado vertiginoso, delirante. Enxergava arapucas de cascavel em buracos de tatu. Trôpego. Literalmente catando mamonas pelo chão. Nesse fluxo desenfreado, caminhamos mais de um quilômetro no sentido oposto ao que deveríamos caminhar, até encontrarmos um grupo de aventureiros que confirmou a direção correta do nosso acampamento. Chegamos no carro sem a ajuda da luz do sol. Pegamos o galão e seguimos estrada.

No caminho, bem próximo ao local do acampamento, uma formação distinta de rochas escuras com pequenas poças de nascentes d'água, por onde se alastravam um tipo de gravatá (bromélias rústicas e nativas), que desenham gradações de cor, do verde escuro ao vermelho gritante, passando por um rosa bem suave, até chegar num miolo branco, aonde incide a pequena floração. Buscava essa espécie pelo cerrado a fora ao longo de anos. Bastante espinhenta, sabia que estava sob ameaça de extinção, por produzir uma toxina que envenena o gado, se tornando inimiga declarada dos pastos e dos coronéis do agronegócio. Jamais sairia dali sem ao menos um exemplar. Equilibrei o galão, agachei no chão e comecei a enfiar, a seco, ambas as mãos no terreno arenoso, com bastante cuidado para proteger as ramificações das

profundas e resistentes raízes submersas, até descobrir o enorme rizoma que se formava logo abaixo de suas folhas cortantes, que assegurava sua reprodução horizontal e o armazenamento de água e nutrientes para os extensos meses de seca. Continuo a cultivá-la e protegê-la no quintal da gleba, mas ainda não tive o privilégio de presenciar sua floração.

Distantes cerca de setecentos metros, começaram a chegar, por reverberação, os gritos de angústia da nossa equipe, aos quais tentamos corresponder. No acampamento, a notícia de que aquela tarde teria sido o ápice do estresse no decorrer de toda viagem. O duelo tinha acabado de ser filmado. Os franceses muito incomodados pelo não cumprimento do planejado. A equipe tentando sensibilizá-los de que aquela situação teria saído do controle. De que a preocupação maior, naquele momento, era com a integridade dos corpos dos que estavam desaparecidos. Sem programar ou sequer imaginar, aquele delírio deambulatório se transformou na mais perfeita válvula de escape. Como um presente providencial do acaso, se perder se transformou na saída menos incomoda para não precisar novamente me estrebuchar naquele indecoroso duelo entre pedras, e seguir coreografando, acidentalmente, pequenas ausências.

15. RECONHECIMENTO DE PADRÕES; O HOMEM CARA DE TIJOLO; E FRESTAS.

Ao tentar encarar de frente, confrontar e articular algum pensamento em meio às ausências, abstenções, lapsos, relapsos, ignorâncias, sublimações, subestimações, insubordinações, incomunicabilidades e algumas generalizações equivocadas, se tornam quase inevitáveis as percepções de como os afetos reincidentem e continuam a modificar o corpo, a partir de seus próprios esforços de reminiscências e recordação. Sobre essa reincidência dos afetos, mais curioso que o fenômeno em si tem sido observar como alguns estados enfermos, como o atual estado febril, interfere, informa, distorce e até mesmo amplia a radicalidade de algumas dessas experiências que foram selecionadas. E perceber como elas atuam na fabulação de novas narrativas. Os recém diagnósticos de influenza, enfisema pulmonar e aterosclerose calcificada, aórtica e coronariana, deixam desvelar que, em meio algumas tréguas, novas batalhas surgiram. Nada está ou esteve garantido. E muito ainda resta por fazer. Por reaprender o como, com quem e o que fazer.

A opção por arriscar reunir, numa única digressão, três ações distintas, com características distintas, que juntas perpassam praticamente três anos de trabalho, também se deve pelo reagrupamento de três diferentes motivações. A primeira tem a ver com o fato de que *O Homem Cara de Tijolo* ganha contornos próprios e alcança sua autonomia como ação, por causa da exposição *Reconhecimento de Padrões*. A segunda, porque ambas, *Reconhecimento de Padrões* e *Frestas* têm na figura e no trabalho do artista multimídia Fernando Velázquez, o principal vínculo de interlocução. Na terceira, os problemas que perpassam as três têm raízes em comum, que emergem das relações, dos tratos e motivações institucionais. E de como as instituições estabelecem condições de executabilidade, que ora permitem, ora inviabilizam proporcionar, comportar e executar ações artísticas e culturais.

A exposição foi a primeira etapa do projeto financiada com os seus próprios recursos. Para aferir algum entendimento sobre como o *Conexão* se tornou o produtor e proponente da realização de uma exposição do Velázquez no Museu de Arte Contemporânea de Goiás (MAC), focada especificamente na videoinstalação de mesmo nome e na série de imagens algorítmicas expostas em metacrilato, será necessário recapitular algo desse processo. Serão tratados alguns dos prêmios, não por interesse em bajulações, auto promoção ou instituição de modelos bem sucedidos, mas pela simples compreensão sobre a fonte dos recursos, para uma melhor análise do pensamento que estava por trás da forma recém encontrada de redistribuição.

Nossa produção audiovisual, resultante de uma das etapas anteriores, *Ainda Que Se Movam Os Trens*, havia recebido três prêmios na última edição do Festival Internacional de Cinema Ambiental, o FICA, em julho de dois mil e quatorze. Sendo dois, melhor filme experimental e melhor direção de arte, pela Mostra da Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-Metragistas da Seção Goiás (ABD-GO). E o troféu *José Petrillo*, pela segunda melhor produção goiana de filme ambiental, na mostra principal. Esse montante gerou uma receita no total de R\$ 30.000,00 (trinta mil reais) em prêmios. Um valor considerável naquele momento, que foi dividido da seguinte forma: dez mil para os irmãos Borelas, responsáveis pela direção e argumentos. Dez mil para o Vinícius Berger, responsável pela fotografia e montagem. E dez mil para o *Conexão*. Como o projeto de rodagem, a mobilização e motivação maior, que asseguraram a feitura do filme, partiu da equipe audiovisual, entendemos que havia uma coerência nessa divisão. Restava decidir o que fazer com o valor destinado ao *Conexão*.

Na maneira descentralizada de raciocinar, faríamos uma distribuição equitativa entre as demais pessoas envolvidas na realização do filme. Mas o Wohlgemuth, como um dos produtores do projeto, foi sagaz ao defender uma proposta inédita, de canalizar esses recursos para uma nova ação, que devolveria ao público do projeto os benefícios colhidos, a partir dos nossos esforços de produção, de modo a ampliar as possibilidades de intercâmbio e atuação dos monitores, através da criação de um novo espaço de experimentações. Como ainda acumulávamos fome de realizações, a sugestão foi acatada. Velázquez já havia anunciado o desejo de vir. Com o passar dos anos, esse se tornou um crivo importante em nossas decisões curatoriais, não bastava querermos, buscávamos reciprocidades. Gilmar Camilo, agora como curador do MAC, também manifestou o desejo em acolher a ação. Wohlgemuth tomou frente dos diálogos institucionais com o Museu. A vontade de investir em coproduções e de fortalecer parcerias interinstitucionais já era uma constante. E assim, o *Conexão* se tornou financiador das conexões.

Em outras passagens dessa escrita, serão explicitadas as nuances de como nos aproximamos e fortalecemos as colaborações com Velázquez e Lapetina, seu principal parceiro artístico. Essa talvez tenha sido nossa primeira ação concreta após termos nos conhecido no Circuito Sesc de Artes, em dois mil e dez. E não restam dúvidas da sua importância para o desdobramento das ações que continuaram a se configurar, em múltiplos formatos e circunstâncias. Para além dos componentes inventivos e de seu apuro estético, o trabalho de

Velázquez também se estruturava em redes colaborativas. O que era um prato cheio para o *Conexão*, por ser o tipo de pensamento que integra os preceitos embrionários de sua concepção. Velázquez não só colabora com esse processo, mas também amplia significativamente o alcance das nossas redes e o conjunto de novas parcerias, que se estabeleceram a partir delas.

De volta à exposição, sua maior complexidade estava no modo de montar e operar a videoinstalação, que basicamente consistia na conformação de um corredor com dez ou doze monitores pretos, digitais, de tela plana. Posicionados rente ao chão, com suas telas orientadas no sentido vertical, alimentados por dez mini processadores independentes, mas interconectados entre si, com cabos e conectores dispostos de forma aparente. De onde eram transmitidas imagens aéreas, produzidas por drone, da vegetação típica da mata atlântica litorânea. Preservada na Estação Ecológica de Juréia-Itatins, em Peruíbe. As imagens, previamente editadas, criam pequenas sequências que são reproduzidas de forma cíclica, em *loop*, mas suscetíveis às interferências e transformações, editadas em tempo real, a partir do acionamento de um sensor de movimento do tipo *blob detection* (detecção por região de interesse), controlado por uma placa de prototipagem eletrônica do tipo arduino. A presença e a movimentação de pessoas diante da videoinstalação passar a ser monitorada e responsável pela desestabilização e reorganização dos padrões de movimento da imagem, instituindo um campo relacional, onde quem observa passa a ser observado. E os dispositivos publicamente observados passam a exercer funções observantes, que produzem alterações visuais e imagéticas na composição de uma paisagem, por exposição à mínima presença humana, ao menor movimento percebido.

Daí a vontade e sugestão de Velázquez, para que houvesse corpos sensíveis e dançantes que pudessem investigar esse sistema de afetações. A instalação ainda contava com a espacialização sonora de trilhas especialmente compostas por Lapetina, que abusava da distorção, e do manejo, na sobreposição de camadas de sonoridades concretas. A selvageria implícita na vegetação supostamente intocada, por preservada, parecia entrar em conflito e contraposição com a poética regulatória, presente na designação da obra. Assim como em relação à padronagem visível na forma de dispor os dispositivos tecnológicos, especialmente as telas. A sensação era de que o lado obscuro e incontornável da vegetação guardava desejos submersos, de pequenas e impetuosas decisões, de irregularidades e diferenciações, que surpreendiam olhares de forma abrupta e imprevisível. Similar ao modo como o acaso e o

aleatório cresciam em importância na tomada de decisões dos planos de composições dos *stills*, que marcam a produção das imagens algorítmicas da série de metacrilatos.

Por isso, ao receber as provocações sugestivas de intervir corporalmente na videoinstalação por parte do Velázquez, mais do que simplesmente dançar, a vontade de propor a adaptação da ação performativa *O Homem Cara de Tijolo*. Com seu dorso, as vísceras, o peito, a cara e o coração sobrepostos por uma pilha de dez ou doze tijolos furados. Equilibrados pela distribuição de seu próprio peso, conduzidos de forma arriscada e desastrosa. Numa busca incessante por encontrar algum lugar que fosse também abrigo. Híbrido de carne e pedra, *O Homem Cara de Tijolo* é uma extensão do ímpeto humano de medir e controlar o incalculável, manifesto no aparentemente desconhecido. No que resiste de imensurável e desmedido na natureza não domesticável. Suas duas principais questões reportam ao invariável coeficiente de destruição implicado em todo pretense projeto de construção humana. Mas também, em deflagrar o desejo lenitivo de métrica por detrás das acepções de cultura e arquitetura.

A estruturação de suas ações se deu por uma adaptação de imagens que começaram a ser experimentadas e sistematizadas durante a criação do *Perfume Para Argamassa*, lá atrás, em meados de dois mil e nove, com a colaboração de Aki Katai, no quintal dos meus pais. O “Cara de Tijolo” era a parte dura e um tanto intragável do Perfume. Sua adaptação foi pensada especialmente para compor com a videoinstalação, mas acabou sendo deslocada para outros contextos, numa trajetória curta e explosiva que marcou a reinauguração do Centro Cívico de Goiânia (2016); o Festival Refluxo (2016) de artes performativas no centro Cultural Cora Coralina; e o Festival Marco Zero (2017), no Museu Nacional de Brasília, de onde resultou seu ensaio fotográfico mais curioso, disparado pelo olhar corajoso e ousado de Thiago Sabino.

Nessas ocasiões, tendo em vista um resultado mais provocativo do que explicativo, a ação foi acompanhada pela seguinte sinopse: O homem cabeça dura - cara de tijolo e concreto armado - caminha para uma paisagem morta, sem ponto de partida ou de morada. Antropocentrado em seu inabalável estado de equilíbrio estático, a admirar seu antiprodutivo desserviço monocultural, pelos pastos de seu eco negócio insustentável.

Mas antes e depois de sua composição, duas outras referências, que serão aqui transcritas, se fizeram muito importantes na sua contínua e inacabada construção dramatúrgica. A primeira, uma micro peça de Heiner Müller (1993), escrita em oitenta e um, traduzida por Marcos Reanux:

PEÇA CORAÇÃO

UM - Posso pôr meu coração a seus pés.

DOIS - Se não sujar meu chão.

UM - Meu coração é puro.

DOIS - É o que veremos.

UM - Eu não consigo tirar.

DOIS - Você quer que eu ajude.

UM - Se não incomodar.

DOIS - É um prazer para mim. Eu também não consigo tirar.

UM - chora.

DOIS - Vou operar e tirar para você. Para que que eu tenho um canivete. Vamos dar um jeito já. Trabalhar e não desesperar. Pronto - aqui está. Mas isto é um tijolo. Seu coração é um tijolo.

UM - Mas ele bate por você.

A segunda, *A via-crúcis de um homem feito de tijolos*, uma poesia, por Paulo Guicheney:

Estação I

O homem surge. Caminha por um corredor-útero. Foge da luz.

O corpo é híbrido. Amálgama carne-tijolo. Fragmento brutalizado de carne e pedra.

Seu rosto. Uma parede tonta que equilibra uma gravata.

Ele não vê. Tateia com os pés um rascunho de espaço.

Estação II

Ele está próximo de nós. Próximo demais.

“Com licença. Com licença. Eu preciso me esconder”, sussurra.

Teme. Algo forte.

Tão forte quanto a pedra.

Estação III

Ele para. Retira a gravata.

O peso do corpo. Contra. O peso dos tijolos.

comentário i – a cidade vista de longe parece um cemitério.

Estação IV

Abismo.

A cara perde a argila.

O homem faz das vísceras. Rocha.

Estação V

Volta a andar.

Pés de tijolos. Pernas. Lascas.

Uma cartografia em miniatura.

Equilíbrio-esforço-vertigem.

comentário ii – ele percorre um caminho. Contrário. Qual caminho?

Estação VI

Destruição dos tijolos.

Temo este som. Tememos, todos.

O som de uma cidade que desmorona o homem.

Estação VII

O homem dança.

Braços quebradiços. Sinuosos. Angulares.

Vertigem. Constrói espaços num volteio sufi.

Corpo-mundo centrípeto.

Estação VIII

Fuga.

Um corpo-carne caminha.

O homem cara de tijolos volta à luz.

comentário iii – nascemos da geometria de uma caverna.

Paulo a escreveu logo após ter visto e presenciado a ação na abertura da exposição de Velázquez. Sua leitura, numa espécie de espelhamento invertido, foi capaz de expandir e ressignificar a monstruosidade de seus feitos. Algo que informa sobre seu lado informe e iconoclasta, ao mesmo tempo em que a inspira e fortalece seus objetivos.

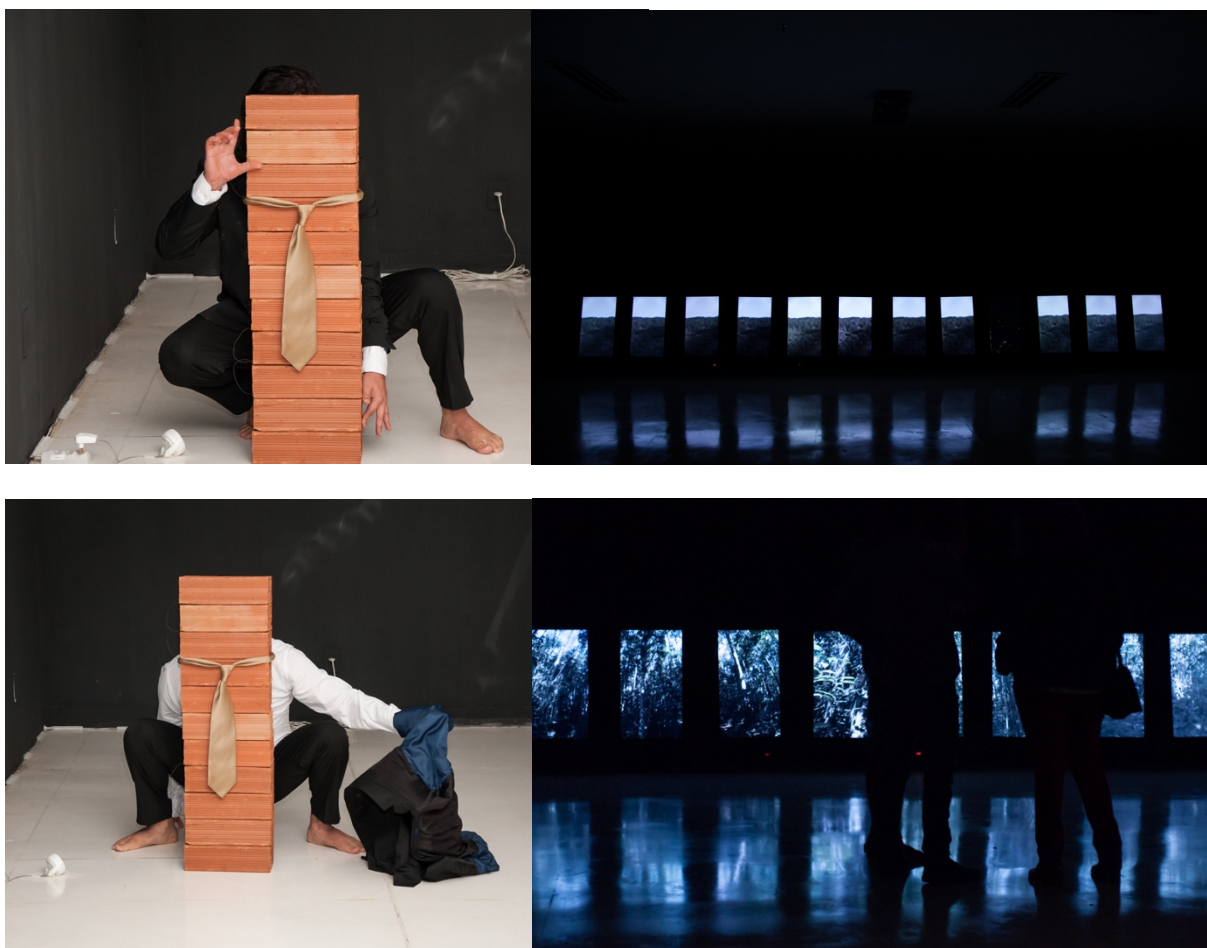
Fora a videoinstalação, a série de metacrilatos e a performance na noite de abertura da exposição, foram pensadas, e realizadas, diversas ações complementares. No intuito de favorecer a aproximação do público com os conceitos e procedimentos implicados no trabalho de artístico de Velázquez. Essas ações abarcaram visitas guiadas por escolas públicas; o desenvolvimento de ações educativas junto e mediadas pelos monitores do projeto Conexão; uma mesa redonda com a participação de Velázquez, Divino Sobral e Gilmar Camilo; a produção e lançamento de um catálogo com fotografias da própria exposição; além de negociada a concessão e inclusão de uma das obras em metacrilato, ao acervo permanente do Museu.

