



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Raíssa Moraes

AMO ••• Ateliê Móvel Oficial

Rio de Janeiro

2013

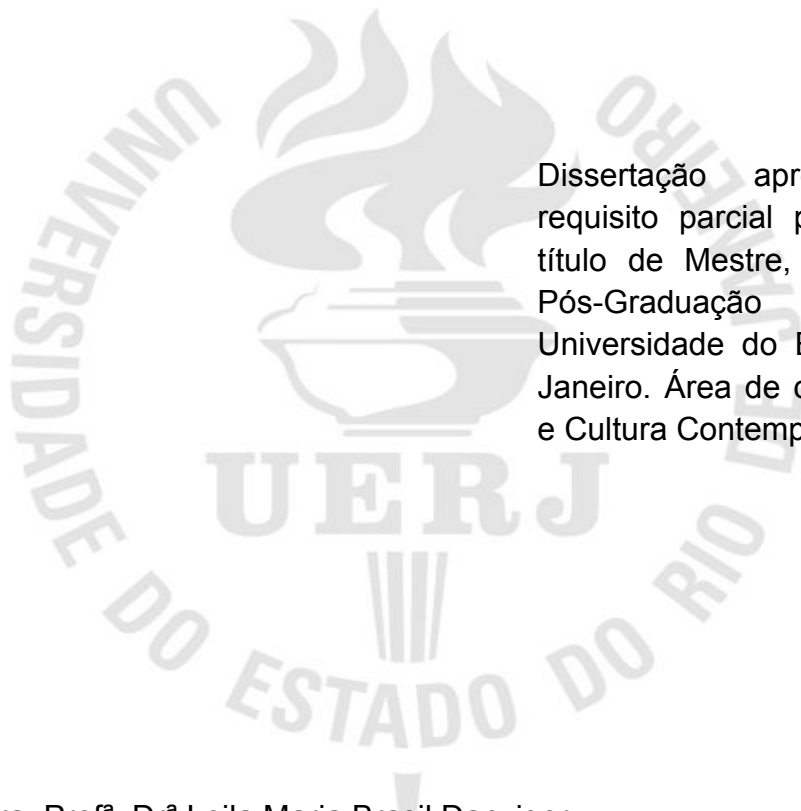
AMO ... Ateliê Móvel Oficial

UERJ

2013

Raíssa Moraes

AMO ••• Ateliê Móvel Oficial



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof^a. Dr^a Leila Maria Brasil Danziger

Rio de Janeiro
2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

FEITA NA BIBLIOTECA



Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação.

Assinatura

Data

Raíssa Moraes

AMO ••• Ateliê Móvel Oficial

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em _____

Banca examinadora: _____

Prof.^a. Dr.^a Leila Maria Brasil Danziger (Orientadora)
Instituto de Artes da UERJ

Prof. Dr.^a Maria Luiza Fatorelli
Instituto de Artes da UERJ

Prof. Dr. Lucio José de Sá Leitão Agra
Instituto de Comunicação e Artes do Corpo da PUC-SP

Rio de Janeiro

2013

DEDICATÓRIA

À sempre presente possibilidade de descobrir-se dançante e de dançar a existência.

AGRADECIMENTOS

À possibilidade de encontro com Angel Vianna, sua escola e seu modo de trabalho.

À Christine, minha mãe, que oportunizou este encontro e muitos outros, dentre eles, meu encontro com a arte.

À Bia, minha companheira, parceira diária e também revisora.

À Louise, Cuba, M^a Luiza, Zezé, Maurício, Julio, Flávia, Néia, Tatiana, Bruno, Alice, Isadora e Thiago, por toda sua colaboração e auxílio.

Às gatas Amarela e Teresa, à cadela Gal, aos galináceos Geneci e Giselda, pelo importante papel que representam neste trabalho.

A todos que receberam Ateliê Móvel Oficial em suas casas ou quartos de hotel. São eles: Lílian Gil, Tatiana Almeida, Christine Sílmor, Beatriz Riberto, Isadora Rezende, Andrew Tassinari, Letícia Lamela, Natália Mendonça, Luis Garay, Graco Alves, Renata Leoni, Henrique Castro, Rodrigo Andreolli, Luísa Coser.

A todos os residentes do Outras Danças, pelo trabalho em colaboração, em especial: Luis Garay, Rodrigo Andreolli, Natália Mendonça, Fernando Davidovich, Letícia Lamela, Henrique Castro, Luísa Coser, Raquel Purpper, Renata Leoni, Graco Alves.

À Letícia Teixeira, pelo acolhimento, como estagiária, em suas aulas da graduação em Dança da Faculdade Angel Vianna.

À Leila Danziger, pela orientação.

RESUMO

MORAES, Raíssa. *AMO – Ateliê Móvel Oficial*. 2013. 90f. Dissertação de finalização do Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea – Instituto de Artes, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

Este texto é uma fabulação que cumpre papel de revelar um processo de trabalho em arte ao longo de dois anos. Trata-se de um percurso teórico-poético percorrido a partir da descoberta/invenção de um ateliê de criação em meio a minha residência. Um quadrado de 2x2 metros demarcado por sobreposição = fita amarela. Instaurado em divergentes contextos paisagísticos = casa, quarto de hotel, estúdio de dança, galeria de arte, palco, cidade. Trata de habitar os mesmos friccionando esfera de vivência pessoal e sítio específico de acontecimento. No texto, tem lugar reflexões pessoais a partir do trabalho, articulada a outros artistas (como Lygia Clark, Angel e Klauss Vianna, Antonin Artaud, Yves Klein, Min Tanaka, Tadashi Endo) e teóricos (dentre eles Hannah Arendt e Michel Foucault), compondo diferentes tons de fala produzidos ao longo desse período de trabalho.

Palavras-chave: AMO. Quadrado amarelo. Corpo. Espaço.

ABSTRACT

This essay is a fabulation that presents an art work over two years. It is a theoretical-poetic way, coursed from the discovery/invention of a creation studio inside my residence. A square of 2x2m made by superposition = yellow tape, done in different landscape contexts = house, hotel room, dance studio, art gallery, theater stage, city. The intention is to inhabit it rubbing a sphere of personal experiences and a specific site of happening. In the text, personal reflections take place from the art work, articulated with other artists (as Lygia Clark, Angel e Klauss Vianna, Antonin Artaud, Yves Klein, Min Tanaka, Tadashi Endo) and theorists (Hannah Arendt e Michael Foucault), composing different kinds of speech produced along this work period.

Keywords: AMO. Yellow square. Body. Space.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO OU SOBRE O MOVIMENTO	10
1	ATELIÊ OFICIAL ••• ATELIÊ MÓVEL OFICIAL	18
1.1	O público, o privado, as partilhas e os compartilhamentos. Por que é possível tornar público?	25
1.2	Mapeamento de proximidades	30
2	AMO ••• A RETOMADA DO CORPO	40
2.1	As práticas de si ••• Sobre a possibilidade de gestar-se	45
2.2	“O uso da carne sem objetivo, que eu chamo de dança”	53
3	AMO ••• PERFORMANCE /CONFERÊNCIA	
	60	
3.1	AMO nas residências das pessoas	61
3.2	Geneci + Performance/Conferência	65
4	POSFÁCIO OU NOTAÇÕES ACERCA DA ESCRITA E DA CRIAÇÃO	72
	REFERÊNCIAS	82

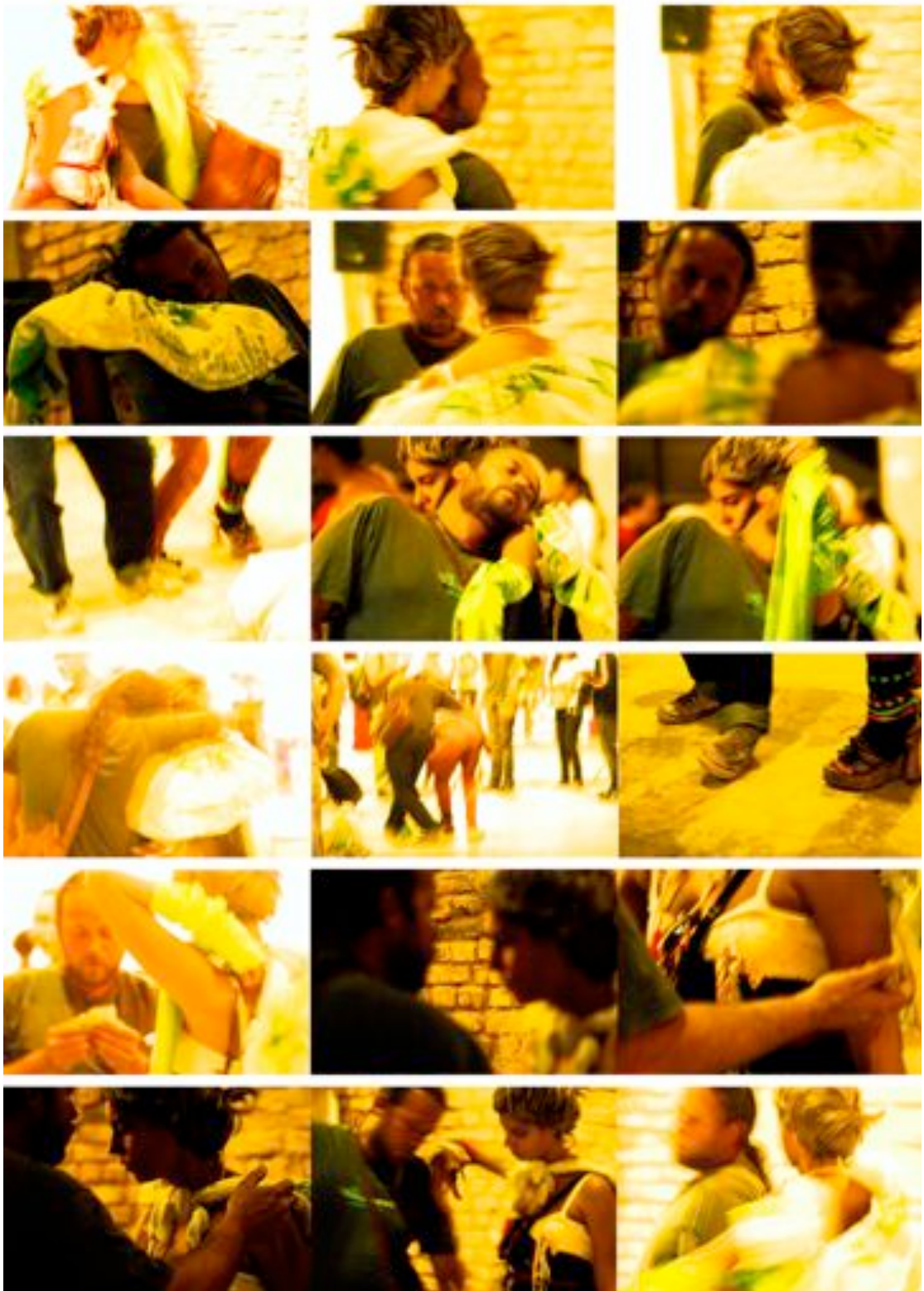


Figura 1 – Intervalo de 7. Foto: Matsue Ono. Belo Horizonte, 2009. Raíssa Ralola. Arquivo pessoal.

INTRODUÇÃO OU SOBRE O MOVIMENTO

O flaneur sabota o tráfego. Ele também não é comprador. É mercadoria.