O *Conexão* entrou com a principal força de trabalho, mas até o artista precisou atuar na remoção das estruturas modulares que compartimentavam a galeria, para alcançar a disposição adequada no desenvolvimento do projeto expositivo. Fora o envolvimento do Gilmar como curador e do Cleandro Borges, como único profissional técnico capaz e responsável pela montagem de projetos expositivos na cidade (difícil engolir essa história), a equipe do Museu se demonstrou completamente alheia. Mas o principal incômodo estava na omissão por parte do Museu em relação às demandas básicas, como água para os envolvidos, papel higiênico nos banheiros, entre outras precarizações. O *Conexão* havia se responsabilizado pelo pagamento de pro labore aos monitores, alimentação, transporte. Arcado com demandas de deslocamentos e hospedagem do artista, passagens aéreas, pintura da sala, empréstimos de equipamentos, limpeza do local e contratação de demais profissionais, necessários para cobrir as instalações. Essa situação começou a alimentar uma sensação de que estávamos canalizando nossos esforços para subsidiar, reiteradamente, os aparelhos do próprio Estado. Como se tivéssemos fôlego e bala na agulha para financiar a instituição. A Zipper Galeria, como representante do artista, havia sido responsável pela impressão e transporte das obras. O Governo do Estado bancou os recursos necessários para a impressão do catálogo.

A composição do catálogo contou com textos introdutórios do então Chefe do Gabinete Gestor, Prof. Nars Fayad Chaul, dando ênfase na importância das parcerias, o que, em alguns momentos, soou um tanto irônico. Guilherme Wohlgemuth escreveu como representante da equipe do *Conexão*. Havia texto da então diretora do Museu, que sequer menciona os motivos pelos quais a exposição estava ali presente. E um texto crítico de conteúdo bastante significativo, encomendado e subsidiado pelo *Conexão*, por sugestão do artista, ao autor e pesquisador de arte e tecnologia, Lucas Bambozzi. Sugeri que a poesia de Paulo sobre o “Cara de Tijolo” fosse parte integrante do catálogo da exposição, mas Velázquez não concordou. Entre os vários aspectos do ensaio de Bambozzi que são interessantes para as discussões que se fazem aqui presentes, vale destacar: as indagações sobre o olhar invertido que se reconduz da paisagem para o seu observador; a projeção de enigmas que são criados não para serem necessariamente ou exclusivamente decifrados, mas, antes, para serem percebidos; por fim, os usos improváveis da repetição como estratégia para a produção de diferenças, incluindo erros.



71- Fotos de divulgação da exposição Reconhecimento de Padrões, de propriedade do artista Fernando Velázquez (2014).



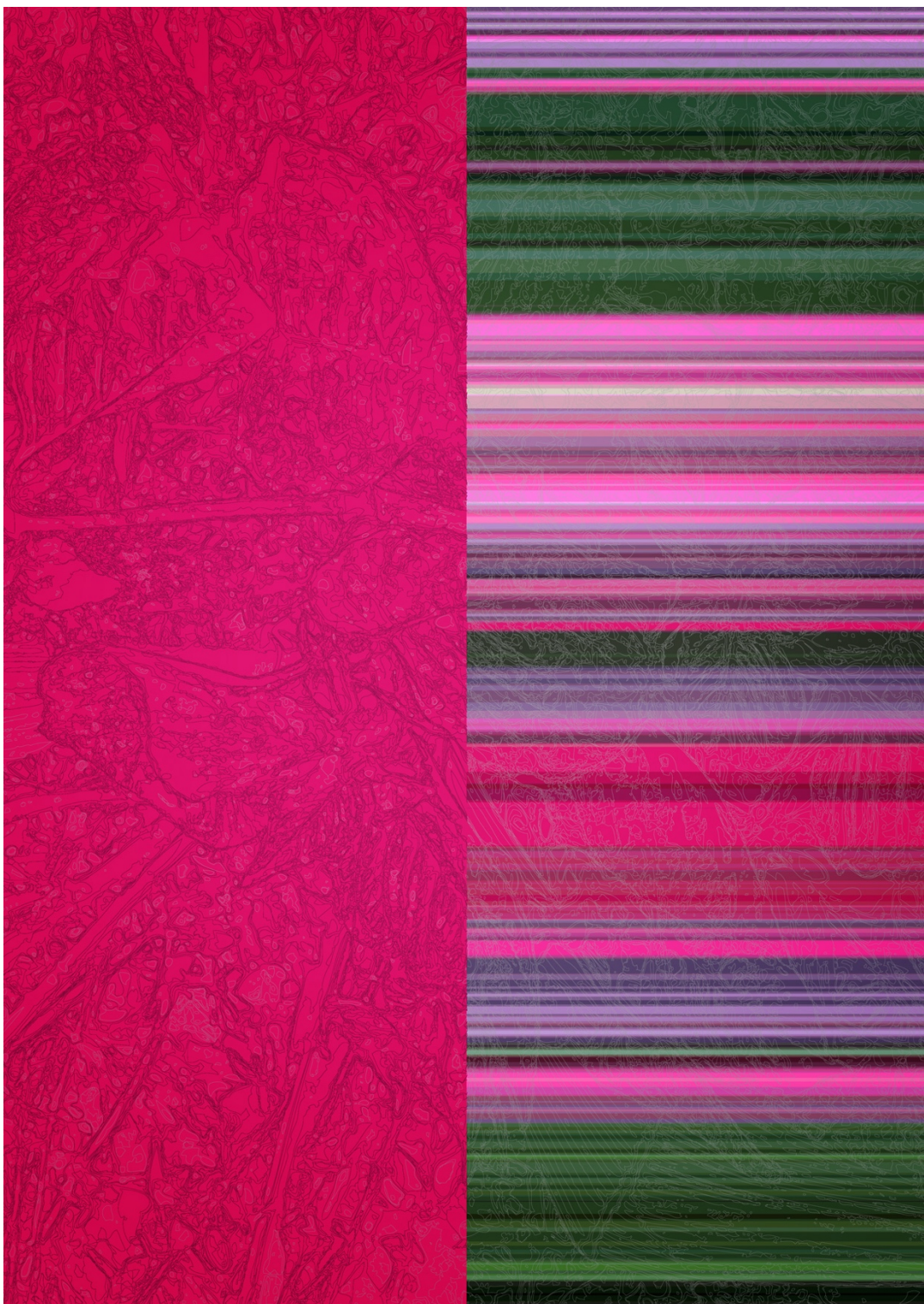
72- Fotos da exposição *Reconhecimento de Padrões*, e da performance *O Homem Cara de Tijolo*, no Museu de Arte Contemporânea de Goiás, MAC, por Rhanna Azevedo (2014).



73- Perspectivas distintas da série de Metacrilatos no MAC, por Rhanna Azevedo.



74- Kleber Damaso em *O Homem Cara de Tijolo* durante vernissage de abertura da exposição *Reconhecimento de Padrões*, por Rhanna Azevedo (2014).



75- Detalhe de peça em Metacrilato, com imagem gerada por algoritmos, de propriedade do artista Fernando Velázquez (2014).



foto: Rhanna Asevedo

Museu de Arte Contemporânea de Goiás

Lançamento do catálogo da exposição:

Reconhecimento de Padrões

mesa redonda com a participação de:

GILMAR CAMILO
DIVINO SOBRAL
FERNANDO VELÁZQUEZ

sábado 16 de agosto às 16:00

Auditório Lygia Rassi
Centro Cultural Oscar Niemeyer

Av. Deputado Jamel Cecílio, 4490
Setor Fazenda Gameleira
CEP:74.844-810

Entrada Franca

Museu de Arte Contemporânea de Goiás apresenta:

Reconhecimento de Padrões

FERNANDO VELÁZQUEZ

Curadoria: Gilmar Camilo

Texto crítico: Lucas Bambozzi

de 19 de julho à 17 de agosto de 2014

abertura **19 de julho** 17:00 horas

Apresentação da performance

"Homem Cara de Tijolo"

de **Kleber Damaso**, às 19:00 horas e

lançamento da **Arte e Convocatória do**

Conexão Samambaia Brasil - Alemanha

Galeria Cleber Gouvêa

Museu de Arte Contemporânea de Goiás

Centro Cultural Oscar Niemeyer

Entrada Franca



78- Ensaio fotográfico da ação *O Homem Cara de Tijolo*, durante o Festival Marco Zero, no Museu Nacional, por Thiago Sabino (2016).



79- Ensaio fotográfico com Kleber Damaso em *O Homem Cara de Tijolo*, no Museu Nacional, por Thiago Sabino (2014).

Se fossemos colocar no papel, as contribuições de Velázquez para o *Conexão* são incalculáveis, pela grandeza dos conteúdos compartilhados, pelo volume e diversificação das ações que sempre, de prontidão, ele topou fazer. Mas ao tentar mapear os impactos e desdobramentos do projeto, são as parcerias capilarizadas que saltam e brilham com maior intensidade aos nossos olhos. Foi através do Velázquez que chegamos ao Coletivo Transforma, de Live Cinema. Pela sua parceria com Lapetina que alcançamos a coreógrafa Tamara Cubas. Após esse primeiro encontro mediado pelo *Conexão*, ele convida Divino Sobral para integrar outros circuitos curatoriais. Leva o trabalho de Valéria Braga e Rodrigo Cunha, outros importantes parceiros de criação e experimentações, para a programação da Red Bull Station. Convida Sônia Mota para novas ações e diálogos. Estabelece novas pontes entre artistas e produtores musicais da cena alternativa de Goiânia. Esse tipo de mediação e desdobramento também pode ser observado na parceria de Elisa Abrão com Alexandre Veras. No reencontro de Benedito Ferreira com Victória Perez. Nas colaborações de Benedito com Denise Stutz e Sônia Mota⁶. No encontro artístico de Letícia Ramos e Renato Mangolim, via Denise Stutz, e por aí vai. Como também nos sentimos contemplados ao saber que o projeto foi tema de trabalho de conclusão de curso de Lara Dias. Ou da produção de um artigo, a partir da residência *Multitud*, por Duto Sant'Anna.

Se na ocupação do MAC, o trato institucional gerou sensações de abandono, de descaso do poder público, de não envolvimento por parte de seus funcionários e precarização do aparelho em relação às necessidades básicas; em *FRESTAS*, quando a gestão dos recursos deveria se resolver internamente, no âmbito da Universidade, esse trato conseguiu tornar os incômodos ainda mais desconfortáveis e imprimir sensações de incompetência, inabilidade, ineficiência e uma sucessão de fracassos. O *Conexão* já havia colecionado uma profusão de experiências de gestão de recursos públicos bem sucedidas, ao realizar ações por diferentes mecanismos de financiamentos, a exemplo de Leis Municipais, Estaduais, editais específicos da FUNARTE, editais de Fundos de Cultura. Mas em nenhum desses casos lidamos com procedimentos tão burocratizados, informações truncadas e obtusas, falta de clareza na

⁶ Escaneie o código ligeiro ou acesse pelo link o curta de Benedito Ferreira e Sônia Mota: [o dia secreto](#)



transmissão de prazos e procedimentos, e todo tipo de obscurantismo na lida com orçamentos, igual aos encontrados dentro da Universidade.

Embora a escolha do conceito talvez estivesse sob influência da experiência anterior, na réplica da cadeia da Cidade de Goiás, *FRESTAS* resultou do agrupamento de três projetos vinculados a três áreas acadêmicas distintas, como reza a constituição de programas de extensão e cultura nas Universidades. Para tanto, foi criado um cronograma em comum, reunindo ações dos seguintes projetos de extensão: Fronteira - Festival Internacional do Filme Documentário e Experimental; Música no Campus; e *Conexão Samambaia*, que também atuou como proponente da proposta geral. Entre eles, o único que não tinha nascido da iniciativa de docentes vinculados à instituição era o Fronteira. Surgido da junção dos esforços dos Borelas, com o crítico de cinema Rafael Parrode e da produtora Camilla Margarida, que juntos também levavam a Barroca Produções.

O histórico dos diálogos e colaborações artísticas entre as equipes do *Conexão* e do Fronteira se estendiam e expandiam desde a feitura do *Ainda Que Se Movam Os Trens*. Depois, intensificado pelas imersões na *Cidade Perdida dos Pirineus*, e em outras iniciativas, como a ocupação da sede da Barroca, ou na curadoria compartilhada da *Pequena Mostra de Filmes de Dança*, que ficou em cartaz no Cine Cultura, parte das ações de uma das edições da *Manga de Vento*. O que tornava toda a situação ainda mais constrangedora. Os recursos não foram executados como previsto. Todos os projetos foram prejudicados em alguma medida. Mas os maiores prejuízos foram do Fronteira.

Os recursos vinham do PROEXT - PROGRAMA DE EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA MEC/SESu 2015/2016, com repasses direto do Ministério da Educação à dotação orçamentária das Universidades. *FRESTAS* recebeu nota máxima em todos os quesitos do Edital, mas sua executabilidade não era condizente com os procedimentos estabelecidos pela Universidade. Havia um estímulo enorme por parte da Pro Reitoria de Extensão para que professores se tornassem proponentes e efetivassem a apresentação de propostas, naquela edição ocorreram várias aprovações de projetos, mas apenas dois programas, entre eles, *FRESTAS*. O total de recursos destinados à realização de programas somavam trezentos mil. Em nosso acordo verbal e informal, a divisão seria de cem por cada projeto.

Do ponto de vista conceitual, havíamos criado os seguintes argumentos: A fresta é algo inesperado, mas sempre procurado. Ela é a possibilidade de abertura na qual vislumbramos outras experiências de fruição, criação, difusão e formação. Frestas são convites

para sair do lugar. Não o que está explícito, mas antes desvios da ordem do visível. Pela fresta é possível transitar de um lado a outro. Como intervalos que oscilam entre a convergência e a dissipação de ventilação e luminâncias. A fresta dá a ver, incita o olhar e o convida a ultrapassar seus limites, a enxergar através. Num movimento alternado de afunilamento e expansão, ela permite a passagem do ar que renova e inspira as modificações. A convergência desses três projetos num programa acontece através da valorização das particularidades com que cada um amplia e inova as relações entre arte, cultura e educação. No decorrer de 2015 e 2016, a oferta de um escopo diverso de possibilidades de atuação nas áreas de cinema, dança, música, performance, teatro, artes cênicas, visuais e demais áreas que possam se integrar.

O primeiro caminho sugerido pela própria instituição, para viabilizar o repasse dos proventos, seria a inexigibilidade, ou o excludente de licitação. Deveríamos comprovar a pertinência curricular dos profissionais envolvidos e mediar suas contratações por empresas enquadradas no setor de produção cultural, habilitadas documental e devidamente cadastradas junto aos órgãos responsáveis da Universidade. Levantamos uma documentação gigantesca, imprimimos portfólios inflacionados, gastamos uma grana violenta, mas o reconhecimento do inexigível parecia ter dono e endereço. No meio do caminho, o caminho se tornou inviável. E a nova indicação seria a distribuição de bolsas, mas já não tínhamos tempo hábil para lançar todas as bolsas necessárias para cobrir os orçamentos. Foram várias reuniões com os departamentos financeiros, incluindo sessões com o então advogado da Universidade, que pareciam tornar, a cada vez, mais distante e inviável nossas execuções. Independente dos caminhos ou dos protocolos, algo denotava esbarrar numa falta particularizada de motivação e de interesse. Sem falar na atmosfera que pairava de ciúmes, revestida de um ideário de proteção que elimina qualquer distinção entre o público e o privado, mas que beira a privatização dos recursos e dos interesses públicos. Qualquer coisa que faz com que cada setor, ou departamento de gestão, seja um agente interditor potencial dos fluxos administrativos.

Foi quando evidenciou-se que os tão criticados problemas de parcialidade, clientelismo, a aplicação de dois pesos e duas medidas, que provocavam certa desilusão no contexto macro político, eram reproduzidos, em escala proporcional, no contexto das Universidades. Um verdadeiro e recorrente balde de água fria. As Universidades, que deveriam servir de modelo de inovação, descentralização, autonomia e transparência de gestão, sofriam de incongruências e da ambição acumulativa de poder, como em qualquer outra instituição. Ao ponto de determinadas áreas subestimadas de saber, sequer terem acesso e autonomia

para gerir os recursos anuais que seriam destinados à sua manutenção básica. Onde manutenção de privilégios e pequenos poderes justificam o mal estar comum, configurando um cenário lamentavelmente adoecedor. Com os recursos que seriam destinados ao *Conexão*, ainda conseguimos negociar um projetor de alta definição, com luminosidade suficiente para realizar projeções multimídias de proporções arquiteturais, e um linóleo dupla face, que atenderiam as demandas do projeto e posteriormente serviriam ao Centro Cultural UFG. Mas a densidade do linóleo se apresentou insatisfatória, e seus usos não levam em consideração as instruções básicas para assegurar a durabilidade do produto. Algo que recai sobre a falta de contingente para o manejo e acomodação correta de suas partes.

Já no segundo tempo da prorrogação, chega um convite aos proponentes de todos os projetos com problemas de execução, incluindo os que representavam polos regionais de outras cidades e municípios, para um esclarecimento coletivo sobre o que e como proceder. Da nossa equipe, estávamos certos que aquela situação era um caso isolado, tamanha a indignação. Mas para a grande surpresa, a nossa era a mesma realidade de outros, quase cinquenta, proponentes. O que levou a um questionamento maior do porque a Universidade não ter criado um escritório específico, que orientasse e prestasse auxílio na execução desses recursos. Ou por quê deixar um volume tão grande de projetos chegar naquela situação? O que estava por trás de tamanha distração e desconsideração? Com tantas ações de extensão elaboradas, cuidadosamente planejadas e duplamente aprovadas, tanto na triagem interna, quanto em edital público, em âmbito nacional.

Depois chegaram alguns boatos de que os recursos não executados eram realocados para outros centros de custos, conforme as necessidades mais urgentes da gestão. Jamais tivemos cacife para averiguar a procedência dessa informação, mas essa foi uma ferida exposta que colocou em cheque a pertinência de nossas proposições numa intensidade que até então se fazia impensável. E de fato continua a exigir o repensar de outras formas de gestão. Diante da crescente admiração pelo Fronteira, não só pela programação arrojada e substancial, pelo recorte experimental, pelo comprometimento de sua ousada equipe, mas pelo pioneiro trabalho de ir a campo para descentralizar os espaços de fruição e produção audiovisual junto às comunidades ribeirinhas, fica a esperança de que esse relato seja também um pedido público de desculpas. E de explicitação de que da parte da equipe do *Conexão*, não houve negligência ou falta de esforços para que esses recursos chegassem aonde de fato eles deveriam chegar.

16. MULTITUD

Concebido, projetado e desenvolvido pela coreógrafa e artista visual Tamara Cubas, em parceria com o músico compositor Francisco Lapetina e com a designer de iluminação Letícia Skrycki, *Multitud*, a partir do olhar de quem está meio dentro, e meio fora, pode ser traduzido por um dispositivo coreográfico, onde um conjunto de ações, previamente pensadas e estruturadas, atuam na coordenação espaço temporal de coletividades moventes. Um modo bastante peculiar e intenso de configurar cardumes de corpos dançantes, em estado de movimento. Mas interessados, sobretudo, na observação daquilo que instiga certos peixes a saltarem fora d'água, e a nadarem contra as correntes.