Walter Benjamin

Às 21 horas do dia 22 de novembro de 2008 abri um intervalo. Pelos seguintes seis dias vivenciaria minha rotina cotidiana, adornada por uma vestimenta específica, confeccionada para fins de desestabilização corporal e sem a possibilidade de comunicação oral. Desejosa por agenciar encontros, percorri, nesse período, trajetórias conhecidas da cidade em que vivia, Juiz de Fora/MG, amparada por um re-olhar, já que toda aquela indumentária e a não possibilidade de diálogo oral apontavam-me um novo contato com o espaço público.

Atravessei o umbral atrasada, às 21h. Intervalo valendo. Era sábado e minha programação noturna – ida a um show no teatro, seguida por uma comemoração de aniversário familiar – não seria muito tranquila. Estava nervosa e extremamente incomodada com tudo que me adornava. Mergulhava em novíssimas sensações que, nesse primeiro momento, não foram nada prazerosas. Um corpo coxo desacostumado, chuva e pedra portuguesa, o espartilho muitíssimo apertado, queda súbita na escada do teatro, um “ataque” por uma matilha de cães e uma festa de aniversário que detestava estranhezas¹.

Em um dos pés, usava um salto alto e, em outro, um sapato baixo – variando entre tênis, chinelo ou sandália. A calça, feita a partir de um velho quimono, era bem apertada nas pernas e tornava-se folgada na região do quadril. Do lado de dentro, costuradas na barra superior da calça, quatro luvas de látex, que permitiam algumas pessoas colocarem suas mãos, caso desejassem contatar a pele de meu corpo. No tronco, um espartilho branco, entrelaçado por um cadarço vermelho, envolvia, com memórias, a região do abdome até o busto. Costurados ao mesmo espartilho, fotos de meus familiares juntas com pequenos pertences, que remetiam a um universo particular. Presa ao pescoço por um saco de polietileno, como uma capa de “super-heroína”², prolongava-se, do corpo, uma grande radiografia de minha coluna. Nos braços, panos e pedaços de couro teciam adereços que iam do antebraço para além dos dedos das mãos. Na cabeça, alternavam-se quatro perucas diferentes, uma longa e loura, outra longa e ruiva, outra curta e castanha e, a última, média, colorida

¹ Relato pessoal, produzido a partir da vivência da performance *Intervalo de 7* em Juiz de Fora, novembro de 2008.

² Assim apelidou-me um grupo de estudantes de arquitetura da UFJF.

por preto e roxo. Junto ao corpo, uma bolsa que, é claro, precisava carregar pertences. Esta era construída de saco de polietileno, lycra verde, pedaço de balde plástico azul e tampa de panela, todos estes emendados por uma trama de arames. Amarrada à mesma bolsa, uma boneca de corda de sisal e bolas de pelúcia, pequenas e brancas, atreladas a um fio que escorria pelo chão como um rastro permanente. Meus pertences compunham-se basicamente de sombrinha, carteira, diário, caneta e casaco. Este último, feito de uma antiga calça, envolvia-me apenas nos braços e numa parte pequena das costas. Por dentro, fragmentos de um tecido de pelúcia tratavam de aconchegar e aquecer o corpo nas horas mais frias.

Segunda, trabalhei de frente por olhares e passei a passeio o resto do dia. Parte baixa da cidade, Praça da Estação, Mercado Municipal, gente conversadora. Na praça, conversei com uma senhora calma e cuidadosa, que se intrigava com o fato: roupa estranha e dentes cuidados? Depois, duas meninas me convidaram para sentar com elas em um banco e só riam muito. No Mercado, em pouquinho tempo, uma gente se juntou. Eram as pessoas das barracas que se aproximavam e especulavam coisas. Como aquela figura, aquele contexto? Onde vinha? E se “uma moça bonita”... assim, gesticulando falas pela vida? De noite, fiz análise, escrevendo deitada no divã com um caderninho. O analista bem perto, lendo tudo e perguntando muitas coisas³.



Figura 2 – Intervalo de 7. Foto: Matsue Ono. Rio de Janeiro, 2009. Raíssa Ralola. Arquivo Pessoal.

Segui, assim, vestida durante seis dias em minha rotina cotidiana. Fui à faculdade, dei oficinas, fiz análise, frequentei aulas de dança, bares, teatro e uma festa de aniversário familiar. Cada passo, nessa vivência, abria-me para uma nova

³ Relato pessoal, produzido a partir da vivência da performance *Intervalo de 7* em Juiz de Fora, novembro de 2008.

cidade. O fato de caminhar manca, desconfortável, observada por invasivos olhares e sem a possibilidade de oralidade, fazia-me nova para re-olhar. A roupa, que convidava as pessoas a se aproximarem, ampliava, por seus desconfortos, cada vez mais minha possibilidade de contato com o outro. Todos os itens e regras pré-estabelecidos: vestimenta, deambulações, ausência de oralidade, rotina, funcionavam como um grande solo de preparação, como um disparador para as construções compartilhadas com o outro na cidade. Estava, a cada dia, munida de um novo caminhar que, passo a passo, abria-me para as relações.



Figura 3 – Intervalo de 7. Foto: Matsue Ono. Belo Horizonte, MIP II, 2009. Raissa Ralola. Arquivo Pessoal.

Amparados por variados discursos e classificação, alguns transeuntes, sem muito se aproximar, disponibilizavam seus relatos. Outros, que se aproximavam aos poucos, acabavam por cessar as solicitações objetivas de respostas e davam vez a algum outro tipo de contato, já não tão taxativo. Era como se toda aquela situação pessoal em que estava imersa trouxesse algo mais à flor da pele, criando, quase que por osmose, novas possibilidades de conexão entre mim e o outro. Um outro que era eu, um eu que era outro, um outro que era multidão ou uma multidão que era eu. Um intervalo, pelo fato de durar dias. Um intervalo, pela noção de “entre” que estabelecia. Um corpo, nem sujeito, nem objeto, mas puro fluxo de afetações. O corpo como um campo ampliado, habitando, por sua vez, outro campo ampliado, onde a arte transborda para a vida ao mesmo tempo em que se dissolve no mundo, produzindo vida coletiva.

Com esse trabalho,⁴ iniciei um novo contato com a problemática do movimento em minha trajetória artística. Venho da dança e já, há algum tempo, tenho tentado colocar-me em trânsito, desestabilizando-me para além de meus campos de referência. Uma questão de fronteiras tem se apresentado desde então. Em 2009, finalizei meu curso de graduação e sabia que precisava me mudar. O conforto da vida, da cidade, do emprego, anunciava-se como um imperativo de não movimento ao qual eu temia seguir vinculada pelo resto da existência. O ano de 2010 iniciou-se com uma programação: candidatar-me para o curso de mestrado no *Laban Center* em Londres, na Inglaterra. Mas tendo em vista o curto tempo hábil para organizar toda a burocracia que envolvia tal programação, a ideia migrou para uma ida a Londres para um curso de verão na mesma instituição, com o objetivo de conhecer a escola. Embarquei no princípio de julho do mesmo ano e retornei ao Brasil após quase dois meses, certa de que aquele não era meu lugar.

De volta para casa: Juiz de Fora/MG, uma sensação de não pertencimento tornava-se cada vez mais pungente. Assim sendo, de setembro a dezembro de 2010, dividi morada entre esta cidade e o Rio de Janeiro. Matriculei-me em um curso de pós-graduação lato-sensu na Faculdade Angel Vianna/RJ e me dividi, nestes cinco meses, no entre-cidades. Com a aprovação no programa de mestrado da UERJ, decidi mudar-me “definitivamente” para o Rio. Então, desde março de 2011,

⁴ Após a vivência na cidade de Juiz de Fora, como relatado no texto, entre 22 e 28 de novembro de 2008, *Intervalo de 7* foi vivenciado novamente em Belo Horizonte, entre os dias 5 e 8 de agosto de 2009, na II Manifestação Internacional de Performance – MIP II e, no Rio de Janeiro, entre 24 e 26 de novembro de 2009, no 1º Festival de Dança Teatro do Rio de Janeiro.

habito um pequeno apartamento – localizado à Rua Santo Amaro 39/403, Bairro Glória⁵, quarto e sala que divido com mais uma pessoa e, recentemente, uma cadela. Gosto do modo como, na Argentina, denominam esses “pequenos apartamentos nas grandes cidades”. Como dizem: vivo em uma caixa de sapatos.

Vinculada afetivamente e, ainda, profissionalmente a Juiz de Fora, 2011 foi um ano de muito trânsito. E, em 2012, de modo não muito diferente, agreguei milhas ao meu pacote anual de viagens. Realizando um projeto de workshops itinerantes⁶ viajei para quatro diferentes regiões do Brasil entre os meses de fevereiro e maio, partindo do Sudeste para o Centro Oeste, depois Norte, Sul e Nordeste. Em outubro do mesmo ano, residi em Porto Alegre por quarenta e dois dias, participando de uma residência artística⁷. Desde 2010, estou num percurso contínuo entre lugares e tenho despendido grande parte de meu tempo em rodoviárias, aeroportos, ônibus, carros e aviões. Locais de trânsitos e territórios neutros onde os fluxos são de passagens, de chegadas e de saídas, lugar de atravessar “fronteiras”.

Em seu texto *O lugar errado*, Miwon Kwon⁸ aponta para o que parece ser uma realidade contemporânea, em que um imperativo crescente de movimentação, implicado na sistêmica capitalística, introduza cada vez mais um desejo de estar em trânsito. A autora inicia o texto partindo da premissa de que sucesso e milhas de viagens estão hoje, necessariamente, conectados no metiê da arte. Quanto mais viaja ou circula, mais o artista é requisitado, tornando o seu trabalho progressivamente “viável”. Particularmente, distanciada deste metiê mencionado por Kwon, tento compreender sob que medida o “mova-se” e o “transite”, utilizados como imperativos categóricos pelo capitalismo cognitivo, têm afetado minhas práticas de existência. Tentando aproximar-me criticamente de meus desejos de movimentação, observo, factualmente, que funciono muito bem em movimento. Parece que os anos de trabalho na dança assim ensinaram-me. Talvez, hoje, uma condição experimental de desconforto permanente venha me fazendo mover diante

⁵ Ainda que pareça dar ao texto um caráter muito pessoal e íntimo, devido ao acréscimo de meu endereço, somente o faço porque se trata, também, do endereço de meu ateliê. Inspirada por Fernando Pessoa, misturado a Bernardo Soares – heterônimo que assina o *Livro do Desassossego* – tenho articulado relações entre casa e trabalho.

⁶ Projeto “Arte na Beira – Práticas Experimentais de Desvio”, desenvolvido em parceria com o artista Bruno Almeida e premiado pelo 8º Rede Nacional Artes Visuais da FUNARTE/Minc, 2011.

⁷ Projeto Outras Danças – Brasil, Uruguai, Argentina. Residência artística promovida pela FUNARTE/Minc e sob coordenação artística de Eva Schul. Foram selecionados, em convocatória pública, vinte e seis artistas brasileiros para trabalharem com os coreógrafos: a uruguaia Adriana Belbussi Figueroa e o argentino Luis Garay.

⁸ KWON, 2008.

da impossibilidade de sobreviver na cidade. Talvez, categoricamente, a busca por novas relações com as grandes cidades acaba tornando-se o único modo de sobrevivência nas mesmas.

PRELÚDIO 1º

Da dúvida em como começar uma conversa de tantos assuntos, vários (re)arranjos. De certa forma, compor é pesquisar arranjos que não cessam de refazer-se num contínuo sem muitas perguntas. Caminho e disponibilizo-me ao passo de engendrar processos. Cada movimento é uma tentativa desfigurada, um passo em falso. Por vezes, à primeira hora da madrugada de um domingo, sinto-me engravidada de imenso manancial de criação. Numa nebulosa impessoalidade, a coisa segue criando seus fluxos e eu me torno uma peça menor. Percebo que é tão pouco o que depende de mim. Talvez, minha única tarefa seja a de disponibilizar-me para que, sem muito controle, um grande jogo de acasos vá se elaborando.

Jogos de acasos que merecem atenção, como dizem os Situacionistas na *Teoria da Deriva*: “[...] a ação do acaso é naturalmente conservadora e tende, num novo contexto, a reduzir tudo à alternância de um número limitado de variantes e ao hábito”⁹. Sendo assim, minha pesquisa segue num sentido muito mais austero que pode parecer, pois, como numa brincadeira de gato e rato, é preciso enganar o gato e encontrar novos buracos. E mais que encontrar buracos escavados no baixo das paredes, é preciso deixar que pequenos furos se escavem por dentro mim sorrateiramente, em várias partes do corpo, em diferentes tempos. Permitir que brechas se abram, lacunas se façam, poros se ampliem, criando um movimento que leve a novos lugares de desconhecidos repertórios. Um desnível constante que segue (re)configurando novas possibilidades derivativas de mim mesma.

Tenho irrigado pequenos – quase médios – projetos. Passam os dias, ficam os dias; o cotidiano vai se articulando como um pequeno/médio projeto de criação. Tal fluxo dos passos solitários dentro de minha pequena casa é quase um intervalo minucioso de labirintos cerebrais a (re)configurar-se a cada nova e invisível pegada no chão. Percebo que o fio que percorre o labirinto, aos poucos, vai tornando-se mais extenso e, a cada novo entendimento de composição, reelaborando-se, angariando mais um nó. Sendo percorrido por uma descarga elétrica (re)inventora, estabelece processos. É quase uma bobeira arrancar poesia dos rodapés, transformando minha própria casa em um grande “plano de composição”. Para isso,

⁹ DEBORD apud JACQUES, 2003, p. 88.

Fernando Pessoa, misturado a Bernardo Soares¹⁰, ambos têm sido bons amigos. Em um misto que aproxima e afasta a vida e a arte, eles falam da casa e do trabalho:

E, se o escritório da Rua dos Douradores, representa para mim a vida, esse meu Segundo andar, onde moro, na mesma Rua dos Douradores, representa para mim a Arte. Sim, a Arte que mora na mesma rua que a Vida, porém num lugar diferente, a Arte que alivia da vida sem aliviar de viver, que é tão monótona como a mesma vida, mas só em lugar diferente. (PESSOA, 2010, p. 49).

Tenho trabalhado em casa. Mudei-me para um apartamento cujos azulejos do banheiro são pintados com uma tinta bem ordinária e imprópria para tal. De tanto molhar o todo: azulejo-tinta-parede, tenho cultivado uma espécie de mofo nessa superfície. Resolvi começar a raspar partes do “todo banheiro”, numa brincadeira divertida, quase uma restauração de algo nada precioso, o azulejo nu. Em meio a essa descoberta arqueológica em meu sítio de novidades, raspo a tinta e escrevo grafias rasuradas nas paredes-azulejo. É como uma rasura pura da “pele-casa”, um ato de externar a “carne-concreto”, materialidade viva. Minha casa foi se tornando um “meio” ateliê sem que eu me desse conta.



Figura 4 – Rasuras. Experimentos casa: banheiro, 2011.

Nos últimos meses, estive imensamente interessada em peles, em questões de superfície, em problemas relacionados à criação de novas camadas, no descolamento dessas, nas trocas cutâneas biológicas. Talvez, tenha sido contaminada por uma superficialidade que cortou o espaço, transversalmente, acariciando etéreas camadas de ar. Apostando na urgência de novos acontecimentos, todos os seguintes projetos nascentes tiveram a ver com um modo de entrada deslizante sobre meus campos de interesse, mobilizando marcas, fissuras, inscrições pelos rearranjos do glacê rijo da pele. Estive também interessada em memória, corpo, movimento, problemas de composição, uma quase infinidade de coisas a suscitar uma série de novas outras, algumas nas quais vou tentar tocar aqui.

¹⁰ Heterônimo que escreve o *Livro do Desassossego*.

1 ATELIÊ OFICIAL ... ATELIÊ MÓVEL OFICIAL

Sei que répteis como cobras; insetos, como borboletas e cigarras, trocam de pele em momentos específicos de sua existência – sempre que precisam mudar de ciclos. Por exemplo: a lagarta sai do casulo para virar uma borboleta, ao passo que a cobra e a cigarra abandonam sua pele para crescer. Nós humanos, de maneira diferenciada, trocamos nossas células cutâneas, pouco a pouco, todos os dias, descamos imperceptivelmente e produzimos novas camadas para os mesmos lugares de nossa geografia corporal. Em determinado período – em média, dez anos, já não somos os mesmos, a maior parte de nossa estrutura biológica se renovou. Novamente produzidos, seríamos quase virgens de inscrições, se não fosse pelo fato de algumas marcas não funcionarem como cortes superficiais que, em pouco tempo, regeneram-se. Algumas delas inscrevem-se na superfície celular, impedindo que qualquer tipo de produção futura esteja impregnada dessas mesmas marcas.

Nos últimos dois anos¹¹, além de minha cutânea esfoliação natural e diária, troquei de pele cinco vezes. Em diferentes acontecimentos públicos, despi-me para além de meu próprio nu. Não me utilizei de objetos cortantes ou pontiagudos, apenas de minhas próprias mãos. Não houve sangue, mas um pouco de dor, assim como não houve grito, mas um tanto de aflição. O fato é que algo me fazia sentir nova. Além de trocar de pele, troquei de referências espaço-corporais, pois descobri que sou de uma linhagem experimental, que se confunde com o espaço. De meus pés dependem-se fios que, como ventanas, acoplam-se ao chão. Com elas, me arrasto e carrego o que me rodeia, criando novas configurações. Os tentáculos que se desprendem de meu corpo mobilizam o todo ao meu redor, propondo movimentos e quedas. Sou para além do espaço visível de mim mesma, franjas prolongadas das extremidades tocam, a todo o momento, o ar, deformando, criando vácuos. Tudo isso é invisível, mas pode tornar-se visível, já que materialidades distintas se afetam com meu movimento. Sou projeção. Sou fora e superfície. Mover é como respirar frouxamente.

Sou com o espaço. Meu entorno é denso e vigoroso apesar de invisível. Projeto-me sutilmente e com leveza, mobilizo etéreas camadas de ar. Ao passo que

¹¹ Refiro-me aos anos de 2011 e 2012.

me movimento, sou meu próprio espaço de criação. Seja lá onde for, ele acontece comigo. Meu ateliê é móvel e meu espaço de movimento, sempre ampliado, é reconstituído, diferentemente, nas conjunturas e configurações. Com esse espaço, sigo instaurando campos paisagísticos próprios por onde transito. Sou como uma tartaruga carregando seu casco, biologicamente indisponível para existir na ausência do mesmo. Mas, ao contrário da tartaruga, não me encolho no contato com o fora, não recuo, não me interiorizo. Sou projeção a ponto de fundir-me com a espacialidade. Mapeando meu solo fértil, torneado por linhas amarelas, percebo que as rasuras que dele se fazem aproximam-se das rasuras de minha pele a qual, algumas vezes, agreguei materialidade e mapeei por descolamento. Troca intensiva de superfície, centímetro por centímetro, de todo o corpo.

...

Na primeira vez em que me utilizei de um quadrado no chão, configurado por uma fita de demarcação amarela, o que havia era nada mais que um problema operacional. Ainda que não viesse de outro país, era estrangeira recém-chegada na cidade do Rio de Janeiro e iniciava, aos poucos, meus contatos com a conhecida “cidade maravilhosa”. Para além dos refúgios naturais e paisagísticos da cidade, minhas relações cotidianas foram engendrando-se a partir dos muitos incômodos – com uma série de problemáticas de realidade social, desigual e escancarada; com durezas do cotidiano relativas às relações entre sujeitos e distâncias geográficas – que, imagino eu, vivencia toda grande metrópole de um país como o Brasil. Minha lida na cidade parecia se configurar de modo novo em relação às vivências citadinas em minha terra natal em Minas Gerais.

Nas contingências da cidade, em minha casa carioca representada por um pequeno quarto de 3m x 4m, procurava, embora nem sempre encontrasse abrigo acolhedor e porto seguro nas ideias que dividia com cadernos de anotação, papéis avulsos ou arquivos de texto no computador, sem muita possibilidade de experimentá-las no corpo ou em materialidades plásticas, já que havia um problema concreto de espaço físico. Migrando por salas ou estúdios emprestados, ia desenvolvendo meus processos de criação, amparada pelas coisas que podia

carregar na mochila. A questão do quadrado amarelo deu-se justamente nesse percurso transitório, logo que pude perceber que poderia ter algo mais que uma casa-quarto. Resolvi dividir meu pequeno dormitório, meu único espaço “próprio”, entre ateliê e quarto, com uma fita de cor amarela no chão.



Figura 5 – Ateliê Oficial. Rio de Janeiro, 2012.

Desde então, passei a ter um *Ateliê Oficial* com quatro metros quadrados, demarcado por superfícies sobrepostas e não pude não me referendar ao quadrado de trabalho de Bruce Nauman¹² ou ao quase “teatro filmado” em *Dogville*¹³. Minha cama precisou viajar de empréstimo para outro lugar e, durante o dia, levantava o colchão bem próximo à parede. Logo então, numa manhã de domingo, sentada no metrô, pus-me a anotar alguns problemas de composição que, por hora, acompanhavam-me e, repentinamente, “vi” um quadrado amarelo da mesma fita de meu *Ateliê Oficial* desenhar-se ao meu redor. Eureka! Descobri que *Ateliê Oficial* não se limita geograficamente aos limites de minha casa; é, portanto, móvel¹⁴. Roubando a ideia de cinesfera¹⁵ de Rudolf Laban, poderia pensar que meu ateliê é minha cinesfera e logo instaurar processos de composição por todos os espaços, momentos e velocidades, como se grandes linhas pendessem e torneassem meu

¹² Refiro-me ao vídeo *Walking in an Exaggerated Manner around a Perimeter of a Square*. (10min 30sec, 1968-69).

¹³ TRIER, 171min, 2003.

¹⁴ Deste momento em diante, *Ateliê Oficial* torna-se *Ateliê Móvel Oficial*.

¹⁵ Cinesfera ou esfera de movimento é o espaço que torneia o corpo, mantendo uma proporção de amplitude de movimento tridimensional, sempre relativa ao eixo corporal. Faz parte das pesquisas espaciais de Rudolf Laban, que foi um grande teórico do movimento do século XX. Dedicou-se radicalmente a pesquisas relativas à linguagem do movimento, no que concerne aos aspectos de análise, notação, criação/composição, educação, dentre outros. Segundo a pesquisadora Lenira Rengel: “A cinesfera é delimitada espacialmente pelo alcance dos membros e outras partes do corpo do agente quando se esticam para longe do centro do corpo, em qualquer direção, sendo imprescindível um ponto de apoio.” (RENGEL, 2003, p.33).

corpo distendido na máxima amplitude de movimento, criando uma trama retangular de pontos e intervalos. Um gradil concreto, ainda que invisível, que ao revés do encarceramento, conjectura espaços e pode engendrar processos.