Esse interesse em sublinhar os dissensos, os comportamentos dissidentes e insurgentes, enquanto agentes de potencialização dos processos de singularização na conformação de coletividades heterogêneas, se expande através de um olhar minucioso sobre as relações travadas entre a mobilidade dos corpos e a disposição dos espaços públicos. Misto de oficina e montagem que culmina em ato performativo, de intervenção em paisagens urbanas, após sua primeira execução em território mexicano, esse dispositivo foi adaptado para ser transportado a diferentes contextos e paisagens, sempre tendo em alvo a estruturação de grandes coletivos formados pelo quantitativo mínimo de sessenta pessoas, entre estudantes e profissionais da dança, de teatro, da performance e das artes circenses, embora almejasse setenta no campo do ideal. Os processos de ensaios e remontagem foram simplificados e sintetizados para facilitar sua transmissão em formato de residências com duração de sete a dez dias, a depender da disponibilidade dos corpos.

De longe, essa foi a empreitada mais ambiciosa, arriscada e delirante do *Conexão*, não por questões financeiras, ou pela meticulosidade de suas especificidades técnicas, ao contrário, pela incerteza inerente às trocas e aos trânsitos transpessoais. Não era difícil intuir que a força iminente de um reagrupamento sensível, naquelas proporções, não cederia fácil à um programa ordenador qualquer. Poucas vozes de comando conseguem conter multidões sem massacrar, alienar ou embrutecer sua potência vital criativa. Em *Multitud*, ficavam explícitas as ligações íntimas que atrelavam a força de modificação dos ventos que embalam as histórias, mesmo quando não oficiais, à capacidade, compactuada em comunidade, de si perceber parte indissociável de uma totalidade não homogênea, ainda que por vir. Ali, as pessoas e suas sensibilidades estavam na centralidade elíptica das decisões. As pessoas, seus corpos e seus

imaginários, ocupavam o principal território de produção da experiência estética. O corpo era o único lugar tangível de confluência das performatividades. O único e principal meio e modo de produção do sensível. O corpo como um campo seguramente aberto de possibilidades.

O protagonismo da pluralidade não consensual das corporeidades nutria um sabor deliciosamente regozijante, por vislumbrar o avesso do que imperava no agenciamento dos formatos engessados que as políticas públicas de financiamento das artes, via editais, impunham na concepção de projetos de criações artísticas. Onde o conjunto de aparatos técnicos, muitas vezes supérfluos, incluindo suntuosas cenografias, iluminações mirabolantes, vestimentas insustentáveis, maquiagens incompatíveis e todo tipo de adereços e arabescos, tornavam insignificante, e não remunerável, a força produtiva e criativa de trabalhadores artistas. Uma crítica que acompanhava e alimentava há tempos as escolhas que estruturavam os formatos do Conexão.

Tudo em Multitud era maior que o tamanho da nossa equipe de produção. As medidas. As previsões. Talvez por isso seja tão divertido ver, lado a lado, a foto onde estamos, eu e Tamara, em situação de extrema informalidade, no meu quarto, compartilhando sinais de conexão, para encaminhar as últimas demandas de produção, em contraste com a amplitude da imagem panorâmica, que flagra a dimensão do público e a magnitude do elenco de performers, ao final de uma das apresentações. Ambas clicadas por Lapetina. A quantidade de água potável necessária; as condições sanitárias e de higienização; as dimensões dos locais de ensaio e de intervenção; a quantidade de comida para os intervalos nos extensos horários de ensaio; o tamanho dos camarins para as apresentações; tudo exigia um estado permanente de alerta e, não à toa, elevava muitos nervos, mesmos os frouxos, à flor da pele.

Os sentimentos de realização e entusiasmo ao observar a confluência entre os pensamentos que aportavam Multitud, e os propósitos do Conexão, eram tão fortes, que ofuscaram, temporariamente, as necessidades do desenho de luz para a intervenção. Erramos em não dar a devida atenção à instalação intermitente prevista com quarenta e duas lâmpadas fluorescentes ligadas em paralelo, sustentadas em tripés, feitos a cada intervenção com ripas de MDF, que eram dispostos em ambas laterais externas ao espaço de atuação. Essa instalação, junto à espacialização sonora da trilha feita em tempo real por Lapetina, criava a atmosfera disruptiva que colocavam os corpos e suas ações em evidência na paisagem. O projeto de luz dependia necessariamente do desligamento dos postes públicos de iluminação. Esse erro com ares de descuido, embora aparentemente reversível, foi suficiente para instalar um clima de

insegurança e elevar os níveis de estresse nas pessoas comprometidas com a qualidade da intervenção. Mas não ao ponto de engravidar de problemas nossas relações. Mesmo diante da desproporcionalidade da ação, em nosso posicionamento radical de entrega e valoração dos recursos humanos, a experiência transcorria numa riqueza de aprendizados e significâncias de dimensões históricas, para a soma de artistas, para o projeto e aos referenciais artísticos da cidade.

Para não tornar as reflexões restritas aos desacertos do Conexão, se faz importante destacar alguns fios da trama de relações cuidadosamente cultivadas que, ao fortalecer e consolidar imprescindíveis parcerias, passaram a se corresponsabilizar pela viabilização dessa ação. A começar pela sacação e amplitude de visão de Guilherme Wohlgemuth, ao sugerir e negociar o agendamento do Centro de Excelência do Esporte, um dos poucos lugares que comportaria de maneira segura e confortável os ensaios durante a residência. Tanto a sala de práticas corporais de grandes proporções, quanto a quadra de esportes, foram providenciais durante os processos de montagem. Guilherme identificou e encaminhou rapidamente a necessidade de complementação dos recursos destinados à limpeza e segurança do local, para só então efetivar o agendamento.

Outra parceria imprescindível se deu pela inclusão da ação na programação do Festival Goiânia em Cena, fruto do diálogo com Marci Dornelas, através da Lúdica Produções, empresa parceira de longa data e de muitos projetos, que nessa ocasião assegurou boa parte dos cuidados necessários com o local da intervenção, desde o agendamento, a limpeza, o desligamento da iluminação pública, mas também a licitação da empresa responsável pela complementação e instalação dos equipamentos técnicos. Um aporte sem o qual muitos dos quesitos para a montagem não teriam acontecido a contento.

Essa prática de angariar pequenas forças e apoios se tornou uma prática comum, que acompanhou todo desenrolar da trajetória do Conexão. E pactuava da compreensão de que, muitas vezes, era melhor desviar o foco e retirar os holofotes, do que havia sido investido e realizado pelo projeto, para fazer com que suas iniciativas pudessem ser concretizadas e operacionalizadas da melhor forma possível. Só não poderíamos imaginar que a integralização da ação no Festival conduziria a presença etílica, bastante alterada, do então Secretário de Cultura, que ao se manifestar demasiadamente excitado pela nudez dos corpos, foi advertido de forma ríspida e assertiva pela própria Tamara. Uma interpelação que seria cômica, se os motivos não fossem abusivamente trágicos.



80- Fotografias da intervenção Multidão, de Tamara Cubas, em frente ao Palácio do Governador, na Praça Cívica de Goiânia, no Festival Goiânia em Cena, por Yasmin Nadler (2016).



multitud

convocatória pública

Multitud é um projeto cênico que analisa a forma social do homem contemporâneo, a noção de heterogeneidade no coletivo, a Outridade, o espaço público, as relações interpessoais e a possibilidade de dissenso. Explora sobre as potências dos corpos enquanto sua capacidade de afetar e ser afetado pelo outro e o que pode suceder no "entre" desses corpos.

Através de uma oficina/montagem, a coreógrafa uruguaia Tamara Cubas compartilhará o material base da peça que será apresentado em espaço público nos dias 13 e 14 de outubro, dentro da programação do Festival Goiânia em Cena, com um elenco de mais de 60 pessoas.

Convoca-se artistas circenses, atores, bailarinos, performers e interessados com capacidade física para se comprometer com um processo que demanda resistência e proposições que consideram o risco como componente da intervenção.

Ensaios – de 6 a 12/10 de 13h as 20h.
Apresentações – 13 e 14/10.
Ajuda de custo – R\$ 200,00.
Inscrições gratuitas - consamambaia@gmail.com

De todas as maneiras, foi essa inclusão que assegurou a realização da intervenção em frente ao pomposo Palácio do Governador, na parte histórica da Praça Cívica, recém reformada e revitalizada, um dos principais cartões postais da cidade, referencial da arquitetura déco. Lugar simbólico, tradicionalmente dado às solenidades aborrecidas, ou aos cerimoniais excessivamente caretas e oficiais, que, por contradição, transformou a ocupação de Multitud em um ato de resistência ainda mais subversivo, inesperado, provocativo e transfigurador do imaginário conservador, arreigado e provinciano, que impera a favor das elites latifundiárias e monoculturistas vinculadas ao agronegócio.

Ainda sobre as parcerias, outro apoio fundamental reporta a absorção e envolvimento de discentes como condição *sine qua non* nas diversas etapas do projeto, em suas mais variadas formas, sempre atentos e sensíveis à incorporação de desejos e motivações manifestadas no planejamento das atividades, e na prospecção dos objetivos de cada monitoria. No caso específico dessa ação, uma das maiores dúvidas e inseguranças incidia sobre a adesão de residentes, tendo em vista o volume de artistas que a proposta demandava. Nesse sentido, a participação do discente Iago Araújo fez toda diferença e aconteceu de forma surpreendentemente mobilizadora. Com dotação orçamentária oriunda do programa *FRESTAS*, através do *PROEXT* 2015/2016, foi possível manter bolsas mensais pela monitoria de Iago durante a integralidade do processo que abarcou desde a pré à pós produção dessa ação. Lara Moura traz outro exemplo de monitoria bem aplicada quando, após vivenciar distintas etapas, opta por sistematizar conhecimentos práticos formulados junto às residências na escrita de seu trabalho de conclusão de curso.

Essa etapa também marca o movimento de enegrecimento do coletivo de residentes, que se prontificaram ao processo de montagem, a partir de convocatória pública e aberta, em especial, pelo teor de sua conclamação. Por muito tempo desejado e muito celebrado, esse resultado é desvelado através do próprio exercício de trafegar os olhos pelas imagens, registros e arquivos que informam e documentam os percursos do projeto. A presença de pessoas negras, de descendências afrodiáspóricas ou ameríndias, até então se dava de forma bastante tímida e pontual. Dentro de um percentual atualmente nomeado de economia da escassez, nos parâmetros de representatividade de grupos étnicos e raciais. É possível contar nos dedos as participações anteriores, pelas presenças festejadas de Luciana Caetano na montagem de *Deitar O Sal*; de Renata Lima em *Corpo e Ancestralidade*; de Raquel Rosa em *Ainda Que Se Movam Os Trens*; de Kenya Sampaio em *Corpo e Ancestralidade* ou na ocupação da réplica da

cadeia da Cidade de Goiás; ou de Jack Leal entre os corpos submersos n'água, na segunda etapa. A exemplo do que se passa internamente nas Universidades, essa escassez refletia a ausência de políticas públicas de reparação das violências raciais, de equiparação dos acessos e diminuição das assimetrias nos espaços representativos. A criolização de Multitud pode ser lida como um ato em comemoração os quatro anos de implementação da lei (12.711) de Cotas e Ações Afirmativas, no âmbito do Ensino Público, das Universidades e nas feitura do Conexão.

Outro aspecto relevante a ser observado, por singularizar os desafios e as conquistas dessa edição, refere-se ao fato de que, pela primeira vez, o projeto levantou recursos para o repasse democratizado de uma ajuda de custo aos artistas residentes, em sua integralidade, no valor de R\$ 200,00 (duzentos reais), distribuídos aos mais de sessenta participantes da intervenção. Esse valor, proporcional à metade de uma bolsa mensal de extensão, embora longe de ideal (ou ao que se entende por correspondente, sobretudo pela natureza exigente do trabalho realizado; ou mesmo ao que o projeto desejaria retribuir pela dedicação dos envolvidos), foi o melhor valor que estava ao alcance da nossa produção, até pelas dimensões do quantitativo de pessoas necessárias à feitura da ação. Um gesto recebido com entusiasmo, tanto no sentido de atenuar as despesas necessárias para acompanhar os sete dias de montagem, mais dois de apresentações. Quanto na importância de firmar compromissos com os processos e, ainda que de forma simbólica, reconhecer e dignificar as relações de trabalho no campo das artes.

Ao recapitular o impacto da fruição das ações, entre gestos mais ou menos cotidianos, coletivamente amplificados, surgem caminhadas, corridas, pausas, olhares perdidos, suspensões, arrastões, risos, berros, mas duas fortes imagens prevalecem – o arremesso às alturas de vestes desprendidas feito amarras que, prostradas ao chão, produzem um quadro pós apocalíptico onde, por tentativas e erros, mulheres se vestem de homens, homens de mulheres, pessoas altas com roupas baixas, magras de gordas, e vice-versa, binárias de neutras, neutras de não-binárias. Todas as formas de variações. Depois, uma ponte de peles desnudas e seminuas estiradas no asfalto, servindo de base e amparo para transposição de outros corpos. Mas as melhores definições de Multitud continuam na destreza das palavras de Tamara, registrada e transcrita após ter sido postada, às treze horas e vinte oito minutos do dia quinze, de outubro, de dois mil e dezesseis, em sua despedida do grupo de whatsapp, destinado à comunicação interna das pessoas que compuseram o coletivo:

Multitud va mucho mas allá de ser un número importante de personas. Multitud tiene que ver con capacidad de ser yo, y ser con el otro. Con la posibilidad de encontrarme con él, organizarme y lograr algo juntos sin perder la heterogeneidad de cada uno, sin dejar de ser uno. Con poder decidir y accionar. Con la responsabilidad frente a las propias acciones. Con el presente. Multitud tiene que ver con la posibilidad de volver a levantarme cada vez, reconstruir los pilares para poder derrumbarlos y volver a recomponerme, con poder salir y entrar en la corriente cuando puedo, lo deseo o lo considero necesario. Tiene que ver con moverme con el otro, pero poder decidir cuando cambiar de dirección y encontrarme con otros.

Multitud es poder sumar nuestras voces en un grito colectivo ensordecedor, entrar en el ojo del huracán y salir ileso, es poder organizarme con los demás y mover una montaña y soportar el peso del cuerpo del otro, adoptar las formas mas eficaces que permitan sostenerlo o permitir que me transporten. Habitar la Multitud es poder lanzarse de espaldas al vacío sabiendo que si nadie corre por mi, yo puedo elegir no perecer sin que eso signifique sacrificar la exquisita experiencia del vértigo, es darlo todo por ayudar a alguien sin impedirle su propia experiencia. La Multitud posibilita encuentros fugaces que provocan que nos elevemos hasta donde no podíamos solos, la Multitud requiere que siempre esté abierto y disponible para permitirle al otro que lo pueda experimentar.

Es poder reirnos juntos, es permitir que tu risa me contagie, es permitirnos ser sinvergüenzas, perder el pudor, reinos de todos y todo. Es brindarte mi cuerpo para que puedas avanzar, y utilizar tu cuerpo para hacerlo pero con el cuidado de no dañarte, es escucharte, es ayudarte. Multitud es añorarte, extrañarte sin que esto me impida continuar. Es estar abierto siempre a nuevos encuentros, a nuevas experiencias, es tener la capacidad de fugarme. Es permitirme aprovechar las oportunidades que se me presentan y accionar desde mi condición de presente, es poder incluso no hacer, o hacer lo contrario porque así lo deseo o lo necesito. Es permitirme n/o hacer. Multitud es poder organizarnos para conseguir lo que anhelamos, organizarnos para no ser víctimas, del otro, de uno mismo. Es poder decidir.

Depois de embaraçadas até as pontas dos fios de cabelos das orelhas, por não ter tomado tento da complexidade das demandas técnicas e de produção, só me restava ater aos bastidores, para assegurar que o trabalho acontecesse e estivesse provido de tudo que necessitava ter, da melhor forma que ainda se fazia possível. Outro erro acertado foi não ter me jogado de corpo inteiro, mas apenas aportado àquela estrondosa Multitud.

Mais uma complicação, a acolhida de Tamara, Letícia e Lapetina, com as então crianças, Pedro e Júlia, coincide e antecipa minha mudança para o local que escolhi atualmente habitar. Outra contravenção, há algumas edições, havíamos modificado a compreensão maluca de que as famílias não podem acompanhar artistas. Sim, artistas também constituem famílias, sejam biológicas ou afetivas, por outros tipos de vínculos parentais. Na visão de produtividade do Conexão, se existe a possibilidade de prover segurança e estabilidade emocional para artistas em deslocamentos duradouros, isso passa a ser uma prioridade que favorece o desempenho saudável de qualquer trabalho, e não há porque amputá-los desse bem estar.

Pela primeira vez, convidados do projeto puderam se hospedar em família, na residência onde decidi morar. Mesmo não tendo as condições habituais, nas quais são idealizadas propriedades privadas. Após uma reforma superficial, para não dizer desvalida, a passagem de Cubas encorajou e impulsionou esse passo maior do que as pernas podiam dar. Não estou bem seguro de tê-los hospedados da maneira mais confortável. A água era muito escassa e contingenciada. Mas era temporada de jacas. E o feito está registrado em lembranças muito mágicas. Aqui tinha sido dado o primeiro salto em direção ao sonho de um lugar de acolhimentos possíveis, de radicalidades e vulnerabilidades. Esse local que me liberta e me consome. Onde me sinto mais cuidado, do que cuidador. Que nutre, ao mesmo tempo em que parasita. Onde ser devorado é uma questão de saber a hora certa de esquentar ou esfriar o próprio sangue. Onde tento reaprender sobre a passagem do tempo e das estações. Pescar os momentos de plantar, colher, podar e adubar. A tratar avalanches de matérias orgânicas, em processos ininterruptos de decomposição. E perder o medo de lidar com as podridões, pelas quais alterei a percepção de higiene e assepsia. Onde arquivos parados se transformam, do dia para noite, em verdadeiros ninhos de ratazanas. Em alimentos de traças vorazes. Mas em dias de floração, deparo em meio a tremores que ressoam dos encontros de polinizadores, que fazem vibrar o coração.



Por fim, a produção da residência Multitud registra a última aprovação e captação de recursos bem sucedida pelo *Conexão Samambaia*. Depois disso, o projeto foi acometido por uma sucessão de reprovações, algumas delas, sob alegações preguiçosas de falta de mérito artístico. Para não ser injusto e impreciso, no ano seguinte, em dois mil e dezessete, ainda consegui levar *O Homem Cara De Tijolo* para Brasília, no Festival *Marco Zero*, por depender exclusivamente dos esforços de sustentação da minha coluna e da pouco significativa coluna de tijolos, si tratando de tetos financeiros. No ano de dois e mil e dezoito, o projeto se movimentou para apoiar e prover abrigo ao projeto *Temas de Dança*, e na formalização de alguns tratos institucionais. Especialmente para a realização da etapa intitulada *Ações Vizinhas*, concebida e conduzida pelas artistas e pesquisadoras Flávia Meireles e Nirvana Marinho. Com práticas voltadas ao estudo, feitura e movimentação de arquivos, em formato de residências, *Ações Vizinhas*, mesmo encontrando o *Conexão* machucado, desestruturado e sem grandes condições de apoio, despertou o desejo de mergulhar e aprender a lidar com a vivacidade e performatividade dos arquivos de uma maneira muito especial. Menos conservacionista e mais metamórfica. Ao mesmo tempo, reatando compromissos com a responsabilidade de seus trajetos e com a circulação de seus saberes. Se transformando num importante pontapé para feitura da pesquisa que aporta, com dedicação, a composição dessa tese.