Experimentos de troca de pele foram as primeiras pesquisas desenvolvidas entre as demarcações de fita amarela que configuravam o *Ateliê Oficial*. A pele, camada mais externa, local de marca, riscos concretos de experiências, mapa afetivo de uma espacialidade. Um novo interesse de pesquisa entre superfícies corporais e superfícies dos espaços. O que posso saber sobre distintas contingências, cartografando suas superfícies pelo agregar de materialidades plásticas, gerando novas camadas sobrepostas? Mapeamentos do espaço de meu corpo e do espaço do solo. Sobreposições para o roubo de inscrições, rasuras, vincos, marcas. Cartografia do exterior, ampliação sensível, alargamento de toda a superfície. Impressões descamadas gerando pequenos mapas afetivos.



Figura 6 – Mapeamentos. Experimentos casa. 2011.

Para além dos mapas, uma ação concreta de descolamento prolongado, seguida por inscrições e abandono, denominada *Experimento Pele*¹⁶.

A instaurar um tempo lento, concreto, numa pausa móvel, caminho lentamente como a tatear, com os pés, a textura do chão. Procuo uma marca que vai me instaurar a cena. Encontro a marca, adentro a cena. Daqui em diante, trocarei de pele, hei de descolar toda minha mais fina e externa camada de cobertura. Hei de lançar mão de meus riscos-superfícies, bordados a cada (des)venturosa experiência. Meu rijo e flexível glacê vai descolar-se e será abandonado. Como numa coreografia de tempo plácido, é preciso que eu (des)cubra minhas partes corporais envoltas em outras camadas teciduais e, revelando processualidades, vá descolando, pouco a pouco, a mais externa superfície. Uma fina camada, que há quase um passo de tornar-se minha, revela-se como um novo fora a ser abandonado. Estou despida, entregue, aberta, quase frágil. Não há nada que me proteja a não ser a possibilidade de não ter de ver, pois estou vendada. E mergulhada num grande dentro que, percorrido torna-se fora, encontro-me num silêncio plácido, que não é meu. Sinto uma grande

¹⁶ Processo de trabalho desenvolvido em parceria com a artista Luisa Tavares. Performance. Duração 40'. Foi vivenciado no ano de 2011: na exposição coletiva *Contrabando/RJ*; no *1º Festival Internacional Arte ao Vivo – Rio ao Vivo/RJ*; no *Festival sem Paredes/JF*; na exposição coletiva *Múltiplos Olhares/JF*. No ano de 2012, na exposição coletiva *Paisagem e Extremos/RJ*.

densidade de corpos no espaço, que não posso reconhecer, mas sobre os quais tenho muitas informações, pois há uma imersão de vários deles nos poros de minha pele. Logo ao lado, há um olho cúmplice que registra bem de perto e projeta, amplificando finas e discretas rasuras da mesma pele em descolamento. Tateio o chão agora com as mãos, estou em meu Ateliê Móvel Oficial, torneada pela fita amarela como em minha casa que eu mesma trouxe para o espaço. Procuro, com o cuidado de acariciar parte a parte do que de mim desprende-se. Ao passo que as encontro, deixo ainda algumas marcas, rasurando com vermelho sua leitosa transparência. Estendidas uma a uma em um arame logo ao lado, saio de cena deixando as sobras concretas da produção compartilhada deste Experimento Pele¹⁷.

•••

Estava vestida de jeans, blusa preta, casaco vermelho e sandália de couro. Adentrei a cena. Ocupei o centro do quadrado amarelo e me despi, peça por peça, tirando toda a roupa. Tateando com a ponta dos dedos, comecei a descolar minha própria pele, bem lentamente. Durante quase uma hora descasquei, do pescoço até os pés, pele e mais pele, camadas, cascas, desvelando toda a superfície de contato com o exterior. Ao longo deste descolamento, um olho-câmera testemunhava bem de perto os movimentos como uma lente de aumento. Um ponto de vista aumentado que o projetor lançava simultaneamente no totem branco. Depois de completamente nua, um nu para além do nu, ajoelhei-me e carimbei todas aquelas peles que saíram de mim, deixando um rastro vermelho escriturado em sua leitosa transparência. Levantei, me vesti e deixei a pele para trás¹⁸.

•••

Percorri o espaço perpassando as pessoas, adentrei o quadrado amarelo. Desabotoei cada botão de uma única peça azul e deixei que desabasse minha primeira pele. Havia findado um ciclo, estava à beira de começar um próximo. Durante longo tempo, tateando com a ponta dos dedos, descasquei do pescoço até os pés, pele e mais pele, deixando que caíssem pelo chão. Ao longo deste descolamento, um olho-câmera testemunhava bem de perto os movimentos como uma lente de aumento. Um ponto de vista aumentado que o projetor lançava simultaneamente na parede branca. Depois de completamente nua, um nu para além do nu, me abaixei e carimbei todas aquelas cascas que se desprenderam de mim, deixando um rastro vermelho escriturado em sua leitosa transparência. Levantei, me vesti e deixei o espaço, povoada por uma sensação de ar nos poros do corpo. Estava realizado o experimento¹⁹.

Desde que, descoberta a mobilidade do *Ateliê Oficial*, tornando-se de fato móvel, portanto: *Ateliê Móvel Oficial*, deparo-me, constantemente, com problemáticas espaciais. Impregnado desses problemas, o *Experimento Pele* leva factualmente o espaço de minha casa para a cena da performance. Meu espaço privado e particular, meu pequeno *Ateliê Oficial*, a partir daquele instante tornava-se publicamente móvel. AMO²⁰, ao ser atravessado por outros espaços, ao mesmo tempo em que, instaurando seu campo paisagístico próprio e propício ao acontecimento da performance, construía-se como um novo lugar, impregnado pela

¹⁷ Relato pessoal, produzido a partir da vivência da performance *Experimento Pele* na Exposição Coletiva Contrabando. Rio de Janeiro/RJ – junho de 2011.

¹⁸ Relato pessoal, produzido a partir da vivência da performance *Experimento Pele* na abertura da Exposição Coletiva *Múltiplos Olhares*. Juiz de Fora/MG – novembro de 2011.

¹⁹ Relato pessoal produzido a partir da vivência da performance *Experimento Pele* na abertura da Exposição Coletiva *Paisagem e Extremos*. Rio de Janeiro/RJ – maio de 2012.

²⁰ Daqui em diante, vou referir-me ao *Ateliê Móvel Oficial*, através da sigla AMO.

ideia de mobilidade. Torneando minhas proximidades, levava à cena questões pessoais com o espaço e com as trocas subjetivas. O que, ali, estava em permuta era de fato a superfície. Superfície de meu movimento misturada ao movimento do espaço. Superfície de minha pele misturada ao silêncio cutâneo de quem habitava o lugar.



Figura 7 – Experimento Pele. Foto: Leandra Lambert. Rio de Janeiro, 2012. Raíssa Ralola e Luisa Tavares. Arquivo pessoal.

Junto ao lento descolar de pele, processavam-se novas questões entre mim, o espaço e as pessoas. Que relações com o corpo problematizo e de que modo aqui eu o penso? O espaço circundante de meu corpo é meu espaço? É espaço de meu movimento? Que espaço é esse que transborda, criando pele e remendos pelo solo ao redor? Que novas paisagens configuro, ou que outras paisagens configuram-se? O que torno público ao vivenciar o *Experimento Pele*? Quais relações com o espaço quero estabelecer? Indo ao encontro de meu processo de trabalho anterior, denominado *Intervalos Móveis*²¹, decorrente de deambulações pela cidade, AMO reinaugura, em meu percurso artístico, questões com o corpo, com a processualidade, com o movimento, com os problemas entre o público e o privado, com os compartilhamentos e com os modos de contato com o outro.



Figura 8 – Experimento Pele. Foto: Marcelo Mega. Juiz de Fora, 2011. Raíssa Ralola e Luisa Tavares. Arquivo pessoal.

²¹ *Intervalos Móveis* aproxima um processo de trabalho em arte, desenvolvido no período de agosto de 2008 e dezembro de 2009, ocasionado pelo desejo de acessar outros sujeitos. Acessos com a intenção de disparar modos de subjetivação mais autônomos, mais sutis e menos dominantes. *Intervalos Móveis* coexiste a partir de vivências da performance *Intervalo de 7* nas cidades de Juiz de Fora, Belo Horizonte e Rio de Janeiro, da instalação *Casa da Marcinha*, assim como das escrituras confeccionadas ao longo de todo o processo de trabalho.

1.1. **O público, o privado, as partilhas e os compartilhamentos.**
Por que é possível tornar público?

Instaurar Mundos

*A voz-corpo do poeta, encarnada pela garganta, emite uma instrução aos
 leitores:*

*“Para ser lido alto. Para ser lido
 bem alta voz para ser lido para
 dentro. Para ser incêndio
 LUZ FOGO CALOR
 Que se acenda através de todos os órgãos
 ALASTRAR
 Ou não quer????
 Ou não quer??
 Ou não quer????
 PARA SER LIDO ALTO. AFÃ”
 Waly Salomão*

*O tom é forte e nítido, cristalinidade da vogal a que amplifica e alteia o tom, numa espécie
 de alta-fidelidade que inunda os ouvidos de um apelo quase mântico e alastra o fogo, via
 audição, corpo adentro. O incêndio de que se fala é aquele cuja queimadura branda impõe
 trocar de pele. Ou não quer, repete reiteradamente o refrão. É a poesia abrindo alas a
 estranheza. A instrução do poeta funciona como um rito que prepara o ouvido a ser capaz
 de perder-se de si, desnortear-se, consumir-se lentamente.*

Rosane Preciosa

Ainda que surgido ali, no conforto do lar, de meu espaço particular e privado, nos contatos com o corpo, nas pesquisas do fogo brando que estimula as trocas de pele, estaria eu tratando, no mínimo, de problemáticas que escapuliriam desta ordem de contorno esferográfica. Nesse intervalo entre fronteiras: inicialmente um grande espaço privado, cunhado na casa, no *oikos*, tratando de assuntos de ordem pessoal = *Ateliê Oficial*; mobilizado pelas necessidades das trocas cutâneas compartilhadas = *Experimento Pele*; acabou por ir à cena, por tornar-se partilha coletiva e espaço da dimensão pública = *Ateliê Móvel Oficial*. Primeiro, o descamar dos azulejos do banheiro, os mapas das superfícies do quarto, as caminhadas

noturnas pelo corredor e, logo, o entendimento de um problema espacial de ordem não tão pessoal. As trocas cutâneas acabaram por publicitar-se e AMO, pelo que parecia anunciar, de agora em diante estaria em função de pesquisas no âmbito das publicações.

A instaurar mundos, AMO seguiria na incerteza do intervalo entre casa, galeria de arte, cidade. Surgido na casa, experimentado na galeria, desejoso por lançar-se às tramas da cidade, demandava um entendimento precioso ou uma escuta refinada sobre essas zonas de ambiências²². Tendenciosa a abrir mão do que entendia por espaço privado neste trabalho: o quarto, a casa, a cena de galeria; e desejando ir de encontro ao que compreendia por espaço público: as tramas da cidade, suas praças, praias e ruas; seguí pesquisando modos de fazê-lo. Mas havia uma dificuldade permanente: não compreendia como me relacionar com a cidade, estando em AMO, ou como levar o projeto às ruas, por exemplo. Questionava-me que se assim o fizesse, que tipos de ações executaria? *Experimento Pele*, definitivamente, não seria o modo de vivência mais indicado na cidade e essa inabilidade de adentrar os espaços públicos com AMO parecia um problema paradoxal.

Certamente, havia algo mais a descobrir, ainda que eu não houvesse fechado nenhuma possibilidade junto à cidade. Seguindo o interesse nos trâmites do público/privado, diante do que parecia uma impossibilidade, deparei-me com determinados autores e textos. Primeiramente, Rosalin Deutsch, trazendo Hannah Arendt a seu texto: “A [...] *polis* não é a cidade-estado no seu lugar físico; é a organização das pessoas à medida que surgem o atuar e o falar juntos, e seu verdadeiro espaço está entre as pessoas vivendo juntas para esse propósito, não importando onde estejam [...]” (ARENDRT apud DEUTSCH, 2009, p.175); e afirmando belamente: “Ser público é estar exposto à alteridade”²³. Por conseguinte, Suely Rolnik: “arte pública é aquela que participa na produção de vida coletiva e isto pode acontecer de muitas maneiras e em qualquer tipo de espaço, inclusive dentro de um museu” (ROLNIK, 2003, p. 37). Aqui, havia pistas e, a que tudo indicava, ainda que de maneira desconhecida, até então eu vinha relacionando-me ao publicitar, pois se, segundo Arendt, o espaço público é o espaço intervalar entre corpos, muitas configurações podem habitá-lo.

²² Assim, denominam os Situacionistas, seus locais de pesquisa, interesses, estudos e derivas.

²³ Ibid. p.176

É no campo das ações efêmeras do cotidiano que a produção de vida compartilhada configura a esfera pública. Se a noção de *polis*, assim como apreendida pelos gregos, como lugar de partilhar entre iguais, está menos atrelada ao lugar físico da cidade-estado que à noção de entre – entre corpos, entre partilhas, entre vidas, o que se pressupõe é que a esfera pública é cunhada pelas relações. Relacionando-se a um “tomar parte”, a noção de compartilhar traz alguns sinônimos como partilhar, compartilhar alguma coisa ou, ainda, participar dela. “Partilhar com” ou compartilhar parece implicar uma possibilidade de troca num fluxo de várias vias. Nesse ínterim, muitas podem ser as relações do artista com a esfera pública.

Estabelecer ou, ainda, abrir um intervalo, é potencializar que práticas públicas se produzam criando fluxos, rotas, passagens, direcionando ações e propondo possibilidades de produções compartilhadas. Em sua publicação *O que é política?*²⁴, Arendt discorrendo sobre o sentido da política, diz não existir nenhum substrato político original no homem, sendo este, portanto, apolítico. A política surgiria, então, justamente neste intervalo, no entre-homens, nos trâmites da vida na *polis*, na cidade, estabelecendo-se como relação. Nesse sentido, a aproximação torna-se clara entre público e político. Já que a *polis* é o lugar de aparição e de produção de vida coletiva e que a política acontece no entre-homens, parece ser a *polis* um lugar estratégico de acontecimento da política. Mas, para além dessa conclusão, acabei deparando-me com um caminho paralelo a percorrer. Recorrendo à Arendt de maneira mais detalhada, encontrei-me com um vasto campo sobre este assunto do público e do privado. Em *A Condição Humana*²⁵, retomando a antiguidade clássica, Hannah Arendt abre o enunciado “A Polis e a Família”, afirmando, primeiramente, que o que hoje compreendemos por espaço público ou o que as relações entre esfera pública e privada evocam no presente, distancia-se completamente das noções gregas sobre o mesmo tema que a essa autora muito interessam.

Equívocos nas traduções latinas de expressões gregas para sua adaptação ao pensamento romano-cristão respondem, segundo ela, por essa modificação, o que foi agravado pela moderna concepção de sociedade²⁶. Se *oikos*, que em grego

²⁴ ARENDT, 1999.

²⁵ ARENDT, 2007.

²⁶ “Embora o erro de interpretação e o equacionamento das esferas política e social sejam tão antigos quanto a tradução latina de expressões gregas e sua adaptação ao pensamento romano-cristão, a confusão que deles decorre agravou-se no uso moderno e na moderna concepção de sociedade”. “O que nos interessa neste contexto é a extraordinária dificuldade, que devido a esse fato novo, experimentamos em compreender a divisão decisiva entre as esferas pública e privada, entre a esfera da *polis* e a esfera da família, e finalmente entre as atividades pertinentes a um mundo comum e aquelas pertinentes à manutenção da vida” (Ibidem, p. 37).

significa casa, é a origem da palavra economia, que, por sua vez, no sentido moderno dos trâmites do estado é pressuposto decisivo de organização do mesmo, parece ter-se a casa e também a família, antes pertencente ao domínio do privado, migrado aos tramites da esfera pública. “Vemos o corpo de povos e comunidades políticas como uma família cujos negócios diários devem ser atendidos por uma administração doméstica nacional e gigantesca”²⁷. Portanto, o que chamamos hoje de sociedade, nada mais é que uma conjunção de famílias economicamente organizadas cuja forma política de organização é chamada nação. A dimensão do *oikos* para os gregos, do espaço privado, era lugar de manutenção da vida, portanto, seu sentido primeiro era de sobrevivência. O público, por sua vez, era o espaço vivenciado entre iguais, o espaço da democracia grega, o lugar da política e da liberdade.

“A *polis* era para os gregos como a *res publica* para os romanos, em primeiro lugar a garantia contra a futilidade da vida individual, o espaço protegido contra essa futilidade e reservado à relativa permanência, se não à imortalidade dos mortais” (ARENDDT, 2007, p. 66). Particularmente interessada nessa ponta de lança da autora, encontrei-me, oportunamente, com uma leitura de Michel Foucault (2011) sobre um texto específico de Emmanuel Kant: *O que é o esclarecimento?* Nesse texto, Kant disserta sobre a saída do estado de menoridade do homem, para assim encontrar o esclarecimento²⁸. E o que caracterizaria esse estado de menoridade? Seria a constituição, “de dois pares indevidos e ilegítimos: [primeiro], o par obediência e ausência de raciocínio; segundo, o par, ou pelo menos a confusão entre duas coisas que devem ser distintas: o privado e o público”²⁹. Fazendo um pequeno recorte relativo à dimensão do público/privado que aqui está sendo trazida, Foucault vai dizer que o que Kant “chama de privado é, em suma, o que chamaríamos de público, em todo caso de profissional”³⁰.

E por quê? Justamente porque quando somos funcionários, membros de uma instituição, ou pertencentes a um corpo político³¹, somos peças de um maquinário

²⁷ Ibidem, p. 37.

²⁸ “Primeiro, menoridade quer dizer: ‘incapacidade de se servir de seu entendimento sem a direção de outrem’[...] ‘a causa dela reside, não numa falha do esquecimento, mas numa falta de decisão e de coragem para se servir [do seu entendimento] sem a direção de outrem’ (FOUCAULT, 2011, p.25).

²⁹ Ibid. p. 31.

³⁰ Ibid. p.35.

³¹ Indispensável marcar aqui uma diferenciação. Se, para Kant, o espaço público não coincide com o espaço de acontecimento da política, para Arendt, retomando o pensamento grego, sim. Para a autora: “O que todos os filósofos gregos tinha como certo, por mais que se opusessem à vida na *polis*, é que a liberdade situa-se exclusivamente na esfera política” (ARENDDT, 2007, p. 40). E pontua novamente um diferente uso na apropriação

com funções específicas a desempenhar. E, então, não é como sujeito universal que funcionamos, pois estamos fazendo um uso privado de nossas faculdades, dentro de um conjunto que se encarrega de uma função maior, social e global. “Quanto ao uso público, o que é? É precisamente o uso que fazemos do nosso entendimento e das nossas faculdades na medida em que nos situamos num elemento universal, em que podemos figurar como sujeito universal”³². E o que é o uso das faculdades na dimensão universal? É exatamente seu uso, “na abertura a um público em relação ao qual não haverá nenhuma obrigação, ou antes, nenhuma relação de obediência e nenhuma relação de autoridade”, o esclarecimento “é que vai dar à liberdade a dimensão da maior publicidade na forma do universal e que manterá a obediência apenas nesse papel particular que é definido no interior do corpo social”³³.

Então, Foucault faz uma relação que aqui muito interessa. Ele pergunta em que momento nós figuramos como sujeito universal e responde que, para Kant, é justamente quando nos dirigimos ao conjunto de seres racionais, como sujeito racional, “é simplesmente aí, nessa atividade que é precisamente e por excelência a do escritor dirigindo-se ao leitor, é nesse momento que encontramos uma dimensão do público que é, ao mesmo tempo, a dimensão do universal”³⁴. Pelo que tudo indica, a arte seria por excelência, em seu movimento de dizer para outrem, um movimento de encontro com essa tal dimensão universal.

Trazendo toda essa conversa para meu “assunto de estado”, minha problemática privada de ateliê, caberia, mesmo que aparentemente de maneira redundante e prolixa, a questão: por que é possível tornar público esse trabalho? Por que seria possível levar AMO à cena, ir ao encontro dessa dimensão universal? Ainda que nas contingências da casa, sabe-se que o mesmo sempre fora dispensável à sub-existência mais corriqueira da alimentação, da higiene e talvez do sono, mas num movimento duplo, outra análise faz-se necessária no momento. Por uma série de questões, algumas nas quais já toquei e, outras, sobre as quais ainda haverá oportunidade de discorrer, gostaria de afirmar que a descoberta desse ateliê de criação em minha residência não era dispensável à pessoal e particular

de conceitos pela tradição romano-cristã exaltada pela modernidade: “a ideia de que a atividade política é fundamentalmente o ato de legislar, embora de origem romana, é essencialmente moderna e encontrou sua mais alta expressão na filosofia política de Kant” (ARENDR, 2007, p.73).

³² FOUCAULT, 2011, p.35.

³³ Ibid. pp. 35-36.

³⁴ Ibid. p. 35.

sobrevivência nessa nova *polis* e nesse novo *oikos*. E essa indispensabilidade foi capaz de gerar, de operacionalizar uma ação extremamente íntima para ser então publicada: o desnudar-me para trocar de pele miticamente. Indo à cena, num duplo movimento de partilha, *Experimento Pele* acompanhado de AMO, publica, adentra a dimensão do universal, ao passo que promove sub-existência pessoal. O trocar de pele como uma ação indispensável de permanecer/prolongar a existência, habitando-se.

1.2 Mapeamento de proximidades

Sempre atenta a aquele espaço germinativo que povoava meu quarto, percebia que suas questões aproximavam-se cada vez mais das minhas estratégias singulares de existência. Desejosa por lançá-lo, lançando-me cada vez mais às tramas afetivas da cidade, saí para pequenas derivas³⁵ diurnas a fim de atentar-me aos espaços de aproximação entre o solo da cidade e AMO. Num mapeamento de proximidades, descobri quadrados amarelos no chão da cidade, demarcando uma quantidade diferenciada de espaços. Vagas para taxi, saídas do metrô e de garagens, dentre outros. Que locais na cidade seriam estes? Poderiam ser AMO? O que é que se cria nesses espaços, ou ainda, quem pode neles criar, ou ser convidado com eles/neles a colaborar? Como potencializar ações que, de alguma maneira, se relacionem com possíveis mapeamentos das superfícies dos locais?