Desde de dois mil e dezenove, as ações do *Conexão Samambaia* foram suspensas. O que coincide com os ataques políticos ao campo da cultura e de suas instituições, com os desmanches das políticas culturais, na tentativa suicidária de gerar uma relação abjeta, de aversão, repugnância e criminalização social da arte e de seus trabalhadores. Mas também coincide com a tomada de tempo necessária para a pesquisa e fabulação escrita do corpo poético e teórico que resultou nessa escrita. O futuro do programa de residências transtéticas *Conexão Samambaia* pode estar no seu passado, que continua presente e incerto. Não é possível deixar de considerar a possibilidade de que esse pode ter sido o fim do *Conexão*. Mas não, o das conexões. Porque “sonhos não envelhecem”.



83- Imagem panorâmica da última intervenção realizada no Festival Goiânia em Cena; em contraste com momento informal de Tamara Cubas e Kleber Damaso encaminhando ajustes de produção, ambas por Francisco Lapetina (2016).

17. NUANCES DURANTE A QUEDA (quando epílogos tocam os preâmbulos)

Esse compêndio poderia se chamar escritos da aurora e do amanhecer ao som de bombas de jacas que alimentam comunidades de macacos pregos, deitado na cama envolta por cacos de vidro. Ou a escalada dos pica-paus de cabeça vermelha no muro de concreto; e da intromissão dos raios de sol que incidem e destacam os contornos dos nossos pés. Na mais recém aberta conferência de polinizadores, atraídos e atiçados por aromas inebriantes da floração de pitangueiras e jabuticabeiras. Do qual, a pequena delirante e introdutória imagem, decorre do simples exercício de descrever, na sua concretude, o que se passa aos olhos no despertar. Para não esquecermos que ainda podemos nos perceber feitos da matéria dos nossos sonhos, como nos lembram os escritos de Berman (1989), no saudoso *Tudo que é sólido desmancha no ar*. E aqui, na inconstância desses turvos pensamentos, ganham ares de pajelança, de poéticas invocações.

Estar ou permanecer na centralidade de uma ação qualquer, em termos coreográficos, resulta num gesto de redenção e alienação da multiplicidade de formas possíveis de se posicionar, ocupar e movimentar com determinado espaço. A escolha pela manutenção do conforto, e dos privilégios, de uma comunicação direta e destacável, desde o centro, reincide no inevitável empobrecimento das experiências de espacialidades, aqui entendidas como atravessamentos aptos a nos transformarem. Esse pensamento, que se estrutura a partir de discussões sobre as organizações de espacialidades coreográficas, e dos estudos de movimentos dançados, pode ser facilmente transposto para a inteligência relacional de perceber o momento preciso de tirar o time de campo – pelo gesto desertor de recuar propósitos imediatos, em busca de outra perspectiva de observação e análise de um dado contexto.

Em que medida epistemes do corpo e do movimento movimento dançado podem auxiliar a repensar concepções e conformações de territórios menos encarceradas? Como denaturalizar a lógica (um tanto ilógica) das propriedades privadas, depois de nos eleger proprietários dos territórios aos quais pertencemos? Quais alicerces que emergem quando os territórios ao seu entorno parecem desmoronar? Como encarar de frente as ruínas da história sem perder de vista um denominador comum, capaz de avalizar algum vestígio de dignidade? Quais raízes podemos alcançar e fortalecer, para nos apoiar, em processos abruptos de aterrissagem?

A ignorância e o desinteresse pelo que escapa à nossa compreensão continuam a delimitar nossas mais rígidas fronteiras. Assim como o antropocentrismo, o logocentrismo e o agrocentrismo econômico, juntos, favorecem a multiplicação dos pontos cegos, mais obscuros e nefastos, que alimentam nossos preconceitos. Em princípio, com o aparentemente estranho, mas em tempos de erotização da capacidade de matar, das atrocidades autorizadas em nome da acepção tradicional cristã, agora estendidos também ao familiar. Ao menos resta a possibilidade de ler e fazer coro aos parentescos compósitos, que extrapolam a asepsia capacitista do seletismo genético, ostentado pelo mesmo falso, pretense correto, familiar: por mais parentes por adoção, menos por perpetuação de linhagens genéticas.

Depois de rever o óbvio, arrisco pensar que descentramentos rizomáticos, ainda que em condições de desterritorialização e reorganização das relações de pertencimento, mesmo quando provisórios, não exoneram rizomas da função de propagarem raízes. Em situações de exílio, de grandes deslocamentos, raízes culturais serão inevitavelmente insuficientes. E estarão sob esforços permanentes de ativação de novos processos de enraizamentos, como esmiuçou Glissant (2020), no resgatar das sutilezas um tanto desbotadas das poéticas das relações. Ao tentar, com o corpo, reestabelecer algum eixo de sustentação, reerguer do precipício conformado pelas sucessivas quedas e inúmeros isolamentos a que fomos submetidos, opto por buscar na fabulação de raízes artísticas - em fazeres, dizeres e saberes que são referências singulares de formação e produção de alteridades – impulsionar ou reavaliar algumas das práticas cultivadas, a favor do que provisoriamente localizo como errâncias estéticas.

Mesmo sabido que, historicamente, práticas errantes não assegurem qualquer desenvolvimento de habilidades relacionais. Basta reconsiderarmos o teor semântico de expressões como heteronomia, outrificação, ou subalternização das diferenças. Práticas colonizatórias por quem acredita poder, ou poder saber, qualquer outro nome para determinar a face desconhecida. Heterodeterminações são táticas características das governabilidades autocráticas nos Estados de exceção, como sugere Agamben (2004) em escritos facilmente adaptáveis ao nosso atual contexto sociopolítico, constituído por autoritarismos revestidos de liberalismos, que estimulam saqueamentos, aniquilações, esquitejamentos de territórios amorosamente cuidados e protegidos, de forma irresponsável e descompromissada. Paradoxalmente, são dos estados moventes e das poéticas relacionais dialógicas, aonde ainda encontramos algumas poucas alternativas de adesão aos processos de desoutrificação, o

avesso da tipificação estigmatizada das diferenças. Daí abduzir que a disponibilidade diplomática necessária aos processos transestéticos de criação no campo ampliado das artes, em sua versão expandida e errática, contribua para inaugurar parâmetros éticos nas relações de convívio e colaboração.

Daí a escolha de três artistas diferentes, de lugares diferentes, com práticas e visões distintas sobre arte e os meios de se fazer arte. Porém, com semelhanças curiosas em suas intensidades, nas inconformidades, na avidez pelos disparadores de mobilidades e movimentos. A saber - Inaicyra Falcão dos Santos, Sônia Maria Hahne Mota e Hugo Renato Rodas Giusto. Três raízes descentradas, dançantes e falantes que me acompanham nessas escavações performativas de pequenas histórias (auto)ficcionalizadas; que decorrem, por outro lado, de experiências ampliadas por convivências que extrapolam os espaços de pesquisa e criação colaborativas, no campo também ampliado das artes, de saberes ancestrais e de estudos da performance. Referências estruturantes, não estagnantes, talvez até mais desestabilizadoras do que reguladoras como se pretendem processos habituais de formação em dança. Conquanto, basilares à criticidade do meu pensamento, do apreço pelas práticas teóricas a partir de conhecimentos arquitetados com o corpo, pelos fazeres do corpo.

Essas referências passaram a ser imprescindíveis para organizar o que me constitui e atravessa, mas também para pensar a escolha pelo formato mutante das residências artísticas como espaços de encontros, de acolhimento, que impulsionam as mais diversas formas de deslocamentos. Embriões germinativos ou raízes nômades percebidas em situações de infundável trânsito, em processos de constante atualização, de transformação e reinvenção. Raízes que hoje e sempre serão de importância que toca o inexplicável e que permanecem em processos distintos de interlocução; que partem de um vislumbre aberto, de que não é caso criar novos centros ou fundar outros eixos de exclusão e julgamento. Não obstante, talvez lidar com territórios e fronteiras de maneira muito mais respeitosa, flexível quando sensível, pautadas no apoio mútuo, no respeito e no bem estar comum, entre diferentes. Não homogêneos. Não homogênzantes. Em repúdio à tradição do altericídio, com suas práticas de extermínio das diferenças, descritas de forma sagaz por Mbembe (2018).

Ao se permitir experienciar estados de errâncias estéticas, nesse pequeno vão de reflexões, qualquer exterioridade que atravessa e desorganiza os contornos de si, passa a ser uma extensão revitalizadora inevitável de ampliação das esferas transpessoais. Distinguindo-se do que apenas permaneceria ensimesmado ao centro, como reincidentes e sempre limitados

contornos privados do ser. Por consideração de sua proposta relacional, do desejo de praticar a produção de alteridades e intimidades como preceitos metodológicos, o ato de feitura que empresta corpo a essa escrita resulta de um gesto instigado a fazer “com”. Seus escritos foram lidos e relidos na copresença de cada uma das três referências artísticas aqui escolhidas, criando a possibilidade de que cada uma delas fizesse suas sugestões e as devidas correções, num exercício coproduzido de aprofundamento das nossas escutas, perceptos e afetos. Na busca de uma compreensão alargada a esse respeito:

Los gestos son relaciones entre materia, energía, espiritualidad, técnica, instituciones, modos de pensar, relaciones sociales, dinero, modos de organización políticas, sexualidad, y un largo etcétera. (...) Nuestra manera de acercarnos y pensar el cuerpo incide en los modos que tenemos de pensar y practicar lo social, lo técnico y lo político. Es imposible pensar una economía política, una crítica de las condiciones de trabajo, em definitiva, una crítica al capitalismo (...) sin pensar en los gestos del trabajo y de la vida em su conjunto. A su vez, no pensar “sobre el cuerpo”, sino entre, con, como gestos, es la posibilidad de abarcar de manera precisa una continuidad entre corporeidades, medio ambiente, creación técnica, organización social, modos de vida, maneras de sentir-pensar, etcétera. (BARDET, 2019, p. 96 e p. 97).

Para adensar as questões levantadas nesse preâmbulo profuso e ligeiro, uma curta passagem de Bardet, que nos auxilia a permear as contribuições que os estudos “com”, “entre” e/ou “como” gestos nos impelem ao interseccionar campos de saberes aparentemente imiscíveis. Por friccionar liames que vão, de forma contrassensual, dos saberes domésticos, aos recônditos do político. Do institucional ao íntimo e familiar. Por isso, tão urgentes e necessárias.

17.1 Primeira Errância – Nutrir O Comum

No es fácil nombrar nuestro dolor, teorizar desde ese lugar. Estoy agradecida de todas las mujeres y hombres que se atreven a crear teoría desde el lugar del dolor y la lucha, que valerosamente exponen sus heridas y nos dan su experiencia para enseñarnos y guiarnos, como medio de trazar nuevos tramos teóricos. (HOOKS, 2019, p. 134).

Quando se opta por amor dedicar uma vida à arte, mais especificamente à dança, inevitavelmente se opta por estar fora do centro de um amontoado de firulas. Das sobras, excessos, obrigações, amarras, toxidades normativas entre outros artifícios, que te ambicionam fora do estado íntegro, irredutível, de permanente transmutação. Firulas que são tão bem explicitadas em dizeres naturalizados de subalternização, como: pagando bem, que mal tem? Ou: melhor com essa geringonça, do que sem. Todavia, são inversa e magistralmente deflagradas quando escutamos advertidamente, entre os ditos populares colecionados por Inaicyra, que “o macaco não olha pro próprio rabo, mas enxerga o do vizinho”. Quem vasculha a fundo as giras que o corpo é capaz de lançar sobre seus próprios eixos, não ousa falar em

nome de outrem. Não representa sozinho suas instituições, suas identidades coletivas. Nem revela os segredos de suas entidades. Defende, respeita e preserva, ainda que pela potência de metamorfose, as instâncias dos mistérios. Não se autodetermina autorizado a nomear aquilo que desconhece, contudo, sabe muito bem dizer das alteridades que o transformam, ou transformaram sua maneira de ver, de pensar e de se perceber. De saber que os contornos do ser se ampliam e fortalecem diante do compromisso e responsabilidade de estar e permanecer entre seus diferentes. Sem desejar imprimir a sua, na face de outrem. Por outro lado, no esforço de cumprir a tarefa árdua delineada por Haraway (2016) de “visitar a casa do inimigo”, ou quem sabe, “habitar a barriga do monstro”; ao tentar enxergar com os olhos dominantes, que seduziram e orientaram as diretrizes do olhar colonizador, em última instância, quem abrirá mão de se aventurar pelo desconhecido? De conquistar o inconquistável? De tentar equivocadamente, de maneira precipitada, compreender, ou até mesmo denominar, o incontornável que persiste naquilo que nos diferencia? Daí o exercício de não só ficar com os problemas, mas esparramá-los como palavras expostas na mesa, para saber quais delas se lançam no infinito da simples prática de escrever. A dança me escolheu dessa forma, eu já havia abandonado o técnico de edificações por saber, sinestesticamente, que o espaço se desenha com o corpo no espaço, não nas fronteiras contidas de uma prancheta plastificada. Na lida diária de um corpo que transmuta seu lugar no mundo com as próprias mãos. A partir do esforço sem limites de se transformar, não de transformar o outro. É mais sobre como um espaço outro nos transforma, do que sobre as nossas capacidades de transformar um espaço em outro. Ao tomar ciência das fragilidades que me impossibilitavam confrontar as heteronormatividades de um cenário supostamente familiar, entretanto violentamente machista, misógino e homofóbico, para não ter que discutir a escolha de migrar das ciências que se diziam exatas, por já adotar o esforço sensível de fechar os olhos e abrir a escuta para as etnomatemáticas - tratei de esconder a dança entre quatro outras opções: a ecologia, a nutrição, a fisioterapia, e a primeira turma de comunicação, com habilitação em cinema, da Universidade de Brasília (UNB), que ainda hoje me seduz. O curioso é que, durante um bom intervalo de tempo, a compreensão sobre a escolha de fazer dança, no Departamento de Artes Corporais da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), estava intimamente atrelada à produção da maior distância possível do território que me enclausurava e oprimia. Talvez o primeiro centro a ser colapsado para conceber algum refúgio, onde pudesse investigar outras epistemes. Sobretudo pelas escolhas prematuramente declaradas e assumidas de uma

homoafetividade a ser experimentada e construída. A necessidade de desterritorializar estava intimamente ligada ao desejo de vivenciar o que precisava ser, sem tantos bombardeios e forçação de barras. No sentido de que deveria rever minhas orientações por espécies de culpas, sentimentos de ódio e categorias de pecaminosidade que o contexto familiar no sertão de Goiás imprimia. A partir de uma herança fortemente católica, majoritariamente espanhola, outra grande banda cigana portuguesa. Mas, ainda que timidamente manifesta, e muitas vezes silenciada, desvelava-se uma sutil, crescente e vibrante raiz ameríndia, que hoje, após tantas escavações, percebo como importante diferencial nas tecnologias de movimento, de corpo, de transmissão das práticas, dos hábitos. E, principalmente, nas maneiras de se relacionar com a natureza, com tudo aquilo que é vivo, que existe e se manifesta transformacional. Vitalmente diferente e mais potente do que variavelmente dizemos que somos. Ou mesmo na compreensão de que venho de diferentes e complexas histórias dadas aos deslocamentos e derivas constantes, que se instalam em territórios de promessas e mantêm a tradição do exílio e da errância, seja por motivos voluntários, ou involuntários, de dissenso e insubordinação. A primeira escavação, quando da entrada no departamento de Artes Corporais, por sincronia, e um punhado de bênçãos cosmogônicas, coincide com a nomeação de chefia de departamento da Livre-docente Inacyra Falcão dos Santos. Orientadora dos estudos que me iniciaram na prática científica, Inacyra marcou, e ainda marca, de maneira profunda e inevitável, as implicações éticas e políticas de compreender as artesanias do processo de teorização, intimamente conectadas às práticas encarnadas de feitura, pesquisas e criação em dança. Antes, por sua maneira irredutível e disruptiva de mover, falar, pensar, cantar e intervir sensivelmente, como um raio, nos processos colonizatórios do pensamento, na gestão e condução dos processos acadêmicos, no ambiente das Universidades. Articuladora de mundos, embaixadora da dança e dos estudos afro-brasileiros, os seis anos de experiência na Nigéria, mais as atividades como docente no curso de Artes Cênicas da Universidade de Ibadan, as passagens não quantificadas por uma multiplicidade de países, juntas, lhe conferiram a estesia assertiva de dissuasão. Até nos pequenos gestos de dominação. Ainda nos tempos de iniciação, nos alertava sobre as relações de poder que transformavam linhas de pesquisas em rebanhos que, como igrejas, alienavam seguidores, com promessas que desconsideravam os processos de singularização e de honestidade radical. Aberta para a insurgência do que ainda não estava inventivamente nomeado, Naná (como carinhosamente me habituei a chamá-la) dizia sobre a necessidade de se ter um olho no padre e outro na missa. Cuidava dos trabalhos de criação

como uma mãe embala um filho, transmitindo responsabilidade e confiança em processos gestativos e geracionais. Processos de investigação e inventividade em constante devir produtivo, mas rigorosamente comprometida com a manutenção dos valores que, de fato, são significativos na sua tradição, calcada na cultura originária dos povos Nagôs e Iorubas. Enquanto docente, nos impulsionava a escavar tradições de maneira respeitosa, mas também crítica e metamórfica. Curiosamente, foi através de uma esparrela muito bem dada, quando bolsista na secretaria do departamento, que tive a oportunidade de elaborar o maior e mais dolorido aprendizado, até aquele momento. Queria dançar de manhã, de tarde, de noite, de madrugada e na hora do almoço. Quando se descobre o prazer libertador imensurável de ser e estar em movimento, no infinito que nasce e mora nesse pequeno complexo invento de amar, chamado corpo; fica muito fácil adentrar num fluxo viciante que, muitas vezes, e em muitos contextos, impede o corpo dançante de tirar o time de campo, de fazer o deslocamento necessário para uma análise crítica pormenorizada. Tirar o time de campo também tem a ver com dar um passo pra trás, e deixar que os territórios se redistribuam, numa outra perspectiva. Na ocasião a ser destrinchada, ensaiava o estudo coreográfico *Acima de Certo Vazio*, do findo Coletivo Arranha-Céus, inspirado no texto *Água Viva*, de Lispector (1998). Noite de estreia. Uma sexta de noite pacata, e às sextas costumavam ventar forte. Como único integrante do quadro administrativo noturno, estava incumbido do controle e empréstimo das chaves de acesso às dependências do departamento. Tendo a responsabilidade dobrada por ser filho de chaveiro (com a sutileza de abrir cofres de ouvido), verificava todas as portas e janelas, luzes apagadas, chaves no armarinho, papéis reunidos e bem acomodados sobre as mesas antes de terminar o expediente, fechar o departamento e acionar o vigilante noturno para ligar o alarme geral. Como a estreia era na Confraria da Dança, do outro lado da cidade, na parte antiga de Campinas (SP), tive medo de não chegar a tempo, tive medo de ouvir um não, tive medo de não dançar, tive medo de dizer à Naná. Acabei fechando o departamento antes do combinado, e picando a mula num vagaroso circular. Acontece que, justo na noite de maior ostracismo daquela história das minhas danças, para minha sorte azarenta, Naná, superiora direta da bolsa trabalho, precisou de uma bendita chave, ligou por vezes na secretaria e resolveu tirar a prova ligando nas Artes Cênicas, que fica ao lado do departamento de Corporais, onde eu deveria estar. Quando cheguei na Confraria, as bailarinas do coletivo estavam possuídas de raiva e ansiedade. Meus pais tinham saído do Goiás direto para Campinas, chegaram no teatro antes de mim. Dancei com tudo, lembro de alguns balanços e algumas intensidades. Dançava com