³⁵ “Entre os diversos procedimentos situacionistas, a deriva se apresenta como uma técnica de passagem rápida por ambiências variadas. O conceito de deriva está indissolúvelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-constructivo, o que o torna absolutamente oposto às tradicionais noções de viagem e de passeio.” (DEBORD apud JACQUES, 2003, p. 87).



Figura 9 – Mapeamento de Proximidades – derivas pelas ruas do Rio de Janeiro, 2011.

A partir dessas marcas, desse novo dado aproximativo de ordem quase operacional, derivei novamente em um novo mapeamento de proximidades, procurando aliados, intercessores³⁶ que pensassem a si mesmos em relação à espacialidade. Encontro aproximação com Yves Klein: “para poder pintar o espaço, tive de me transferir para dentro deste espaço” (KLEIN apud WEITEMEIER, 2005, p. 27); com Min Tanaka: “*I don’t dance in the place, I dance the place*” (TANAKA apud GOLDBERG, 2004, p.161) e com um relato pessoal, datado de quatro anos atrás, momento em que iniciava meu anterior processo de trabalho:

Certa vez em Salvador, no Pelourinho, vi um homem saindo da janela de uma casa ‘abandonada’, mas ‘habitada’. O corpo dele se confundia com o dela. Habitavam um contexto estético do outro. Se me lembro bem, a porta estava ‘lacrada’. A única entrada parecia ser mesmo a janela, que ele cuidadosamente amarrava com uma cordinha. Feito isso, saiu morro abaixo deixando um rastro que não se desprendia daquela casa. Há muita consciência nessa forma de encontro. Disciplina. Um habitante entre casa e cidade. ‘Qual é o corpo sem órgãos’ de uma casa? ‘Há vários, segundo a natureza das linhas’ do que a habita ou do que por ela deixa-se habitar? Contaminação entre corpo físico e corpo da cidade³⁷.

Minhas questões com essa problemática datam, portanto, não de um ano ou dois anos atrás, como há pouco presumi, mas de cinco anos atrás, de uma observação seguida por um relato pessoal, do ano de 2008, criando fluxo entre sujeito/local/espço/cidade. Uma forte relação entre pessoas e lugares, proximidades e desencadeamentos do corpo para o espaço, do espaço para o corpo, criando deformações e distendendo fios pelas vizinhanças, a fim de solicitar situações quase inusitadas. Por minha vez, posso ser o lugar acompanhando meu

³⁶ Utilizo-me da noção de intercessor, criada por Gilles Deleuze: “O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais.” (DELEUZE, 2010, p. 160).

³⁷ Relato pessoal, datado do ano de 2008, relativo ao processo de trabalho em *Intervalos Móveis*.

processo de germinação de pele ao redor? AMO é um desdobramento pessoal e espacial de minha superfície corporal?



Figura 10. Yves Klein. *Salto para o vazio*, 1960.



Figura 11. Min Tanaka. *Dream Island, Bay of Tokyo*, 1977.

Recentemente, iniciei uma nova pesquisa: desejei levar uma ideia, surgida nos entremeios de minha casa, para disseminá-la na residência de outras pessoas. Escolhi, a princípio, duas artistas, duas bailarinas especificamente. Programei um encontro com as mesmas: Lílian Gil e Tatiana Almeida, para apresentar a proposta de AMO. Convidei-as para tomar participação e dividir comigo algumas de minhas questões. Fui à casa de uma delas e instaurei um AMO na sala. Pedi que se atentasse, tomando intimidade com aquele novo espaço que ali crescia. No dia seguinte, fui à casa da outra moça para instaurar um novo AMO. Ela tem quintal, galinhas e patos. Decidimos que, junto aos bichos, faríamos o primeiro AMO, usando uma fita de cetim amarela, fixada com pregos no chão de terra socada.

As galinhas, patos e o galo estiveram visivelmente incomodados com nossa presença e foi perceptível que, de alguma forma, atentaram-se ao novo espaço de demarcação que ali se apresentava. Aos poucos, depois de muito ressabiados, eles foram habitando aquele novo espaço de acontecimentos. Alguns cortavam o mesmo em diagonal, outros pareceram se utilizar dele como um espaço qualquer, alguns não pisaram na fita, uma galinha bem gulosa comeu um dos pregos, que prendia parte da fita no chão. Eu e Tatiana apenas observamos, assentadas em um canto afastado, as relações com o espaço, as novas tramas que por ali se inseriam e a complexidade das galináceas. O vai e vem das cabeças e o encolher das patas, a singularidade do caminhar de cada uma nos percursos aleatórios do galinheiro, nas passagens por AMO e na aproximação de nossos corpos, suas personalidades marcantes, na luta frenética por uma fruta, dentre outras coisas.

Neste dia, entendi um pouco mais sobre meu problema corpóreo-espacial. Depois de observá-las por longo período, resolvi habitar o solo fértil de AMO. Cautelosamente, sentei-me no centro do mesmo e permaneci imóvel. Desse momento em diante, nenhuma delas se aproximou. Pouco depois, me deitei, ainda no centro de AMO, deixando o corpo se espalhar pelo espaço do mesmo. Novamente, nenhuma delas se aproximou. Em uma das filmagens, consta uma quase aproximação de uma galinha, mas a mesma se assusta com algo que me é invisível aos olhos e corre. Algo sobre o visível e o invisível ali começava a se insinuar. Mas por que seria possível investir nessa hipótese, em algo aparentemente aleatório? Assim, é claro, poderia eu conjecturar, mas preferi apostar que aqueles animais, que aquelas sensíveis aves que manifestam sentidos e relações sobre os quais não possuo nenhum conhecimento, sugeriam algo muito concreto.



Figura 12 – AMO em meio a patos e galinhas – Juiz de Fora, 2011.

Pareciam inferir: “olha, você nos parece ‘algo mais’, torneada por essa fita amarela”. Por um motivo provavelmente intuitivo, li, assim, aquele fato, apostando em algo sensível que entorna e que se desprende de meu corpo, algo que as galinhas não desejavam ou, ainda, não “ousavam” chegar perto. Como tentáculos ou emanções corporais concretas, mas invisíveis. Depois deste momento de observações e micro conclusões, segui presumindo que as mesmas tenham visualizado o percebido por algum outro de seus sentidos; meus fios corporais, quando eu reunia-me a meu espaço de afetos – AMO, e que dado acontecimento se dava pelo fato de possuírem, as aves, maior complexidade ocular que nós humanos, além de contatos sensoriais, por nós, provavelmente desconhecidos. Deste momento em diante, passei a levar em conta e a dar importância a possíveis relações invisíveis, oculares ou não, estabelecidas por esses animais. Esse conjunto de acontecimentos junto ao galinheiro levou-me a um próximo passo da pesquisa.



Figura 13 – AMO em meio a patos e galinhas – Juiz de Fora, 2012.

A partir desta nova descoberta, dando continuidade aos processos e experimentações em parceria com as duas bailarinas, construímos concretamente uma estrutura que pendia do corpo e acionava movimentos a partir da manipulação. Uma tecnologia rudimentar para movimentação, uma quase máquina de gerar

movimento. Fomos à cena com a titulação: *Ateliê Móvel Oficial – Raíssa Ralola convida Tatiana Almeida e Lílian Gil*³⁸. Nossa tecnológica estrutura dividia, em três partes, uma mesma organização: 1º – tentáculos que pendiam dos pés; 2º – tentáculos que pendiam do troco; 3º – tentáculos que pendiam da cabeça. Cada uma de nós três estava disponível a uma região desses acessos. Meus tentáculos pendiam dos pés, Lílian possuía a estrutura na altura do tronco e Tatiana, na região da cabeça. Solicitamos doze pessoas desejosas a acionar os corpos, sendo quatro pessoas para cada uma de nós, uma para cada uma de nossas protuberâncias.



Figura 14 – *Ateliê Móvel Oficial – Raíssa Ralola convida Tatiana Almeida e Lílian Gil*, 2012. Arquivo Pessoal.

Durante treze minutos, até o toque de um despertador, fomos acionadas, através de nossos quatro tentáculos, por quatro diferentes pessoas que dividiam as manipulações. Essas pessoas precisaram se atentar a nós, a si mesmos, aos demais manipuladores e ao espaço. Ao redor dos mesmos quatro tentáculos, um fino fio amarelo demarcava um quadrado, apresentando as abrangências espaciais de AMO. Deste momento em diante, AMO desprende-se do solo e passa concretamente a habitar o entorno suspenso do corpo. Um espaço de criação utilizado por cada uma de nós, acompanhado por outras pessoas responsáveis por gerar/criar movimentos. *Ateliê Móvel Oficial* consiste em instaurar novos campos paisagísticos, disparando a ideia de invenção por variadas esferas.

³⁸ Performance vivenciada na abertura *V Festival Mulheres no Volante* – Espaço Mezcla, Juiz de Fora, fevereiro de 2012.

PRELÚDIO 2º

O texto a seguir, sob a forma de relato, começa em 15 de junho de 2012, sentada em um banco público qualquer, em algum lugar³⁹:

Agora pouco, observando os corpos que por aqui passavam, avistei um homem negro e organizado em seus ossos e músculos, em sua estatura, estruturado em sua estatura. Uma esfera envolvia-o e linhas em diagonal fugiam de seu corpo, conectando-se ao alto e ao baixo. Ele era magro, mas uma cúpula gorda instaurava-se o envolvendo a cada passo que pronunciava. Meus olhos foram sugados por aquela presença e quase segui meu impulso de saudá-lo, mas detive-me e apenas observei. Este fato remeteu-me imediatamente ao Parque do Flamengo onde, certa vez, fui saudada por um homem que, em meio a sua caminhada, veio em minha direção fazer uma saudação de NAMASTÊ⁴⁰, unindo as mãos em direção ao peito e baixando a cabeça. Confesso que tal ato me deixou assustada e segui andando, sem entender o que se passava.

Hoje, recebi pela manhã uma massagem da terapia crânio-sacral. Toques sutis com pequenos movimentos em lugares específicos do território corporal. Não sei dizer muito sobre essa técnica de manipulação, mas sei que ela lida com os líquidos do intervalo, que vai do crânio até o sacro; portanto, a estrutura da coluna e seus líquidos são de extrema importância nesse trabalho. Durante o processo, fui penetrando num limbo em que não estava acordada nem dormindo. Podia ouvir os sons do espaço externo ao mesmo tempo em que estava quase impossibilitada de falar ou mover-me. Em determinado momento, apaguei, perdi a consciência e só acordei algum tempo depois, não sei exatamente quando.

A terapeuta narrou que, no momento em que me aplicava o trabalho, teve uma imagem e descreveu-me a mesma assim que retomei a consciência. Em meio à massagem, ela disse ter visto uma criança brincando com um graveto perto do leito de um rio onde, ao aproximar-se, pôde reconhecer que essa criança era eu. Eu criança, assim que a vi, convidei-a para seguir-me. Fui conduzindo-a até uma gruta, uma caverna, onde entrei e continuei brincando com meu graveto. Essa gruta,

³⁹ Parte deste texto foi proferida no exame de qualificação da presente pesquisa de mestrado.

⁴⁰ "Namastê é um cumprimento ou saudação utilizada geralmente no Sul da Ásia. Utiliza-se na Índia e no Nepal por hindus, sikhs, jainistas e budistas. É um cumprimento em sânscrito que literalmente significa "curvo-me perante a ti". Disponível em: <<http://www.significados.com.br/namaste/>>. Acesso em: 18 fev. 2013.

segundo ela, era toda dourada por dentro. Disse, por último, que quando foi terminar a massagem, aproximou-se do meu “eu criança” na gruta, convidando-me para irmos embora. Neste momento, o dourado que envolvia as paredes internas do ambiente desgrudaram-se e cobriram todo meu corpo como um manto, como se eu fosse levar e seguir reverberando com o trabalho que ela havia me aplicado.

Saí dali tocada por aquela história e podia sentir realmente todo o seu trabalho de toque reverberando junto a mim. Senti-me conectada, alinhada, com uma presença que escapulia, propagando-se ao redor. Nossa relação se deu ali, naquela história meio fabular, através da qual seu toque tornou-se mais potente, deixando-me sensivelmente acionada em diferentes níveis. Há alguns meses, em minhas pesquisas, por uma operação de fabulação parecida, obtive uma descoberta com galinhas, e essa descoberta tem orientado meu trabalho desde então. Com as galinhas acabei percebendo que existem fios invisíveis aos sentidos humanos, aos quais esses animais percebem. São desses fios e suas relações com o espaço, dentre outras problemáticas, que estou tratando.

Observando as pessoas, percebo suas relações com seus corpos e com suas presenças. Sentada aqui, neste banco, há uma hora, observo muitas caminhadas diferentes, porém um ponto em comum: a maior parte das pessoas não está presente, a cabeça vai longe e o corpo segue a esmo no automático da repetição. Hoje, depois de meses, (re)conectando-me com a experiência de ser saudada no parque do Flamengo, penso que talvez eu não estivesse mais que bem alinhada naquele momento, assim como este homem que hoje observei. Por este alinhamento é que me impulsionei a saudá-lo. Na medicina chinesa, há um princípio filosófico segundo o qual “o homem vive entre o céu e a terra, e inclui um universo em miniatura nele”⁴¹. Seria, então, o ser humano um mantenedor do cosmos que possui em si, além de uma passagem energética entre o céu e a terra, entre alto e baixo, entre um desejo de ascender e outro de se aterrar. Não se trata de algo religioso, mas de um campo de organização óssea, molecular e, porque não, também místico. Talvez eu esteja percorrendo vias místicas e não fecho essa possibilidade.

É provável que por aqui me aproxime novamente de Klein, nas suas relações com o invisível, com o imaterial, com a Rosa Cruz e sua legião de cavaleiros. “A

⁴¹ Disponível em: <http://www.brasilmedicina.com.br/noticias/pgnoticias_det.asp?Codigo=975&AreaSelect=4>. Acesso em: 25 fev. 2013.

abertura cósmica de Yves Klein levava-o naturalmente a um misticismo de energia, a uma tomada de posse do mundo através do domínio das sensibilidades, a uma teoria da comunicação por impregnação” (RESTANY, 1979, p.30). Tento pensar sob que medida relaciono-me com alguns artistas. Possivelmente, discorrendo sobre essa passagem energética entre alto e baixo, relacione-me com o *Unicórnio* de Rebecca Horn. A experiência mítica da conexão de alinhamento da espinha dorsal, dos vetores ascendentes e descendentes em oposição, a questão da presença cênica, que certa conexão entre as caixas ocas do corpo – os ossos – pode instaurar. Somente com essa presença posso realizar *Experimento Pele*, criando um espaço de trocas de superfície. Quero dizer que, somente alinhada e conectada àquela sutil ação de descamar-se, torno-me potente em cena a ponto de acioná-la. São minhas relações com o corpo que perpassam meu entendimento do mundo.

Assim, também parece ser no trabalho de Francesca Woodman: o corpo, instaurando mundos. A experiência corpórea/material de sua fotografia. A textura que a presença de um corpo pode criar no espaço, tornando-se prolongamento ou factualmente o mesmo. A desmaterialização do humano na espacialidade, (des)personificação. Tento perceber as possibilidades de AMO e a possibilidade de instaurá-lo em diferentes lugares, algo que há algum tempo venho “ensaiando”. Talvez, não precise sempre dessa fita demarcatória, talvez possa lançar-me no espaço com outras cores e linhas, criando tensões e distendendo meus invisíveis tentáculos. Com eles, incorporar espacialidade ou desmaterializar-me nela. Sei que, em alguns momentos, em ocasiões específicas, a demarcação amarela torna-se indispensável. É o espaço de minha casa, de meu ateliê, que transporto junto a mim para poder trabalhar em cena.



Figura 15 – “Than at one point I did not need to translate the notes; they went directly to my hand.”
Francesca Woodman, 1972-81.



Figura 16 – *Unicórnio*, Rebeca Horn, 1970-72.

Observo pessoas na cidade e vejo que abriram mão de sua colocação no espaço. Mas como abriram mão? É possível pensar que foram, ou que fomos todos privados dessa conexão? Nesse sentido, Foucault (1979) anuncia as relações de poder através dos diferentes usos do espaço. Vejamos bem, não fomos educados para nos atrelarmos ao espaço utilizando o mesmo. Talvez essa proposta de ateliê, dentre outros interligados assuntos, esteja versando exatamente sobre esse aprisionamento, sobre esse congelamento que a espacialidade tem implicado em todos nós. Sobre essa mesma relação, disserta Antonin Artaud (2008), em uma série de numeráveis de textos, nos quais afirma terem-lhe roubado o corpo. E sobre esse mesmo corpo roubado, trabalha Tatsumi Hijikata⁴², que “define” o Butô como: “o cadáver que se coloca de pé arriscando a vida” (HIJIKATA apud KUNIICHI, 2012, p. 60). Mas de que corpo roubado se trata? Artaud vivencia o espaço da “heterotopia”⁴³ no espaço de internação psiquiátrica. Roubaram-lhe o corpo no espaço heterotópico, através do imperativo moderno da verdade e da normalidade. Hijikata cria e trabalha no pós guerra, pós bombas atômicas no Japão. Ao imperativo exterior a si mesmo, em oposição às práticas de si, às quais se refere Foucault, remetendo-se à antiguidade clássica, parece estar tratando ambos os artistas.

Mas não de perguntar-me, já que decidi pensar sobre o espaço, já que estou aqui afirmando uma dimensão do espaço que nos aprisiona, por que resolvi desenhar, com uma fita, um quadrado no chão, demarcando-o, contornando-o e, é claro, reduzindo-o? Parece que antes de tudo, precisei modelar meu espaço pessoal do qual há tempos havia me desconectado, para percorrer o caminho inverso, o caminho de reencontro e redescoberta do corpo. E logo aqui, nesta nova cidade, no momento de maior desconforto, sinto necessidade de fechar-me como num ovo, para depois deixar-me expandir para todos os lados.

⁴² Tatsumi Hijikata, junto a Kasuo Ohno é considerado criador da dança Butô.

⁴³ “Eu sonho com uma ciência de teria como objeto esses espaços diferentes, esses outros lugares, essas contestações místicas e reais do espaço em que vivemos. Essa ciência não estudara as utopias, pois é preciso reservar esse nome para o que não tem lugar. Mas ela estudaria as heterotopias, espaços absolutamente outros e forçosamente a ciência em questão se chamaria, ela se chama já “heterotopologia”, o lugar que a sociedade reserva nessas margens, nas praias vazias que a envolvem; esses lugares que são principalmente reservados aos indivíduos cujo comportamento é desviante em relação à media ou à norma exigida. Daí as casas de repouso, as clínicas psiquiátricas, as prisões” (FOUCAULT, 2003).

2 AMO ... A RETOMADA DO CORPO

Para que tudo na realidade seja processo

Lygia Clark

Não poderia iniciar este capítulo, que acaba de se anunciar, de nenhum outro modo que não por essa epígrafe de Lygia Clark, já que pensar sobre a processualidade da existência tanto tem me interessado. Pensar a existência como um processo aberto é quase um alibi para pensar o corpo numa dimensão de fluxos variados, de trânsitos, de afetações. Como um manancial múltiplo de potências, invenções e possibilidades prontas a escapar das lógicas dominantes e produzir novos processos de subjetivação. Aqui, também eu gostaria que todo este texto fosse entendido como um processo. Um processo díspar, articulador de linhas que possivelmente criem passagens para novas outras. Num fluxo que areja e cria movimento, um texto que, como uma pequena bomba, insufla ar em uma esponja cheia de furos, obrigando-a, por sua materialidade, acolher o fluxo e liberá-lo por todas suas aberturas.

Mais que construir um bom texto teórico, tenho me empenhado em engendrar um trabalho como uma tecelã, que articula fios e tece tramas de emaranhados. Um texto, fragmento processual, a fim de conectar-me de forma mais íntima com todo um processo de experimentações teórico-poéticas que venho vivenciando ao longo dos últimos dois anos. Escapulindo de uma lógica macro dimensional, destino-me a esta que parece ser minha única possibilidade, a de apenas versar sobre a dimensão processual de minha existência, interessando-me por conectar disparos, que de alguma maneira seguem conectando-se nebulosamente; dado que adentrar problemáticas exaltadas por um campo é também ser perpassada por problemáticas de um dito outro campo. Desse emaranhado gramíneo, de assuntos quase inseparáveis, vejo anunciar-se os caminhos da escrita.

Se quiserem, podem meter-me numa camisa de força
mas não existe coisa mais inútil que um órgão.
Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos,
então o terão libertado dos seus automatismos
e devolvido sua verdadeira liberdade.
Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas
como no delírio dos bailes populares
e esse avesso será

seu verdadeiro lugar. (ARTAUD, 1983, p. 161).

Quando Artaud escreve, em 1948, verborragicamente, o não-poema *Para Acabar com o Julgamento de Deus*⁴⁴, “como suporte para uma transmissão radiofônica⁴⁵, uma leitura a quatro vozes entremeada a gritos, uivos, efeitos sonoros com tambores, gongos e xilofones” (MILLER apud ARTAUD, 1983, p. 145), lança uma flecha e propõe um corte exaltando uma noção de corpo que, ao revés de um preceito moderno, deve abandonar as noções de representação, de indivisibilidade e de identidade. Artaud faz um convite ao delírio e usa a dança para exaltá-lo. O delírio da dança às avessas, dos bailes populares como forma pletora de vida, pura intensidade. Fala de uma dança, esboço histórico do êxtase, do transe, alheia à temporalização da existência moderna e produtiva. Faz alusão a um modo-mundo, galgado pelo desencadeamento de passos dimensionados pela combinação improvisada, pois fala de bailes populares.

Lança uma flecha que, mais tarde capturada por Gilles Deleuze e Félix Guattari, vai possibilitar a fabricação de escritos sobre o Corpo sem Órgãos, trabalhado no livro *Mil Platôs*⁴⁶. O CsO⁴⁷, um não conceito, um conjunto de práticas, um limite sobre o qual nos precipitamos, mas ao qual nunca se termina de chegar. Campo das intensidades, das forças, do experimentar-se. Artaud intervém contra um modo anestesiado de vida que aprisiona a subjetividade, indo a favor “de uma revolução experimental da existência que rompe com o modo de subjetivação dominante” (ROLNIK, 1999, p. 5). E para pensar justamente nessa experimentação da existência, nestes processos de singularização, traçando novas rotas por dentre a subjetividade dominante, é indispensável uma citação aos movimentos de contracultura da década de 60.

É fato que esta geração pós 2ª Grande Guerra foi embalada e produziu diferentes afetos. Afetos estes impulsionados por um desejo outro de pensar a existência, redimensionando sua dimensão processual, ou seja, da ordem da produção a revés da re-produção. Movimento marco de desordenar parâmetros, cânones, fronteiras, rompendo com uma série de conceitos, como por exemplo, o conceito de cultura. *Cultura: um conceito reacionário?* é o título do primeiro capítulo

⁴⁴ Poema do qual foi retirado a citação anterior.