óculos desproporcionais que me deixavam enxergar o quase nada. Estava cego de movimentos. Com muito esforço consegui enxergar o brilho reflexivo da bailarina vestida de vermelho e um salto só; dos micros e macros bombardeios dos movimentos explosivos e orientalizados de Yu; da minha dificuldade de materializar, em movimento dançado, o sonho de amor da doce e afável Marina; do olhar terno, disponível e lateralmente atento de Paulinha; da coragem e determinação inspiradora de Patú; e, principalmente, da abertura desarticulada e da sinuosidade oscilante, latente e ofuscante da Su. A estreia foi inesquecível. Ao passar o final de semana, Naná estava virada na banana e me transmitiu uma bordoadada de pensamentos, que dali em diante não pude esquecer. Sobre a importância de negociar os acordos previamente, a partir de uma honestidade radical, principalmente quando se tratar da preservação de bens comuns, de interesse coletivo. Esse senso de coletividade, da necessidade de se pactuar em grupo aquilo que nos leva a compartilhar em hábitos num ambiente de práticas, me levou a compreender o atalho do fluxo de informações diretas e precisas. Não sobre descer regras goela baixo, e sim, criar condições para que os motivos, que emplacaram o surgimento das regras, fossem compreendidos. Numa espécie de ritualização das práticas de organização dos cuidados comuns, como uma extensão das responsabilidades e compromissos coletivizados. Era mais sobre como instituir práticas comuns de cuidados com o espaço, com as coisas que ocupam esses espaços, e inverter a lógica piramidal onde regras são manipuladas e impostas, de cima pra baixo. De caju em caju, os espaços foram sendo povoados pela consciência de que as liberdades são construções coletivas, que nenhuma liberdade individual e egóica pode infringir ou sobrepor os interesses de um coletivo maior. Em outras palavras, as liberdades de um começam e terminam nos limites que respeitam e consideram as liberdades que não são só as suas. A compreensão relacional de respeito foi produzindo a atmosfera de um lugar feliz e possível, disponível para coexistência de sonhos comuns. De pensar a articulação entre possíveis para materialização de desejos e vontades, onde nenhum santo mal vestido seria despido para vestir um outro. Uma compreensão de coletividade, que considera as distâncias do que há de irreduzível na própria presença. E na presença daquilo que nos coloca sensivelmente em relação, ao mesmo passo em que nos transforma. Que intercepta os mundos desde a porteira pra dentro, sem titubear ao atravessar suas fronteiras, da porteira pra fora.

17.2 Segunda Errância – Xilema (Os Tecidos De Condução)

(...) pienso, mintieron, no hay separación entre la vida y el escribir. El peligro de escribir es no fundir nuestra experiencia personal y nuestra perspectiva del mundo con la realidad social en que vivimos, nuestra historia, nuestra economía y nuestra visión. (ANZALDUA, 1980).

As nuances, entrelaçadas nos processos de alteridades e de criação, tornam-se mais visíveis e cartografáveis pelo esforço de compreensão do sentido poético, e não menos singular, de presença, proposto por outra mestra, a quem gostaria de dedicar meus mais profundos agradecimentos. Sua concepção inusitada de presença reitera o sentido dialógico dos encontros, dos convívios que orientam a organização, as referências e os procedimentos de feitura dessa escrita. De ser “corpo ponte” que aceita os desafios que, na vida, se apresentam pelo trabalho, como fonte e materialização de um esforço insaciável de transformação. Ao reestabelecer conversações, ainda que de maneira remota, com a coreógrafa, bailarina e inquieta fazedeira de poemas de corpo, Sônia Maria Hahne Mota, foi possível reaproximar, num exercício de depuração e lapidação das minhas próprias habilidades e inabilidades de escuta, da sua tão refinada e imagética elaboração: a presença do corpo dançante estaria na oscilação das intensidades de iluminação e flexibilidade - nem tão intensa ao ponto de ofuscar a visualização de seu entorno, nem no extremo da invisibilidade concentrada no gesto abrupto de um interruptor, quando se apaga a luz; como matizes de cinza que transitam com mais fluidez numa zona intersticial, entre os contrastes limítrofes do claro e do escuro. A paixão por Mota, e por sua dança, se deu nos primeiros workshops, na duração dos movimentos dançados, quando pude delicadamente tocar no estado de arte que se instala em suas aulas, dedicadas à arte da presença. Sônia abriu as portas e iniciou os trabalhos da minha primeira experiência de coordenação partilhada, em dois mil e três, com as parceiras irmãs Lê Ramos e Érica Bearlz, na antiga escola que também era Espaço Quasar. Sede da companhia em Goiânia, lugar de muitos ensaios, abrigo de experimentações, que possibilitou a expansão de suas atividades no âmbito da formação e de outros intercâmbios. Na ocasião, não tínhamos o recurso para efetivar a contratação de Sônia, mas apostamos tanto na vontade de trazê-la que, num passe de mágica, seu cachê foi levantado por Fabi Vasconcelos, nossa querida aluna, através de uma vaquinha, numa despedida de solteiras. O que hoje, ostensivamente, seria chamado de *crowdfunding*. Ali, naquele momento, já era perceptível a elaboração menos concêntrica, de que o corpo não se organiza em torno de um único eixo fundante ou estruturante. Sônia delegava concretamente a percepção de um eixo central para a negociação permanente entre dois eixos laterais. Como linhas imaginárias que acompanham

a lateralidade dos corpos. Consistentes, resistentes, mas flexíveis. Nem frouxas, nem demasiadamente estiradas, ao ponto de tensionar suas extensões. Essas linhas, em estado contínuo de negociação, permitem uma substituição mais generosa das faces intercambiáveis dos corpos nas ações de girar, seja qual for o sentido da ação. O que provoca grande modificação na percepção da volumetria do corpo, no desenrolar do giro. Seu olhar irrequieto sempre defendeu a sensibilidade das sabedorias que emergem do corpo em estado de feitura. Inclusive nas pausas, ações pelas quais sustenta profunda curiosidade e interesse. Paragens em que sugere, como elemento de composição sensível da ação de durar, a imagem poética de pequenos cardumes que trafegam pela liquidez circulatória interna dos corpos - abstração que reitera a fluidez real que habita nossos corpos, em contraposição à autoimagem solidificada, de contornos rígidos, sem tanta maleabilidade na lida com a diversidade característica dos encontros. Talvez daí seu desafio estendido e continuado de escrever um livro integralmente comprometido com a experiência, e radicalmente avesso à estrutura academicamente previsível, quando restrita à alternância exaustiva de citações e referências bibliográficas; ou quando se apoia exclusiva na terceirização do trabalho de reflexão, ao se contentar em arregimentar um mosaico de ideias alheias. Preso aos formalismos bem acomodados, com pouca abertura para considerar a presença suscetível de leitores. Sônia se declara interessada em produzir poéticas a partir da reflexão de práticas concretas. Numa escrita de artista, com elaborações que se materializam a partir desse contato íntimo entre pensar os fazeres do corpo e fazer os corpos pensarem. Indagações comprometidas e responsáveis de uma fazedeira pensante, que defende uma compreensão alargada de humanidade, implicada com o respeito aos que escapam ou extrapolam esse entendimento, pelo qual se coloca sensível às complexidades de onde fisicalidades múltiplas se manifestam. Em práticas que aceitam e acolhem a ação da gravidade, ao mesmo tempo em que impulsionam a imaginação, para modificar e concretizar mobilidades possíveis, sejam de expansão ou de absorção. Essa tentativa limitada e honesta de aproximar e refletir alguns de seus caros constructos é também uma manifestação, fruto do desejo de ler e compartilhar seus escritos por vir. Passados pouco mais de dez anos daquela primeira aventura, Sônia se dispôs, outra vez, a desbravar conjuntamente caminhos ao mediar e dirigir a residência artística que resultou no misto de poema dançado com performance audiovisual, intitulado *Deitar O Sal*. Sônia tem essa habilidade de conferir mobilidade aos poemas adormecidos ou aprisionados dentro de cada corpo. *Deitar O Sal* resultou da colaboração artística da *corpora* dançante formada por Luciana

Caetano, Érica Bearlz, Luciana Celestino, Andrea Dias, Nilo Martins, Guilherme Monteiro, Jerry Megabreak e Kleber Damaso, com os coletivos Transforma (Simon Krahl, Luke Bennett) e FF (Francisco Velazquez e Fernando Lapetina) de *live cinema*. Com documentação fotográfica de Wendy Taylor e Fabíola Morais, indumentária de Benedito Ferreira, mais a coprodução imprescindível de Marci Dornelas e Guilherme Wohlgemuth. Talvez o resultado mais bem estruturado, com fôlego para circulação, entre os resultados das residências transtéticas promovidas pelo programa *Conexão Samambaia* - extensão das atividades de ensino e pesquisa que aposta na duração dos encontros como agente transformacional dos processos de criação e investigação artísticas. Para esse encontro, que trazia em sua concepção, como dispositivo de investigação, as relações entre arte, natureza e tecnologia, Sônia topou permanecer em Goiânia entre os dias quatorze de setembro e primeiro de novembro. Para seu acolhimento, e da nossa provisória comunidade, em consonância com a própria ideia de residência, locamos uma casa onde então funcionavam os escritórios de duas produtoras audiovisuais, a Barroca e a Balaio. A fim de que a produção de intimidade, atrelada ao sentido de hospitalidade, fosse detonadora da expansão espaço temporal dos processos criativos, que se prolongavam da sala de ensaio, no Centro Cultural UFG, às relações domésticas de convívio e interação. Assim, todos os espaços foram catalizadores de um processo de criação híbrido e expansivo, também em termos de linguagem. O coletivo berlinense Transforma, cujo convite partiu da sugestão dos uruguaios que compõe o FF, já trazia, em sua bagagem de investigações, experimentações audiovisuais em tempo real, em *lives performances*, pela ampliação macroscópica de materialidades elementares e arcaicas. Concomitante a esse estudo, entre ossos de gado, folhas de alface, torrões de terra vermelha, restos de jornais, pedaços de tocos, lamas de argila e páginas queimadas; múltiplas células coreográficas foram desenvolvidas, a partir de vontades, individuais e coletivas, de concatenar o universo biológico e o tecnológico, na elaboração do movimento. Não como universos díspares, em contraposição, mas com uma capacidade absurda de friccionar experimentações, quando em relação. A escolha do título resulta do desdobramento de um fragmento poético, subtraído do *Livro da Dança*, de Gonçalo Tavares (2008), que sugestionava “Deitar Sal sobre a própria CARNE e oferecer-se ao banquete. Sem angústias.” Propus uma pequena variação, que fosse também uma inversão da lógica habitual do banquete, onde o gesto de salgar partisse de uma iniciativa animal, especialmente da vaca, sobre a carne humana, em oferecimento aos cavaleiros noturnos, nossos controversos urubus, que antecipam a decomposição da carne e nos livram da exumação dos ossos. *Deitar*

O Sal remete a ideia da substância como ferramenta transformadora da matéria. A mesma usada para engordar o gado nas técnicas agropecuárias, que prepara, cura a carne e a flavoriza. Suas propriedades incorruptíveis, tanto podem fertilizar como esterilizar o solo. Após passados longos dois anos dos seus processos de montagem e estreia, encaramos de frente o desafio ambicioso, já não habitual, de circular com dezessete pessoas. Saindo de Goiânia até chegar no Café Teatro de Manaus; passando pelo arrojado e substancioso Cena Contemporânea, de Brasília; para concluir o projeto com bravura, na talvez melhor e mais esvaziada apresentação, no convidativo Margarida Schivasappa, em Belém do Pará. Se pudéssemos escolher corrigir alguns erros do passado, provavelmente escolheria ter recobrado fôlego para levantar recursos, aplicar novos projetos e seguir circulando com Sônia e essa gangue do sal. Por enquanto, procuro me nutrir dos diálogos que ainda tenho o privilégio de manter com Sônia, nos quais reconheço a força e a coragem de tantos questionamentos, que procuro refletir a partir de sua destreza ao tocar, através da dança, em assuntos muitas vezes divergentes, delicados, tão necessários quanto políticos. Entre as inúmeras imagens proliferadas para fecundar nossos imaginários, recordo com especial distinção a ação de “seivar” a carne, dispositivo híbrido entre o vegetal e o animal que nos alimenta e nos constitui. Ao coletivizar a pergunta sobre as imagens-movimentos, ou movimentos-pensamentos, que se fazem fortemente presentes a partir do trabalho com Sônia, chegaram as seguintes respostas: Uma onda bonita, uma queda do sonho sem chegar a acordar, por Andreia. Um pensamento que instiga nosso pensamento, sobre nosso próprio movimento, por Caetano. *Calidez, generosidad, sabiduría, colaboración, horizontalidad, maternidad, alegría, fragilidad, vida*, por Lapetina. A disponibilidade de escuta para o acolhimento e impulsionamento do ateu, que dorme de portas e janelas fechadas, por Nilo. As imagens que nos integravam e nos dissolviam numa paisagem imaginada, e coletivamente construída, por Érica. Essa leveza que ela tem pra falar do conhecimento acumulado, uma pessoa tão sábia e tão leve ao mesmo tempo, que consegue se auto avaliar de uma maneira muito sincera e muito honesta, e ao transmitir isso contagia com sua visão de mundo e da arte, por Velazquez. Para além dos questionamentos revigorantes da presença como algo que irrompe e desorganiza a produção de sentidos, ou da presença expandida que recobra nossas consciências sobre aquilo que escapa das nossas bordas, mas que favorece o convívio em processos de alteridades, a discussão proposta por Sônia, que estabelece novos trânsitos sobre a arte da presença na dança e a presença da dança na arte da vida, reposiciona distintamente, e definitivamente, nossas maneiras de estar e de fazer juntos.

Transborda das relações estabelecidas nos fluxos das presenças humanas para as presenças das coisidades, das vocalidades e das materialidades. Por hora, senciante do fluxo inestancável que perpassa as esferas do pessoal e do transpessoal, como primeiro gesto de descentramento da coleção de intersubjetividades de que somos feitos, opto por transcrever literalmente as últimas mensagens escritas que trocamos, logo após a primeira estreia de *Deitar O Sal*, no dia dezessete de outubro de dois mil e quatorze. De Sônia Mota: Querido Kleber, palavras jamais poderão exprimir a pessoa especial que você é. Talvez essa: um unikat! Uma peça única! Assim como unikats foram Lennon, Pina, Caetano. Sem exagero. E que essa minha impressão se torne pública. Agradeço muito o convite que você me fez para participar do *Conexão Samambaia* deste ano. Ele me proporcionou “o seguir” do meu trabalho, fez com que eu pudesse, com o *Deitar O Sal*, atingir um patamar de qualidade que me dará mais segurança daqui pra frente dentro dos meus trabalhos na área de ocupações performáticas. Além desse ganho artístico, ele me deu a chance de trabalhar num verdadeiro processo de equipe: foi muito bom compartilhar “saberes”! E foi muito bom constatar que meus “velhos princípios” ainda são válidos na cena contemporânea. Obrigada por tudo isso e por todo o mais que ganhei e não estou conseguindo agora colocar em palavras. Pra você e Guilherme Wohlgemuth (peregrim cuia), desejo, do fundo do coração, que a política cultural, que os curadores, que os patrocinadores reconheçam o *Conexão Samambaia* como um dos eventos que mais representam o perfil prático deste momento da história da dança brasileira. Por Kleber Damaso: Caramba, Sônia! Tô sorrindo por dentro. Durante um tempo, com essa coisa moderna antiquada de garantir a autonomia da arte, entrava em conflito com a dimensão terapêutica da arte. Mas não tenho dúvidas, sua dança me cura e não tenho o menor constrangimento de dizer isso. Assim como não tenho dúvidas de que a arte é o trunfo do nosso tempo (a bença Beuys), a carta na manga, o veneno antimonotonia. Seu movimento dissipa minhas amarras, coloca minhas dores em fluxo e apazigua meus segredos. Ele é depurado por dentro, refinado com o tempo, o único capaz de transformar profundo e isso o coloca acima de maneirismos, de tendências estilísticas, e o torna extemporal, como o movimento o é. Esse que contagia geral. Nosso encontro foi intenso, desses que não cabem nas palavras, da ordem do indizível como tinha que ser. E só fui perceber o tamanho dessa grandeza quando vi tantos incríveis ao nosso lado, FF, Transforma, e nossa outra banda da terra – esse admirável gado novo que vai arregaçar as porteiras do Goiás. Parecia impossível, difícil acreditar. Mas nessa madrugada sonhei com todos vocês. Com fôlego e tesão. Hoje sinto a falta de vocês nos ossos. Já desabei

abraçando o Francisco no aeroporto. Sigo de alma lavada, certo de que não há distância que não seja transponível pela fome de fazer. Juntos. Estou sem internet em casa, sem conexão por enquanto. Mas meu obrigado a vocês é infinito.



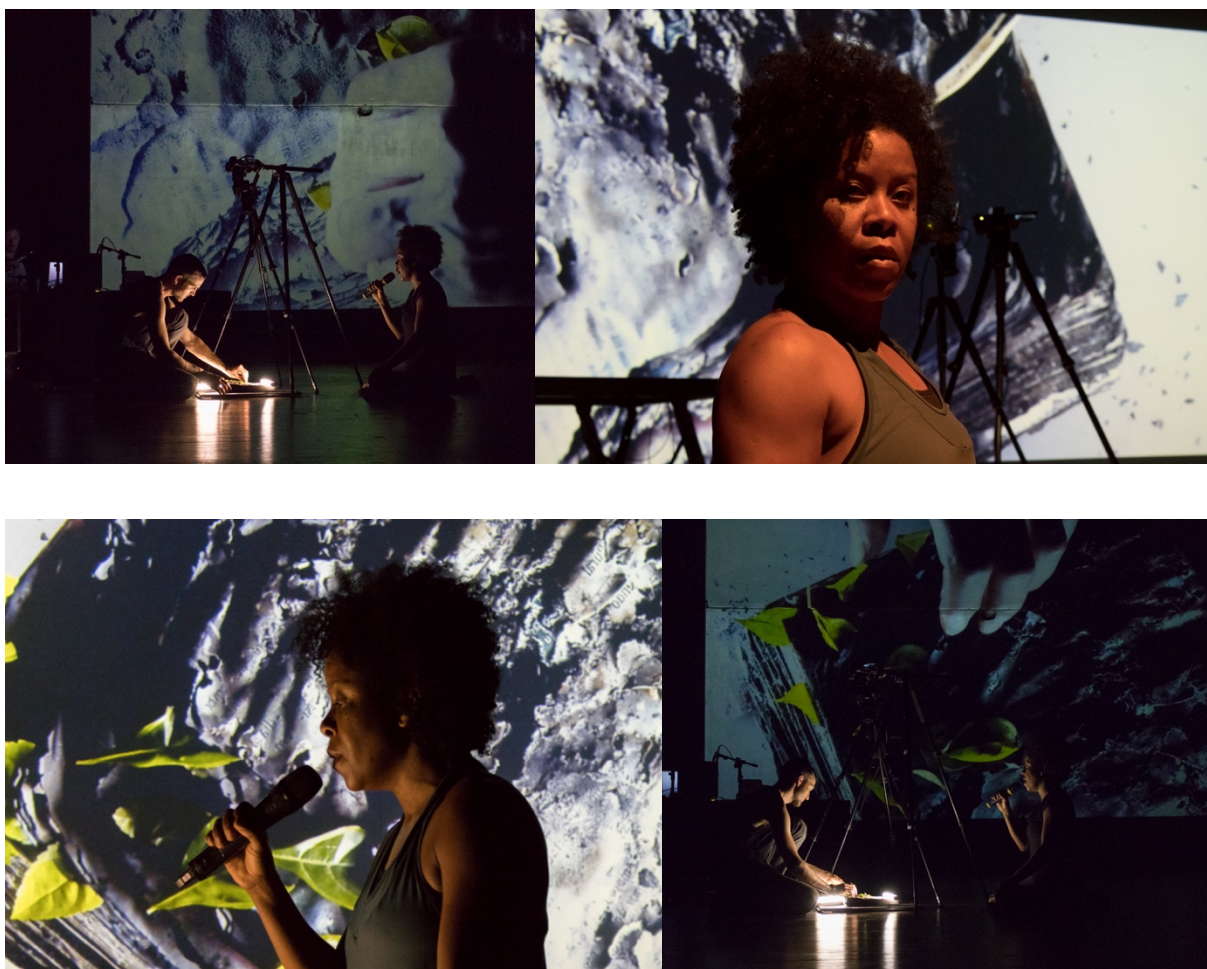
84- Luke Bennett e Simon Krahl, do coletivo Transforma, produzindo imagens e sons a partir da manipulação de ossadas, em plataforma de projeção multimídia em *Deitar o Sal*⁷, por Wendy Taylor (2016).

⁷ Escaneie os códigos ou acesse os links: [teaser](#) / [trailer](#) / [deitar o sal](#)





85- Nilo Martins despeja vinte quilos de sal grosso no lombo de Kleber, por Wendy Taylor (2016)



86- Detalhes de Luciana Caetano e Luke Bennett em ação com folhas verdes e páginas queimadas, por Wendy Taylor (2016).



87- Detalhes de Érica Bearlz em ação durante a performance multimídia *Deitar o Sal*, no Festival *Cena Contemporânea*, em Brasília, por Wendy Taylor (2016).



88- Erica Bearlz em *Deitar o Sal*, por Wendy Taylor (2016).



89- Detalhe de ossadas coletadas e tratadas para produção de imagens projetadas e sons transmitidos em tempo real, durante *Deitar o Sal*, por Wendy Taylor (2016).



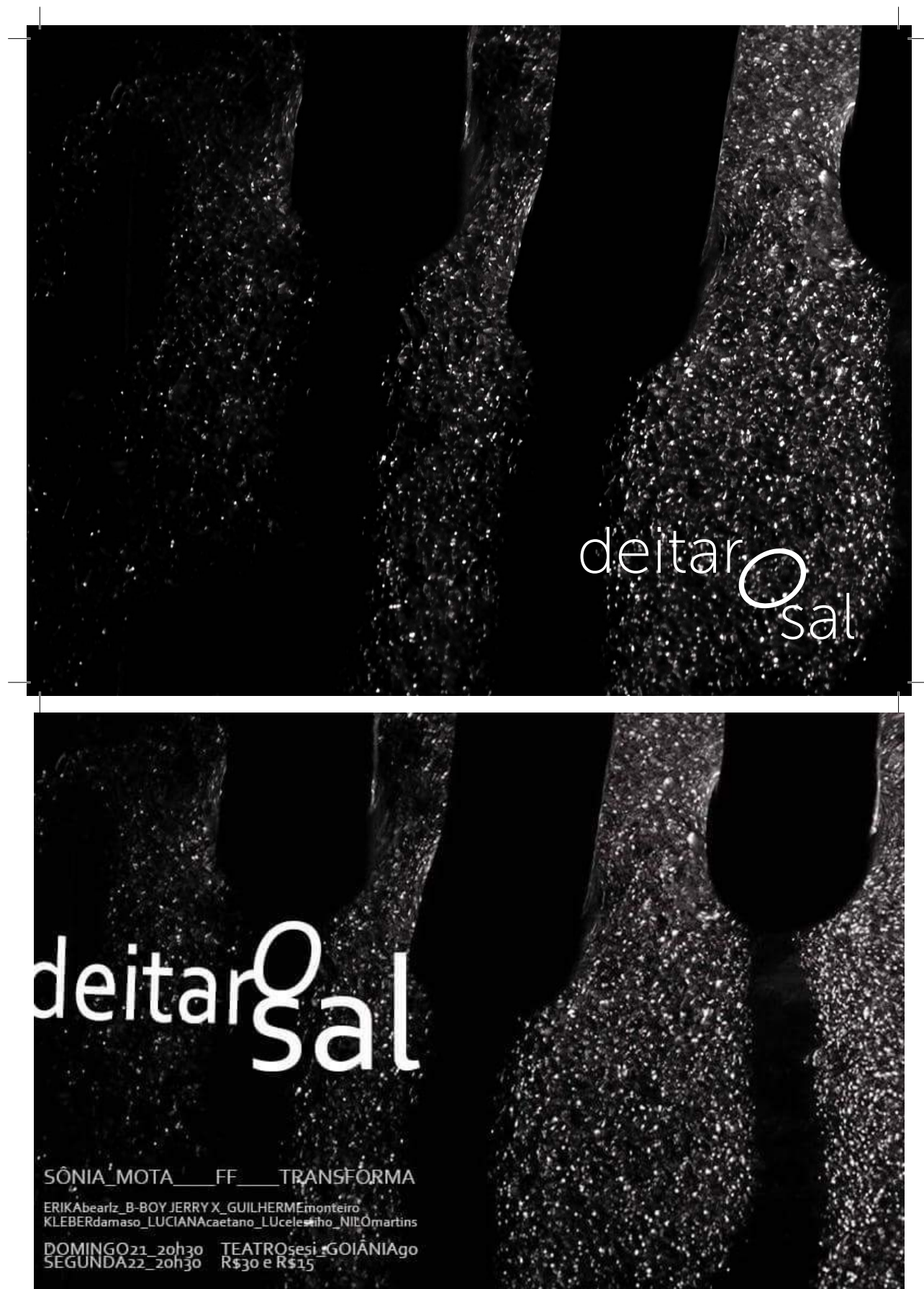
90- Detalhe da máscara feita com ossos de quadril de vaca, por Wendy Taylor (2016).



91- Erica Bearlz, Jerry Megabreak, Guilherme Monteiro, Kleber Damaso, Luciana Caetano e Nilo Martins em ação coletiva de *Deitar o Sal*, por Wendy Taylor (2016).



92- Ensaio fotográfico, por Wendy Taylor (2016).



93- Peças gráficas de divulgação da estreia, por Coletivo Transforma (2014).



deitar
sal

Dança Contemporânea
Performance Audiovisual

COM
Coletivo Transforma (Luke Bennet e Simon Krahl)
Francisco Lapetina e Fernando Velazquez, Erica Bearlz,
Guilherme Monteiro, Jerry Megabreak X, Kleber Damaso,
Luciana Caetano, Luciana Celestino e Nilo Martins
Direção Coreográfica: Sonia Mota

Goiânia | 21 e 22/08 às 20h30 | Teatro Sesi / Ferreira Pacheco

Brasília | 24/08 às 20h | Teatro Sesc Newton Rossi / Ceilândia
(Festival Cena Contemporânea)
| 26/08 às 20h | Teatro Sesc Paulo Gracindo / Gama
(Festival Cena Contemporânea)

Manaus | 02/09 às 16h | Café Teatro
(Festival Mova-se)
| 02/09 às 21h | Café Teatro
(Festival Mova-se)

Palmas | 05 e 06/09 às 20h | Teatro Sesc Palmas

Belém | 08 e 09/09 às 20h | Teatro Margarida Schivasappa
(Festival Mova-se)

Iniciativa  Produção  Apoio Cultural     Apoio Institucional    Realização   

Este projeto foi contemplado pelo Prêmio Funarte Klaus Vianna de Dança 2014.



95- Fotografias de *Deitar o Sal*, por Nityama Mancrini (2016).

17.3 Terceira Errância – Proliferação Das Ramificações

(...) a margem não deve ser vista apenas como um espaço periférico, um espaço de perda e privação, mas sim como espaço de resistência e possibilidade. (...) Assim, a margem é lugar que nutre a nossa capacidade de resistir à opressão, de transformar e de imaginar mundos alternativos e novos discursos. Falar sobre margem como um lugar de criatividade pode, sem dúvida, dar vazão ao perigo de romantizar a opressão. Em que medida estamos idealizando posições periféricas e ao fazê-lo minando a violência do centro? (...) Um profundo niilismo e a destruição nos invadiriam se considerássemos a margem apenas uma marca de ruína ou de ausência de fala, em vez de um lugar de possibilidade. (KILOMBA, 2019, p. 68 e p. 69).

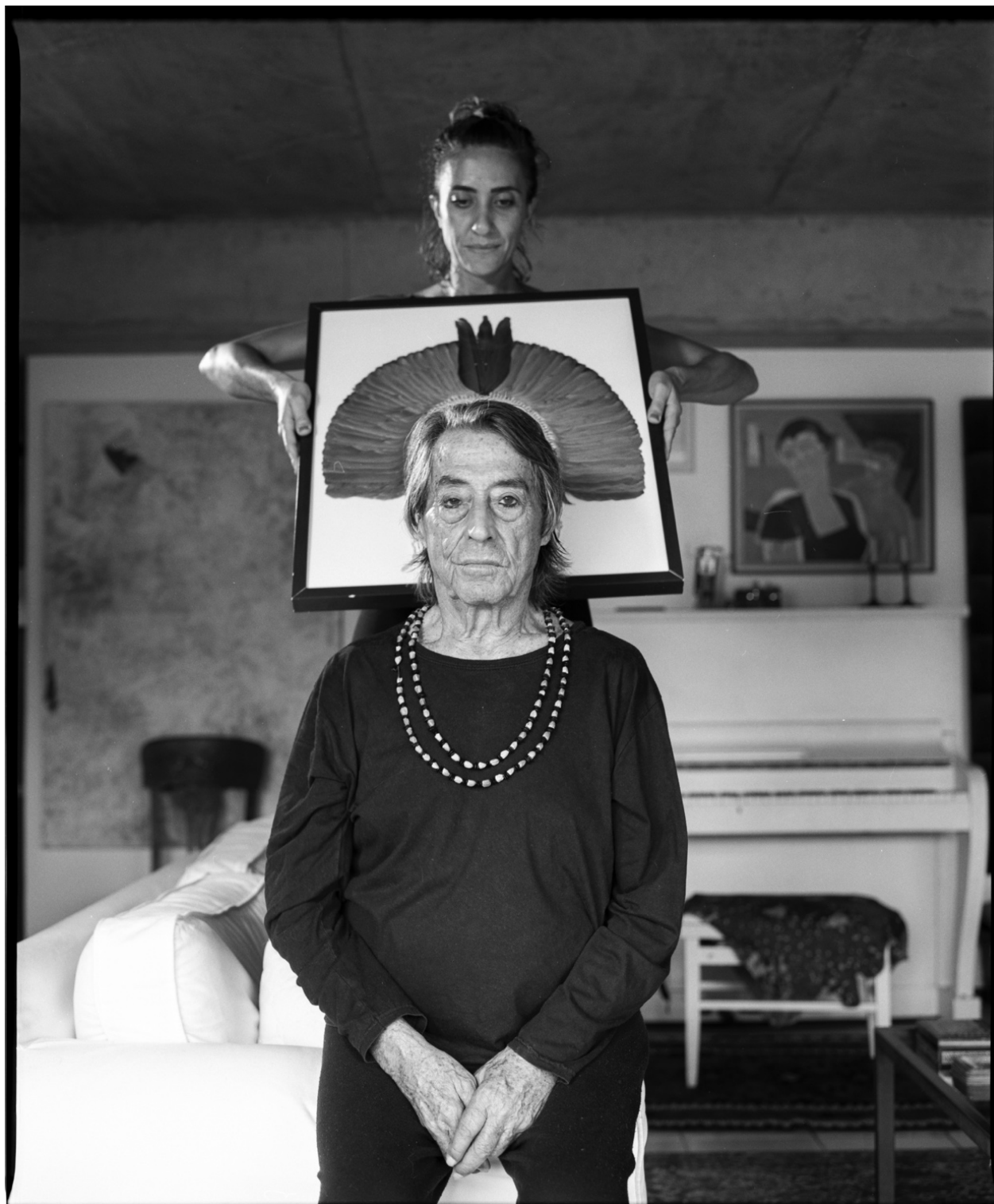
Outro dia, ao viajar à Brasília para assistir a estreia da remontagem do *Rinoceronte* de Ionesco, dilacerante e humanamente imponente, como diria seu diretor, encontrei nos corredores do Centro Cultural Renato Russo uma edição da revista Traços (2019), que trazia na capa e como principal matéria uma muito bem cuidada entrevista sobre a também recém estreada e já memorável remontagem de *Os Saltimbancos*. Na qual o maestro respondia, mais ou menos, sobre não ser apenas uma questão de levantar, gritar e sair com a bandeira hasteada, mas de sentir a coisa humana, a necessidade de estar junto e pensar para além de si mesmo. Muito amado e sempre muito mais disputado, Hugo Renato Rodas Giusto demonstra uma força e uma habilidade incrível ao produzir sínteses e desvelar as contradições de um dado momento, ou de determinado contexto histórico, em suas entrevistas faladas. Muito mais dado à visceralidade da palavra viva, afiada por falada, quando não cantada ou vociferada, suas narrativas e caligrafias estão escritas e, principalmente, impressas na polinização criativa de inúmeras parecerias e colaborações, que não lhe faltavam. Ou na transformação dos modos de fazer e pensar de artistas das mais diversas áreas. Assim como nas menções, nos programas, nas ideias, nos pensamentos, nos agradecimentos dedicados à sua presença contagiante. Nosso oráculo xamã sertanejo faz da performatividade e da capacidade transformacional da palavra sentida, às vezes milimetricamente pensada e outras brutalmente enunciada, uma defesa em gestos e atos coletivos inalienáveis, e irrevogavelmente políticos. Hugo, como o pensamento de Larossa (2002) agora me ajuda a organizar, é um desses pensadores que crê na força e no poder das palavras; que compreende as palavras como matéria prima do pensamento, com as quais concretizamos e materializamos coisas, ideias, pensamentos; que aposta que as palavras, assim como a linguagem, estão em constantes processos de transformação, mas que também são detentoras de uma capacidade enorme de nos transformar. Seu trabalho teatral e suas orientações, no sentido de um desenvolvimento muscular e afetivo da fala, impulsionam as velocidades e elasticidades do pensamento e do

raciocínio, que incorporam a dimensão metafórica e simbólica na linguagem, fazendo com que cada enunciação ganhe ares de poesia. Seu fazer teatral é um fazer de gente feito pra gente. Hugo torna visível e palpável o seu gosto por gente, mais do que isso, seu gosto insaciável de fazer gente brilhar. Em outra fala muito marcante, feita antes de começar a estreia do *Poema Confinado*, experimentação teatral híbrida para ambientes virtuais produzida junto à ATA – Agrupação Teatral Amacaca, onde Hugo atua como diretor teatral residente, me ajudou a fazer às pazes com esse tipo de transposição audiovisual, ao dizer aproximadamente que, enquanto houver pensamentos e ideias que realmente valham à pena, o teatro vai acontecer e o espetáculo estará no ar. Daí esse turbilhão que ao desterritorializar ideias e pensamentos não teme encarar o olho do furacão, e se torna um agente catalizador, uma válvula propulsora de afetos e emoções, uma usina de redistribuição de paixões, e da capacidade, quase extinta, de arremessar brilho pelos olhos. Ainda que eu não tenha sido dirigido por ele na quantidade de vezes que gostaria (detesto essa coisa de deixar as dicas indiretas e subentendidas, embora, nesse caso, achei que seria divertido oficializar esse desejo publicamente, como já o fora pessoalmente), talvez tenha sido a possibilidade de acompanhar como observador, não declaradamente participante, do processo de remontagem do *Olho Da Fechadura* - dramaturgia composta pela reunião de fragmentos diversos da obra de Nelson Rodrigues, reencenada por três vezes em situações, grupos e momentos distintos, sob a direção de Hugo rodas - que tenha me transmitido uma compreensão um pouco mais ampla de seus processos de criação. Justamente por não estar em atuação e ter o privilégio de acompanhar seus ensaios, na condição opaca de um espião consentido, que proporcionou um alargamento da visão sobre a performatividade de seus processos de direção teatral. Digo opaco também no sentido de se colocar e compreender a importância de estar e permanecer em outras instâncias de participação. E não exclusivamente em situações de centralidade, ou das disputas instituídas e institucionalizadas de um protagonismo irrevogável. Por curiosidade, a última versão do programa de residências transtéticas – *Conexão Samambaia*, aplicada nos editais (reiteradamente ameaçados) de políticas públicas para a produção cultural, propunha um território de exercícios e investigação do ofício da direção cênica e teatral, a partir da performatividade visceral, percebida nos atos de direção praticados por Hugo. Falo em performatividade como um ato e/ou instante de clivagem, de intervenção cirúrgica no fluxo normatizado das experiências de tempo e espaço. Como ato interventor e detentor da qualidade desobstrutiva do pensamento, embora a ação de produzir o conhecimento por si, ou

mesmo o reconhecimento das diferenças que levam à sua produção, já impliquem numa desestabilização dos territórios de saber, que caminha ao lado dos agenciamentos da performance. E falo da performatividade experienciada no corpo, quando dirigido por Hugo. Primeiro, na ocasião da também remontagem de *Olho Da Fechadura*, produzida pelo extinto Centro de Cultura e Formação da UEG, a convite de Valéria Braga, onde atuei a partir dos fragmentos rodrigueanos da peça *A Mulher Sem Pecado*, como o doutor Olegário, apresentada no então Museu de Arte Contemporânea do Estado de Goiás, no antigo Parthenon Center, no ano de dois mil e quatro. E também em dois mil e quatorze, dez anos depois, na montagem de *O Verde Alecrim*, com dramaturgia autoral do poeta e terrorista da palavra, Leo Pereira. Através da Matuto Produções. Esses dois momentos em que fui dirigido por Hugo coincidiram com as duas primeiras passagens de Sônia por Goiânia. Ocasões em que viro ponte para promover o encontro entre os dois. E ao estabelecer um convívio ampliado com Hugo, identifico que ele e Inaicyrá compactuam de uma admiração insuspeita pelo bailarino e coreógrafo Clyde Morgan. A despeito das associações e vínculos que vamos tecendo entre os acontecimentos improváveis que colecionamos durante a vida, escolhi, com toda humildade, escrever e encerrar essas escavações performáticas com as escritas inspiradas em Hugo pela confiança e generosidade de sua acolhida durante os primeiros semestres de disciplinas cursadas no programa de doutorado em Artes Cênicas, da UNB. Poder acompanhá-lo de perto, observar e participar da ritualização de seus hábitos; da elaboração estética que transborda na organização de sua morada; dividir momentos de reflexões emancipadoras, que extrapolam as paredes e os limites do convívio hermético de um laboratório de criação; são também partes das experiências de convívio que, carinhosamente, cultivo, a partir do contato com Inaicyrá e com Sônia. Entre os inúmeros presentes que recebo no decorrer desses dias, ao ser hospedado por Hugo, destaco o delicado, e ao mesmo tempo epifânico, depoimento da também diretora e importante colaboradora na trajetória de Hugo, Mirian Virna. Entre outros depoimentos apetitosos que compõem a cuidadosa publicação de celebração de sua trajetória, organizada por Mota (2010), Mirian descreve Hugo como a “persona que emana a desmedida dos que insistem no entusiasmo como única forma de viver”. Esses são alguns dos motivos pelos quais arrisco a composição dessa tríade de raízes mutantes, artisticamente inventadas *a la* Glissant (2020). Como livros abertos em permanente edição, a revisão e releitura das experiências de convivência com Inaicyrá, Sônia e Hugo proporcionam reavaliar a importância da transmissão dos saberes, conhecimentos e experiências estéticas para além dos espaços instituídos de

criação e formação, que levaram à opção pelos encontros, pelo formato das residências transestéticas, como formatos de extensão. Por hora, principal recorte de estudo da tese de doutorado em construção, à qual me dedico. Como Alice numa de nossas reuniões de orientação assertivamente me ajudou a enxergar, esses encontros com Inacyra, Sônia e Hugo, acionaram afetos que trouxeram, para os territórios de ensino, pesquisa e extensão do campo ampliado das artes, a dimensão precisa do entusiasmo, e também da alegria - no sentido spinoziano da palavra, como aquilo capaz de impulsionar no outro e fortalecê-lo na direção de realizar, de materializar e concretizar algo, que o possibilite aproximar de seus sonhos e desejos. São longos os caminhos e as trajetórias que, hoje, me autorizam a dizer não: não quero apenas me sentar junto à mesa dos operários escamoteados, que ostentam privilégios de serem “primas” do rei rato; que operam de maneira autoritária e opressora, sem dizer / saber ao que veio. Dos que estão dispostos a destruir grandes amores, em nome de uma meia dúzia de regalias. Mas também ao contrário e, principalmente, a hora de dizer sim: ainda prefiro, sim, ser João de Barro Bueno da Silva. Encantador de colmeias que constrói insistentemente com os pés na lama. Para manter a dignidade de acolher e abrigar o dissenso, a dissidência, a vulnerabilidade dos que continuam a buscar, na arte, um caminho saudável para invenção, reconhecimento e fabulação de outras raízes possíveis. Capazes de nutrir nossa fome e sede de exercitar o desafio do convívio, num ambiente relacional, pautado pela honestidade poética e radical; que abre, constrói e reconstrói suas residências, não para reiterar uma lógica privativa, se não para encontrar, em diálogo, maneiras múltiplas e protegidas de exercer e manifestar a criatividade, em suas instâncias mais improváveis. De saber receber acolher os cuidados das plantas, dos lugares, dos bichos, das coisas e das memórias das coisas que apenas são. De saber que a hora de migrar e tirar politicamente o time de campo tem a ver com perceber a importância do olhar deslocado, dos que também se aventuram em lugares de dissidência, errância e exílio. Agora, mais ciente da importância de produzir e nutrir outras vozes que carreguem em sua força vital a mesma honestidade dos que tem coragem de produzir dissenso, olhando olhos nos olhos. Com respeito e responsabilidade sobre o que “quer” que seja dito. E por reconhecimento da força e do poder performativo das palavras, conseguem, a partir de suas vozes alteradas, outrora silenciadas, reposicionar lugares e relações de poder, por vezes, instituídas e institucionalizadas. Essas são as raízes que trago comigo, que ainda tenho o prazer e a paixão de lançar em novos territórios. Daí o gesto simples, pequeno mas repleto de atenção e agradecimento às mestras, ao mestre e tantas outras

parcerias que, mesmo nesse pardieiro instalado em forma de crise sanitária, continuam e seguirão vivos, produzindo muito mais e melhor do que eu. Pela queda daquilo que ainda não quero e não sei dizer o nome, e que novamente nos coloca em silêncio e diante do abismo.



96- Frame de Hugo Rodas na presença de Juliana Drumond, para documentário “Rodas Gigantes”, de Catarina Accioly, por Diego Bresani.

18. ESCRITOS INDISCIPLINADOS

18.1 CARTA QUASE ANÔNIMA

na primavera de 2020

prezado impreciso,

por um momento confundi você com aquele angustiado que não conseguia equacionar o tempo entre as supostas obrigações administrativas e os menores cuidados de si, subindo as escadas de alumínio pela madrugada repetidas vezes até a caixa d'água e tremendo compulsoriamente as pernas por medo de alcançar uma forma final, mesmo que provisória, do que viria a ser esse projeto - via deslocado.

mas as escolhas foram feitas muito antes, e lá no fundo você, ou vocês - essas confusas variações de nós, sabemos, com precisão, o quanto dessas escolhas são derivadas da incompreensão do agora e na hora de nossa morte, amém. mesmo hoje, com assombro diante da força coletiva e vibrátil da vida que ecoa nessa íntima conferência de polinizadores, não sei em que medida, algum dia, ainda conseguirei dizer das coisas que, na verdade, nunca consegui ou conseguirei dizer.

sei que continuo a buscar coragem em você, mas no atual presente só vislumbro bordas, limites a serem ultrapassados. também teve aquela tentativa frustrada no meio do caminho quando um problema indetectável rompeu a conexão entre as frequências de bilhões de ciclos do processador, minhas memórias, sua placa mãe e aquela tela retina, como se todo trabalho tivesse desaparecido em segundos, na última hora, por pura maldição. ali pairava uma forte sensação de impotência, de que todos os esforços haviam sido inúteis e fracassados, a despeito de nossas escolhas, cheguei a acreditar que não, que nada daria certo.

por mais que eu esquive, evite olhar nossa imagem em frente ao despenhadeiro, a cada dia fica um pouco mais nítido e claro que foi justamente ali, quando alguns divisores e outros multiplicadores de água e de sentidos apontaram outros caminhos de se perder, que... o lugar então se revela cada vez mais nítido e só poderia ser esse, de onde consigo transformar as coisas com as próprias mãos. de onde ainda posso agir, mover e ser movido. sofrer despercebidas e despreziosas mortes e outras pequenas metamorfoses. transformar e ser transformado no corpo e na carne, pela carne. agora sim, sabíamos de um outro novo e curto começo que também nos conduziria ao fim.

agora o erro emerge da conferência de polinizadores como uma oportunidade impar de mudar drasticamente as direções do que é fecundável. esse grande inventor, o erro e nosso velho medo de errar. talvez, justo por não mais fazer sentido, faça ainda mais sentido falar dos antigos encontros, e dos que ainda estão por vir. não pela expectativa um tanto óbvia de nomear ou sistematizar ou justificar métodos, mas pela simples necessidade de revisitar e de averiguar seu fôlego na fabulação de outros conhecimentos. de produzir saberes sobre os processos inconclusos, de saber das experimentações estéticas alheias, de falar sobre as ações de atravessamento dos territórios, essa eterna defesa das responsabilidades para com as feitura e para com o fazer juntos. que afronta a lógica privada, ao menos do sensível, e que avança nos territórios do cognoscível.

enxergo com uma curiosidade sintomática essa sua necessidade de escrever, de maneira contraditoriamente solitária, sobre os encontros de outrora, como estratégia de superação do medo do isolamento criativo. quanto a isso, sinto lhe informar que na realidade pandêmica na qual me encontro, quando impera a máxima do confinamento para assegurar a mínima sobrevivência, não resta outra alternativa que não seja o desaparecimento. pelo menos por enquanto, até inventarmos formas seguras de se tocar, pegar, beijar, dançar, perceber, ler, escrever, estar e fazer verdadeiramente junt_s, outra vez. assim espero.

sei que você jamais imaginaria o tamanho dessa cilada. que jamais armaria engenhosa e um tanto acadêmica arapuca. você que já não mais conseguia se ver e se imaginar como pai, e que de forma alguma poderia supor essa vontade incontrolável, que emana das profundezas à superfície, de escrever sobre a mobilidade das plantas, sobre o corpo vulnerável de quem cuida diariamente da terra e do chão, que aspira cultivar aquilo que consome, ou que não tem outra opção, a não ser enterrar seus mortos com as próprias mãos.

aproveito essa generosa distância entre nós para tentar mirar a concretude, olhar o concreto e compreender que o elementar, a respiração, está tão longe e ao mesmo tempo tão perto. que o essencial para a experiência humana resulta, simples e nem tão de graça, do dejetos das fotossínteses do vegetal. e quem sabe assim olhar com potência de metamorfose também para os nossos dejetos. quem sabe cuidar de aprimorar os nossos, assim como as trajetórias dos nossos dejetos. dos nossos desprezíveis e descartáveis.

aí percebo relevante ascensão, com pronta aptidão para escavar e explicitar aquilo que se aflora no âmbito doméstico, que se faz no íntimo e que se ignora por ser ordinário, para então, progredir e se transformar no insuportável que é deflagrado e se manifesta tão

veemente no político. compactuo da ideia de dizer e transmitir do doméstico o oposto do intolerável que persiste no político. e cuidar do político como cuidamos de uma verdadeira cria no quintal. de encontrar no feminino as alternativas para os modelos e projetos que não deram certo no patriarcado. de observar com mais afinco como conduzimos e criamos a vida, inclusive a própria. como caminhávamos, até bem pouco tempo, sem tantas máscaras e apenas de mãos dadas com as nossas crianças. ou como deveríamos caminhar com e cuidar das crianças que habitam cada um de nós.

sem nos ofender, preciso confessar que hoje, quando te via deslocado, quis trocar seu nome. hoje você poderia facilmente se chamar - o jardim. ou mesmo pomar. e mesmo sem poder / querer nos reconhecer, preciso muito te agradecer. por ter privilegiado as aberturas metodológicas que fazem esse projeto permanecer vivo e em movimento. por encontrar um departamento democrático, não burocrático, engajado e comprometido socialmente com o ensino público, ao ponto de reatar no meu íntimo tantos e importantes contratos com o bem estar comum. pela certeza e segurança de ser orientado por uma pesquisadora que também é artista, e que também é gestora. pela turma ávida, experiente, com conteúdo e bala na agulha, pelas amigadas que me fazem sentir tanta saudade de uma convivência que mal tivemos tempo de ter. com todos desafios e inquietações, obrigado por me trazer até aqui.

18.2 MANUAL DE PRÁTICAS CORPORAIS DIÁRIAS E OBRIGATORIAMENTE NÃO OBRIGATÓRIAS

ou pequeno inventário pessoal, mas transferível em alguma escala, de práticas quase insignificantes para resistir e suportar a distopia e a disrupção em dias de crise e confinamento

escutar mais

tornar os maiores, assim como os menores, senhores do tempo

reconquistar a confiança dos pássaros

encarar de frente e com respeito o alimento vivo

dedicar tempo para cultivar e preparar os alimentos

cuidar dos caminhos

modificar as pedras dos caminhos

coletar frutos e sementes nos caminhos

coletar os resíduos sólidos abandonados no caminho

escutar mais
perceber e combater a fome e a sede dos pássaros
despir o corpo ao sol
despir o corpo e abrir os orifícios em direção ao sol
perceber e acolher o calor da luz do sol a penetrar pelo corpo
despir o corpo e abrir os orifícios em direção à lua
perceber e acolher a brisa e o brilho da luz da lua a penetrar os orifícios
performar os arquivos
compreender e não refutar a rebelião dos arquivos
reconhecer sua trajetória na observação dos arquivos
observar a trajetória trilhada pelos próprios arquivos
deixar os arquivos trilharem seus próprios caminhos
deixar-se guiar pelos arquivos
cultivar a horizontalização das palavras, das ideias e dos pensamentos
garimpar, resgatar e reindexar palavras à beira do precipício
garimpar e desviar canções da curva do esquecimento
escutar canções que nunca mais foram ouvidas
salvar palavras e canções e escutar mais
escutar os silêncios
escutar palavras e vozes silenciadas
conversar sobre coisas inconversáveis
falar palavras proibidas
falar do proibido pelas palavras
descolonizar ideias e pensamentos próprios
descolonizar a propriedade intelectual dos pensamentos
descolonizar biografias de outrem
descolonizar bibliografias como quem descoloniza a si mesmo
descolonizar referenciais bibliográficos
aumentar a umidade do ambiente e respirar profundo
limpar os telhados e inalar folhas verdes de eucalipto
reconduzir as telhas quebradas e esperar a chuva cair
indexar o canto dos pássaros

agradecer e alimentar raízes frutíferas
abrir passagem para que a luz do sol toque o coração de todo vegetal
desobstruir os veios das águas
irrigar jardins noturnos
produzir o próprio alimento
eivar um pouco de sorriso aos olhos
olhar como quem abraça uma criança
olhar como quem aperta a mão de um maior
cultivar e alimentar pequenos devaneios
juntar as mãos em pensamento. caminhar de mãos dadas em pensamento
monitorar e solidarizar-se com amizades geograficamente distantes
dependurar o corpo todos os dias e respirar profundo
dependurar o corpo de manhã e de noite
hidratar o chão, molhar a horta
abrir caminhos de irrigação
tomar banhos noturnos ao ar livre
observar e favorecer a realização dos desejos dos jabutis
compreender e facilitar o sentido do crescimento dos vegetais
viajar e trasladar sementes possíveis
amar e conversar honestamente com os animais
recolher as folhas secas e juntar nos pés das árvores
introduzir aromáticas nos hábitos alimentares
agricultar flores que alimentam pássaros
prover água fresca aos polinizadores
farejar amizades adormecidas
inventar lugares de fala
imprimir mobilidade e dancidade aos lugares de fala
desacomodar e reorganizar os lugares de fala
lutar pela governabilidade trans matriarcal
transparecer para ser pai e ser mãe
compreender e atenuar as dores do outro e escutar mais

19. DIGITALOGRAFICODESCRIÇÃO sobre um olhar viajante ou apresentação de sis, o que é muito obliquamente reverso a cis.

Breviário de especulações imaginativas, o avesso do anonimato em primeira pessoa, para não esquecer as práticas que transformaram o que sou e que continuarão a transformar o que ainda posso ser. Estabilizações momentâneas das ausências e dos excessos que localizam na fluidez, identidades e gêneros tragicamente inclinados a se manifestarem em toda a sua glória. Sem omitir as perguntas. Sem omitir os segredos proibidos que desvelam a identidade fluida e instável do artista. Deixar a identidade se manifestar nos segredos que escondem os desejos que te inspiram. Tentar não omitir. Não omitir a pergunta sobre a identidade do artista. Falar sobre as durações e os formatos por extenso. Sobre os níveis de envolvimento e comprometimento com o trabalho. Imaginar e especular qual é o seu papel.

Me engraço Kleber, sou bem impuro, aparentemente branco, e na maioria das vezes me sinto constrangido por ser, como tantos, parte da trágica e violenta memória das mestiçagens e das colonizações. Tenho olhos cor de burro fugido. Cabelos, barba e sobrancelhas trocando de cor e um nariz esborrachado pelo desafio pueril de cambalhotar escadarias. Tenho muitas pintas espalhadas pelo corpo, incluindo pintas nos dedos e na boca que, num todo estimado, auxiliaram na compreensão de que em cada corpo moram inúmeras constelações. Na boca também levo uma cicatriz por ter atravessado um anzol às margens do Araguaia, provavelmente aos cinco de idade, na esperança de que alguns pescadores enxergassem a dor e se colocassem na condição de ser peixe. Me auto pesquei (pra lembrar de Maturana e Varela). Agora estou aluno do programa de pós graduação em Artes Cênicas da UNB, com orientação da amiga professora, excelente atriz e pesquisadora, Alice Stefânia. Tive o privilégio do primeiro afastamento laboral depois de dez anos de docência e seis de gestão.

No horizonte que se projeta atrás dessas janelas de onde virtualmente me comunico, moram um cajueiro, onde também estão instalados dois comedores de pássaros, duas pitangueiras e duas jaboticabeiras. Tenho feito um esforço diário de reestabelecer a confiança dos pássaros, mas já me contento e me excito em me perceber sendo observado por eles. Enfim, posso dizer que sou fruto do encontro de duas famílias submetidas aos êxodos involuntários, e alguns voluntários. Expropriadas do direito ao uso, mas também do convívio com a terra, por consequência, de suas memórias e paisagens. Das quais herdei um

compromisso insaciável e inalienável de tornar produtor o improdutivo, ainda que essa transformação passe por uma revisão rigorosa e praticamente invertida do que é ser produtivo.

Prezo e falo de um devir outro, que apenas poderá emergir da escavação atenta, respeitosa, e nem por isso menos crítica dos saberes de nossos ancestrais. Aqui, menos percebidos pela compartimentação de seus territórios do que pelo atravessamento de suas verdadeiras paixões. De que a seriedade das nossas investigações sobre o passado terá um papel decisivo junto aos esforços comuns de evitar o futuro do nosso pesadelo presente. Daí a urgência de escrever a partir do que me bloqueia a escrever. De uma investida dolorida mas necessária contra as políticas suicidárias de silenciamento, precarização e auto extinção. Já não acredito em nenhuma prática que não seja uma defesa incontornável da manifestação da vida em suas polimorfias, em seu estado permanente de movimento e metamorfose.

Trafego, então, o olhar por esse campo aberto, vasto e cheio de possibilidades, com muito mais dúvidas do que certezas, mas também com muita curiosidade, com muita humildade, mas principalmente com o entusiasmo inevitável que sucede a alegria de tantos reencontros. E no intento de escavar as experiências de uma formação marcada por instituições predominantemente públicas, inventario situações que transformaram de maneira substancial os modos de perceber o corpo de dentro e em diversas formas de relações. Numa tentativa de friccionar memórias e narrativas para investigar como essa fricção pode contribuir para uma escrita com e pelo movimento.

Questões elementares: produzir cartografias de dentro. Como no relógio de Feldenkrais. O que exige uma desgeometrização do corpo. Repousar os globos oculares em caldeirões de fluidos espessos e azuis. Dispersão de embriões de mata olho. Cultivar a liberdade intimamente atrelada ao simples ato de produzir o próprio alimento. Escolher viver num pomar. Se nutrir de tempo. Pensar estratégias para propagar polinizadores. Criar banco de sementes e quebrar patentes. O desafio de propor uma revisão crítica das relações de poder que perpassam as esferas da produção e da transmissão dos saberes e dos conhecimentos do corpo, não se trata apenas de criar uma oposição falida sobre as relações sistêmicas de valorização e remuneração pelos saberes produzidos, mas de resistir à submissão e à reprodução dos modos colonizados e colonizadores de transmissão dos saberes.

Já não me interessa tanto desenvolver as habilidades do sentir sem levar em consideração uma profunda tomada de consciência da nossa condição de codependência enquanto seres vivos. Do desenvolvimento de uma compreensão sistêmica de que qualquer

vida, e não só a minha e/ou o meu bem estar, depende necessariamente da existência de outros seres vivos, inclusive daqueles que eu não conheço e que não fazem parte das relações de convívio que estão ao meu alcance, e que, para o bem e para o mal, não são iguais a mim. Em outras palavras, a minha existência depende daqueles de quem discordo, que rejeito, desprezo ou desconheço. Assim como daqueles que cultivam o mesmo tipo de repulsa aqui suposta pelas minhas ideias, pensamentos e modos de ser e existir.

Daí o desejo de revirar minhas dores de cotovelo, de retraçar os mapas por onde ressoam meus recalques. De dar forma e encarar a face da minha própria ignorância. Me interessa sim, viajar e me perder para conhecer minha própria geografia. Me interessa mais em produzir parentescos, em criar vínculos de afetividade, do que vínculos estritamente genéticos. Pensar de que maneira a imaginação, que se organiza com, a partir e fora do corpo, pode fecundar pensamentos, ideias, desejos que nos apontem formas absolutamente radicais de se relacionar, de conviver e de defender a vida na sua diversidade e complexidade.

No mais, sou professor dos cursos de teatro, dança e direção de arte da Universidade Federal de Goiás (UFG) desde abril de dois mil e nove, em especial, das disciplinas de Artes do Corpo, Arte e Tecnologia, Vídeo Arte, Dramaturgias na Dança e Iluminação Cênica. Continuo aluno do programa de doutorado em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UNB) desde o segundo semestre de dois mil e dezenove, onde também integro o grupo de pesquisa Poéticas do Corpo. Nessa pesquisa de doutorado intitulada Via Deslocado – produção de alteridades na oxigenação das práticas artísticas expandidas, propus mergulhar por outras aventuras desse olhar do viajante, após trilhar um percurso bibliográfico sobre a importância do erro e da errância em experimentações transestéticas e relacionais do campo ampliado das artes. O erro então se aplica como um filtro sentimentalmente amarelado pelo qual escuto, observo e procuro exercitar uma escrita performativa do corpo, dos afetos e da experiência. Graduado em dança (licenciatura e bacharelado) pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) ao final do ano de dois mil. Mestre em história cultural em dois mil e doze, pela UFG, onde estudo as relações entre arte, natureza e tecnologia, num exercício de história das imagens aplicada a estudos de casos que atravessam do campo formal da fotografia à performance social no campo ampliado das artes. Atualmente muito interessado em escancarar o doméstico para tentar elucidar algo do político. Por isso a escolha de duas fotografias de um acervo impúblicável, uma sobre a revolta dos arquivos pessoais durante a busca sem fim da ementa perdida. E a outra, de uma “descoreografia” quase infantil que inevitavelmente não deu certo.



97- Revolta dos arquivos em dias de confinamento , por Kleber Damaso (2020).



98- Descoreografia quase infantil, por Yohanna Hardi (2014).

20. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. Estado de Exceção. Tr. Iraci Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ANZALDÚA, Gloria. “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo”, tr. É. de Marco, Revista Estudos Feministas, v.8, n.1, Florianópolis, 2000, p. 229-236.

_____. “La conciencia de la mestiza: rumo a uma nova consciência”, tr. Ana Cecília Acioli Lima, Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 2005, p. 704-719.

_____. “Como domar uma língua selvagem”, tr. J. Pinto e K. Santos, Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Difusão da língua portuguesa, nº 39, 2009, p. 297-309.

ARENDT, H. Walter Benjamin. In Homens em tempos sombrios. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

AUTORES, V. Dossiê Dramaturgias dos Afectos: Sentimentos Públicos e Performance. UNB, 2021.

BARDAWIL Andrea (org.). Tecido afetivo: por uma dramaturgia do encontro. Fortaleza, 2010.

BARDET, Marie e HAUDRICOURT, André. El cultivo de los gestos. Entre plantas, animales y humanos. Tr. Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus, 2019.

BARDET, Marie. Pensar con mover. Buenos Aires: Cactus, 2012.

BASBAUM, Ricardo. Manual do artista-etc. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BAUDRILLARD, Jean. A fotografia ou A escrita da Luz: literalidade da imagem. Em BAUDRILLARD, J. A Troca Impossível. Nova Fronteira: 2002.

_____. De um Fragmento ao Outro. Zouk: 2003.

_____. O Anjo de Estuque. Sulina: 2004.

_____. O Paroxista Diferente. Editora Pazulin: 1997.

_____. Senhas. Difel: 2001.

BENJAMIN, Walter. Ensaio Reunidos: Escritos sobre Goethe. São Paulo: ed. 34, 2009.

_____. Imagens de Pensamento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. Trad. João Barrento.

_____. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão. Trad.: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras/ EDUSP, 2002.

_____. Origem do drama barroco alemão. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

_____. Passagens. Belo Horizonte / São Paulo: Editora UFMG / Imprensa Oficial. 2009.

BERGSON, Henri. Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins e Fontes, 2006.

BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade. Tr. C. Moisés e A. Ioriatti, Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1989.

BEUYS, Joseph. Ensayos y Entrevistas. Organizado por Bernd Klüser. Madrid: Síntesis, 2007.

BOLLE, Willi . A metrópole como medium-de-reflexão . In: Márcio Seligmann-Silva. (Org.). Leituras de Walter Benjamin. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2007, p. 89-109.

_____. Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000. 426p.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Esperando não se sabe o quê: sobre o ofício de professor. Tr. C. Antunes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

_____. "Notas sobre a experiência e o saber de experiência". Tr. João W. Gerald, Revista Brasileira de Educação. n.19, jan./abr., 2002, p. 20-28.

BORER, Alan. Joseph Beuys. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. Tr. Denise Bottmann. SP: Martins Fontes, 2009.

_____. Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si. Tradução Dorothee de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011b. (Coleção Todas as Artes).

BROCHARD, Victor. Sobre o erro. Tr. R. Schopke e M. Baladi. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

CALDAS, Paulo e Ernesto Gadelha (orgs.). Dança e dramaturgias (s). Fortaleza: Nexos, 2016.

CALVINO, Ítalo. Aventura de um Fotógrafo. Em Calvino, I. Os Amores Difíceis. São Paulo, Companhia das Letras: 1992.

CANTINHO, Maria João. "Rastros que se apagam: alegoria, História e Modernidade", no livro Narrativas da modernidade: história, memória e literatura. Menezes, Marcos e Ribeiro, Aparecida (Org.). Uberlândia: Edufu, 2011.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. Relâmpagos com Claror – Ligia Clark e Helio Oiticica, vida como arte. Editora Imaginário: 2004.

CARRERI, Francesco. Walkscapes: o caminhar como prática estética. Barcelona, Gustavo Gili, 2013.

CASTRO, Rita de Almeida; CURI, Alice Stefânia; Mello, Mônica. Poéticas do Corpo: instantes em cena. Brasília: Editora da UnB, 2017.

CLARK, Lygia e OITICICA, Helio. Comissão nacional de artes plásticas.

COWAN, James. O sonho do cartógrafo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CRUZ, Hugo Alves da. Práticas artísticas, participação e política. São Paulo: Hucitec, 2020.

D'ANGELO, Martha e OLIVEIRA, Luis Sérgio de. (Orgs.) Walter Benjamin: arte e experiência. Rio de Janeiro: Nau; Niterói, RJ: EDUFF, 2009.

DELEUZE, Gilles. Diferença e repetição. Tr. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. Espinosa: Filosofia prática. Tr. D. Lins e F. Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles e Félix Guattari. O que é a Filosofia? Tr. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2020.

DELEUZE, Gilles e Félix Guattari. Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, vol.2. Tr. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles e Félix Guattari. Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, vol.5. Tr. Peter Pál Pelbart e Janice Caiaifa. São Paulo: Editora 34, 2012.

DERRIDA Jacques. O animal que logo sou. Tr. Fábio Landa. São Paulo: UNESP, 2002.

DERRIDA J. e A. Dufourmantelle. Da hospitalidade. Tr. A. Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

DURAND, Gilbert. Campos do imaginário. Tradução de Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

FABIÃO, E. e A. Lepecki (orgs.). Ações: Eleonora Fabião. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.

FARKAS, Solange; D'AVOSSA, Antonio (Curadores). Joseph Beuys: a revolução somos nós: 2010/2011. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

FAVARETTO, Celso. A Invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: Edusp, 1992.

FIGUEIREDO, Luciano (org.). Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74. RJ: UFRJ, 1998.

FISCHER-LICHTE, E. Estética do performativo. Tr. M. Gomes. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

FOUCAULT, Michel. O que é um Autor? Tr. A. Cascais e E. Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. História e narração em Walter Benjamin. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. Nas fontes paradoxais da crítica literária. Walter Benjamin relê os românticos de Iena. In SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.) Leituras de Walter Benjamin, São Paulo, Anna Blume, Fapesp, 2007.

_____. Walter Benjamin: estética e experiência histórica, 12/2009, "Pensamento alemão no século XX". In SAFATLE, V. P.; ALMEIDA, J.M.B, Cosacnaify, pp. 1, pp.1-1, 2009

_____. Walter Benjamin ou a História Aberta, 01/1985, "Obras Escolhidas", Prefácio, Brasiliense, Vol. 1, pp. 13, pp.7-19, 1985

GERALDO, Sheila Cabo. Apague as pegadas: o inconsciente ótico e a montagem. In: Luiz Sérgio de Oliveira e Martha D'Angelo. (Org.). Walter Benjamin: arte e experiência. Rio de Janeiro/Niterói: NAU/EDUFF, 2009, v. 1, p. 92-111.

GLISSANT, Édouard. Poética da Relação. Tr. M. Vieira e E. Oliveira, Rio de Janeiro, Bazar do Tempo, 2021.

- GOMES, Júlio do Carmo. Cada homem um artista. Porto: 7 nós, 2011.
- GREINER, Christine. Corpo: pistas para estudos indisciplinados, São Paulo, Annablume, 2005.
- GREINER, Christine. O corpo e o mapas da alteridade. Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 10 n. 2, jun-dez/2019, p. 53 a 64.
- GREINER, Christine. O corpo em crise, novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.
- GREINER, Christine e Cláudia Amorim (orgs.). Leituras do corpo. São Paulo: Annablume, 2003.
- GUATTARI, Félix. As três ecologias. Tr. Maria Cristina F. Bittencourt, Campinas, Papirus, 2011.
- _____. Caosmose. Tr. A. Oliveira e L. Leão, São Paulo, Editora 34, 2012.
- GUATTARI, F. e S. Rolnik, Micropolítica: cartografias do desejo, Petrópolis, Vozes, 2013.
- GUMBRECHT, H. U. Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir, tr. Ana Isabel Soares, Rio de Janeiro, Contraponto, 2010.
- HAN, Byung-Chul. Agonia do Eros. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.
- _____. A Salvação do Belo. Trad. de Gabriel Salvi Philipson. Petrópolis: Vozes, 2019.
- _____. Favor fechar os olhos. Em busca de um outro tempo. Petrópolis: Vozes, 2022.
- _____. O aroma do tempo. Um ensaio filosófico sobre a arte da demora. Lisboa: Relógio d'Água. 2016.
- HILST, Hilda. Tu não te moves de ti. São Paulo: Globo, 2004.
- HARAWAY, Donna. Staying with the Trouble: Making kin in the Cthulucene. Durham and London: Duke University Press, 2016.
- HERRMANN, Dudude. Caderno de notações. Belo Horizonte: Edição da Autora, 2011.
- HOOKS, Bell. Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade, tr. M. Cipolla, São Paulo, Martins Fontes, 2013.
- _____. "La teoría como práctica liberadora", tr. Diana C. Peláez Rodríguez, Nómadas 50, Universidad Central, Colombia, 2019, p. 123-135.
- JACQUES, Paola Berenstein. Estética da Ginga: a arquitetura da favela através da obra de Helio Oiticica. Casa da Palavra: 2003.
- KILOMBA, Grada. Memórias da Plantação. Tr. Jess Oliveira, São Paulo, Cobogó, 2019.

KRENAK, Ailton. A vida não é útil. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

_____. Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. Futuro Ancestral. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

LEPECKI, A. "Coreopolítica e coreopolícia". Ilha – Revista de Antropologia, v. 13, n. 1, Florianópolis, 2012, p. 41-60.

_____. Exaurir a dança. Tr. Pablo Assumpção, São Paulo, Annablume, 2017.

LISPECTOR, Clarice. Água Viva, Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

LIPOVETSKY, G. & SERROY, J. A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LOUPPE, Laurence. Poética da dança contemporânea. Tr. R. Costa, Lisboa, Orfeu Negro, 2012.

MACHADO, Francisco De Ambrosio Pinheiro. Imanência e História: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MACIEL, Kátia (Org.). A Arte da Desaparição de Jean Baudrillard. UFRJ: 1997.

MAFFESOLI, M. Matrimonium – pequeno tratado sobre ecosofia. In: Saturação. SP: Iluminuras, 2011.

_____. Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-modernas. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MATURANA, H.R. & VARELA, F.J – A Árvore do Conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana. Trad. Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo, Pala Athenas, 2001.

MBEMBE, Achille. Brutalismo. São Paulo: n-1 edições, 2021.

_____. Necropolítica. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MEDEIROS, M. B., AQUINO, F., TINOCO, B., MOTA, M H., SOATO, C., MARINHO, J. Corpos informáticos. Performance, corpo, política. Organização: Maria Beatriz de Medeiros e Fernando Aquino; Brasília: PPG-Arte/UnB, 2011, v.1.

MEDEIROS, M. B.; MONTEIRO, M. F.M.; MATSUMOTO, R. K. (Org.). Tempo e performance. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007, p. 121-138.

MOMBAÇA, Jota. Não vão nos matar agora. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MORAES, Marcos. A cozinha performática. São Paulo: Terra Editora, 2014.

MOURÃO, Rui. "Performances artivistas: incorporação duma estética de dissensão numa estética de resistência". Cadernos de Arte e Antropologia, Vol. 4, nº 2, 2015, pp. 53-69.

- MOTA Marcus. Hugo Rodas: artes cênicas, teatro brasileiro e biografia. Brasília: ARP, 2010.
- MÜLLER, Heiner. Medeamaterial e outros textos. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1993.
- NEGRONI, Maria. A arte do erro. Rio de Janeiro: Editora 100/Cabeças, 2022.
- OITICICA, Hélio. Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OLIVEIRA, Lúcia M. B. Corpos indisciplinados: ação cultural em tempos de biopolítica. SP: Beca, 2007.
- PAIS Ana (Org.). Performance na Esfera Pública. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.
- PAIS, Ana. O discurso da cumplicidade. Dramaturgias contemporâneas. Lisboa: Colibri, 2004.
- _____. Ritmos afectivos nas artes performativas. 1a ed. Lisboa: Colibri, 2018.
- PELBART, Peter Pál. "O Tempo não reconciliado." Ed. Perspectiva, FAPESP, 1998.
- PINEAU, E.L., "Pedagogia crítico-performativa: encarnando a política da educação libertadora", Performance e Educação: [des]territorializações pedagógicas, tr. M. A. Pereira e M. Heuser, M. A. Pereira (org.), Santa Maria, UFSM, 2013.
- RAPOSO Paulo, "Artivismo: articulando dissidências, criando insurgências", Cadernos de Arte e Antropologia, Vol. 4, nº 2, 2015, p. 3-12.
- RICOUER, P. A memória, a história, o esquecimento. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.
- ROLNIK S. Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: N-1, 2018.
- ROYO, Victoria Pérez. "Sobre a Pesquisa nas Artes: um discurso amoroso". Tr. Ananyr Farjado, Revista Brasileira de Estudos da Presença, v. 5, n. 3, 2015, p. 533-558.
- SALOMÃO, Waly. Hélio Oiticica: Qual É o Parangolé? Rocco: 2003.
- SANTOS, Inaicyr Falcão dos. Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. São Paulo: Terceira Margem, 3a. ed., 2014.
- SEVCENKO, Nicolau. Orfeu Extático na Metrópole. Companhia das Letras: 1992.
- SELIGMAN-SILVA, Márcio. Atualidade de Walter Benjamin e Theodor Adorno. São Paulo: Civilização Brasileira, 2009.
- _____. Ler o livro do mundo - Walter Benjamin: romantismo e crítica poética. São Paulo, Iluminuras, 1999.
- _____. (org.). O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. "Paz Perpétua - Guerra sem fim: visões da Europa em Friedrich Schlegel e Novalis". In: Forum deutsch, Revista brasileira de Estudos Germânicos, UFRJ. Volume VI (2002), p. 9-21.

_____. "Tradução como método de 'Disothering': para além do colonial e do especismo", Aletria: Revista De Estudos De Literatura, 30(4), 2020, p. 19–42.

_____. Walter Benjamin: O estado de exceção entre o político e o estético. In: Leituras de Walter Benjamin, org. por Márcio Seligmann-Silva, São Paulo: Annablume/FAPESP, segunda edição, revista e ampliada, 2007. P: 213-238.

SERRES, Michel. Hermes: uma filosofia das ciências. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

_____. O Contrato Natural. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1991.

_____. Os cinco sentidos. I. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2001.

SILVA, Denise Ferreira da. A Dívida Impagável. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

SODRÉ, Muniz. Pensar Nagô. São Paulo: Editora Vozes, 2017.

SONTAG, S. Contra a Interpretação e Outros Ensaio. Lisboa: Gótica, 2004.

SPINOZA B., Ética, tr. Tadeu Tomaz, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2016.

SUQUET, Annie. O corpo dançante: uma laboratório da percepção. Em Courtine, Jean-Jaques. História do Corpo – As mutações do olhar: o século XX. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2008.

TAVARES, Gonçalo M. Atlas do corpo e da imaginação, Lisboa, Editorial Caminho, 2013.

_____. Livro da Dança, Editora Casa, Florianópolis, 2008.

VILELA, Lilian. Uma vida em Dança: Movimentos e percursos de Denise Stutz. São Paulo: Annablume, 2013.

VIVEIROS DE CASTRO, E. "No Brasil todo mundo é índio, exceto quem não é", Eduardo Viveiros de Castro: entrevistas, R. Sztutman (Org.), Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2008.

VIVEIROS DE CASTRO, E. "O medo dos outros". Revista de Antropologia, v. 54, 2011, p. 886-917.

TUCHERMAN, Ieda, Breve história do corpo e de seus monstros. Lisboa: Ed.Vega, 1999.

UNO K., A gênese de um corpo desconhecido. Tr. C. Greiner. São Paulo: N-1 Edições, 2012.

ZUMTHOR, P. Escritura e Nomadismo. (1990). São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. Performance, Recepção, Leitura. São Paulo: Cosac Naify, 2014.