⁴⁵ Transmissão não realizada por censura.

⁴⁶ DELEUZE e GUATTARI. 1996.

⁴⁷ CsO é utilizado como abreviação de Corpo sem Órgãos.

do livro *Micropolítica – Cartografias do Desejo*⁴⁸, de Suely Rolnik em parceria com Félix Guattari. Nesse capítulo, porta de entrada da publicação, os autores versam sobre a dimensão limitada da cultura no sistema capitalístico, utilizada como mecanismo de controle da subjetividade, criando o que chamam de “cultura de equivalência’ [...] o capital funciona de modo complementar à cultura enquanto conceito de equivalência: o capital ocupa-se da sujeição econômica, e a cultura, da sujeição subjetiva” (GUATTARI e ROLNIK, 2005, p.21).

Este é o período de produção de Lygia Clark, artista que, assim como Antonin Artaud, segue num sentido pululante entre arte e vida, tendo o corpo como um dos focos de seu trabalho. Percorrendo a produção de Clark e, ainda, algumas de suas declarações e escritos, fica evidente o interesse da artista em pensar a arte para além de seu campo delimitado, misturada à dimensão cotidiana de produção de vida: “o que proponho existe já nos numerosos grupos de jovens que integram o sentido poético à sua existência, que vivem a arte ao invés de fazê-la” (CLARK apud ROLNIK, 1999, p.5). A partir de determinado período de sua produção com *Caminhando*⁴⁹ e, logo depois, no período em que viveu na França e deu aulas na Sorbonne⁵⁰, até o fim de sua trajetória, esteve interessada em propor vivências de processos artísticos. Vivências corporais e experimentais que levassem os participantes a uma beira de si, a um limite, como no CsO. Estava extremamente interessada em proposições que, pela “experiência extrema” do corpo, desterritorializassem a linguagem e convocassem a produção de novas possibilidades. Novas possibilidades de vida, traçadas por estradas desviantes e autorais, emprestando aos participantes de suas ações, ainda que de forma momentânea, a possibilidade de fabricação de novos modos de existência. Retomando, novamente, as palavras de Lygia Clark, “pela primeira vez o existir consiste em uma mudança radical do mundo em vez de ser somente uma interpretação do mesmo” (CLARK apud ROLNIK, 1999. p.5).

⁴⁸ GUATTARI e ROLNIK, 2005.

⁴⁹ “Através de *Caminhando* perco a autoria, incorporo o ato como conceito de existência. Dissolvo-me no coletivo, perco minha imagem, meu pai e todos passam a ser o mesmo para mim. Escrevo sem parar, acho a ligação poética transferente da arte com a religião, escrevo textos negando o nome como identidade pessoal das pessoas. Tomo consciência de que o *Caminhando* é a primeira passagem de meu eu para o mundo, percebendo a totalidade do ritmo desde o futebol de praia até Mozart” (CLARK apud FERREIRA E COTRIM, 2006, p.352).

⁵⁰ O nome Sorbonne designa a Universidade de Paris.



Figura 17 – *Caminhando*. Lygia Clark, 1963.



Figura 18 – *Baba Antropofágica*. Lygia Clark, 1973.

Contemporâneos e contrerrâneos⁵¹ dessa artista, trilhando uma trajetória com interesses tangentes a esse modo de pensar o corpo e a existência que, aqui, articula Artaud e Clark, o trabalho dos Vianna no campo da dança, “aproximando-se da poética de Lygia Clark, buscava no encontro dos corpos, entre os corpos, formular novas possibilidades para a existência” (BORGES, 2008, p. 158). O trabalho em parceria, desenvolvido por estes bailarinos, Angel e Klauss Vianna, a partir da década de 50 é, desde o começo, perpassado por um interesse na pesquisa corporal para além de qualquer dispositivo de técnica de dança. Caminharam juntos, guiados pela linguagem do corpo, percorrendo os caminhos que este, aos poucos, descortinava. Saíram de Belo Horizonte, onde fizeram parte com outros artistas e intelectuais da “Geração Complemento”⁵², rumo a Salvador e, posteriormente, para o Rio de Janeiro.

Iniciaram, com o estudo da anatomia, fisiologia e cinesiologia, novo interesse pelos processos do movimento e, aos poucos, foram acionando um outro modo de dar visibilidade ao corpo que compartilhavam com seus alunos nas aulas de balé clássico, “[...] palavras que eram restritas ao campo da medicina ou da fisioterapia. Nomes de músculos, ossos e órgãos, assim como as funções do corpo humano,

⁵¹ Contrerrâneos de Belo Horizonte, Minas Gerais.

⁵² O movimento da Geração Complemento inicia-se em 1956, “quando começa a circular a revista literária *Complemento*, ‘a revista da nova geração’” (ALVARENGA, 2010. p. 32). Há um grande número de colaboradores, destacando-se na pintura Augusto Degois, Wilma Martins e o marido, Frederico Moraes, no cinema, Fabrício Gomes Leite e Flávio Pinto Vieira; no teatro Carlos Kroeber e o João Marschner; no balé Klauss e Angel Vianna, Sigrid Hermann, Marilene Martins e Lúcia Helena Monteiro Machado; na literatura Teresinha Alves Pereira, Pierrô Santos, Affonso Romano e Ivan Ângelo, João Etienne Filho fornece algumas cartas de Mário de Andrade e Chanina e Yara Tupinambá alguns desenhos. O que é discutido no Restaurante Alpino durante as madrugadas fomenta a produção nos diversos ramos da arte. Ali, cada colaborador complementa o outro, como uma peça de mosaico. Forma-se uma grande rede de conexões (POLO, 2005, pp. 15-16).

conviviam muito bem com os *pliés, battements, tendus, grand jetés e piruetas*” (RAMOS, 2007, pp. 21-22). Mas foi trabalhando com não bailarinos, em específico com atores na preparação corporal de peças teatrais na década de 1960, no Rio de Janeiro, que essa pesquisa dos Vianna foi estabelecendo-se como um trabalho de escuta delicada, aberta a todos os corpos. Apostando na existência de uma dança pessoal, de um modo próprio de se movimentar de cada pessoa, “uma dança do seu movimento interior, de você mesma” (VIANNA apud POLO, 2005, p. 309), Angel e Klauss trilharam um caminho confeccionando um modo de trabalho singular no palco e nas salas de aulas de dança.

Assim como Lygia Clark no campo da visualidade, ampliaram a noção de campo próprio da dança, com o convite de novos corpos para habitarem seu território. Corpos diversos, por vezes frágeis⁵³ e não tão hábeis como os corpos de bailarinos, mas dançantes e permeados pela descoberta de suas singularidades de movimentação. Corpos desejosos por uma dança própria para, assim, dançar a existência, como comumente diz Angel Vianna, conclamando a potência estética de existir. A descoberta de uma dança que reacende o pensamento ao corpo inteiro, corpo afeto, corpo acontecimento, que contamina partículas, células e faz circular intensidades. Dança também às avessas, retomando Artaud, em que é sempre dado ao outro a possibilidade de invenção, muito além de um encadeamento de passos coreografados.

Uma dança inaugurada pelo micro entendimento do corpo. Corpo que se atenta a pequenas percepções e sensações em ações simples. Ações de movimento, estimuladas pela concretude óssea, pela delicadeza da pele, pelo contato com o outro, pelo estímulo visual e também tátil do que circunda no espaço. “É se conhecer e saber que pode se tocar, ver, sentir e ouvir” (VIANNA apud TEIXEIRA, 2008, p.62). Pela descoberta da inteligência do próprio corpo, a descoberta de danças próprias para fluir na imanência da espacialidade, mobilizar etéreas esferas e lidar com a introdução do corpo no espaço para incorporá-lo. Dando voz à própria Angel Vianna: “antes da dança e do movimento, vem a tomada de consciência do corpo. Esta é a filosofia do meu trabalho porque cada ser humano é único e, precisa saber se colocar no mundo de forma bem presente” (VIANNA apud TEIXEIRA, 2008, p.63).

⁵³ Refiro-me ao trabalho de Angel Vianna, na área da recuperação motora, aplicada a pessoas com deficiência.



Figura 19 – Klaus Vianna em sala de aula.



Figura 20 – Angel Vianna em *Movimento Cinco Mulher*.
Coreografia de Rainer Vianna, 1987.

2.1 As práticas de si ••• sobre a possibilidade de gestar-se

E patenteia-se que o realizam não porque tenham algum dia aprendido algo de mim, mas porque descobriram em si mesmos muitas belas coisas as quais deram à luz
Sócrates

De fato, novos dados começaram a surgir em meio às galinhas e algo bem pessoal seguia modificando-se. Aos poucos, minhas relações corporais tornavam-se mais presentes e arejadas por um desejo de pertencimento a mim mesma. Ao alinhamento dos ossos, à força das articulações, eu vinha podendo recorrer, sendo que esse recente contato com as aves parecia firmar a potência das projeções corporais que se tornavam cada vez mais palpáveis. A extensão de minha espinha dorsal começava a ser tensionada por novos fios, também invisíveis, ligados ao alto e ao baixo. AMO, enquanto prolongamento pessoal, tornava-se habilitado e justificado por meus novos contatos com o corpo, que alinhavam novas referências: as relações com o espaço, o habitat, os ninhos, os movimentos e as conexões invisíveis. Nesse campo, parecia imprescindível ter contato com seres não humanos, como por exemplo, os animais.

Eu era tão gente quanto eles e havia muito a aprender⁵⁴: a inteireza das ações, a sabedoria corporal nunca abandonada, as retiradas repentinas, o silêncio do recolhimento de si para consigo. Um pouco deste aprendizado parecia estar me acometendo e era disto tudo um pouco que AMO parecia também tratar; dessa reconexão com a dimensão corporal implicada e projetada na espacialidade: a dimensão do movimento. E o contato próximo com os animais sinalizara-me justamente essa reconexão. Não que esta fosse a origem dos acontecimentos, mas nosso contato foi responsável por disparar uma nova atenção a algo que já estava acontecendo sem que eu muito me desse conta. Desse entendimento de processos, vieram desejos de encaminhamento.

No campo do movimento, vinha, de um longo processo de trabalho, abandonos e novos encontros⁵⁵. Meu processo pessoal de formação estivera sempre intimamente relacionado a modos de lidar com o corpo. “Cultivei” grande dificuldade no que diz respeito às formas de linguagem nos primeiros anos de aprendizagem na escola regular e, para mim, é muito claro que só aprendi a lidar com todos esses sistemas depois que comecei a poder entender um pouco mais meu corpo. Aprendi a falar, a ler, a escrever melhor e, aos poucos, fui ganhando autonomia nos trâmites verbais, mas sempre achei tudo isso muito complicado: os meandros do entendimento da conversa falada. Sempre preferi conversar com o corpo. Em 2008, fadigada, depois de oito anos consecutivos de trabalho na dança, rompi com a mesma e parece que, junto a esse rompimento, algo antes indispensável à minha existência foi, ao poucos, ou abruptamente, abandonado. Algo que, há tempos, fora pressuposto diário: as práticas relativas a mim mesma.

Minhas relações com a dança acionavam o cuidado comigo mesma, o atentar-se às camadas: pele, ossos, músculos, articulações, sensações, impressões, estados e também modos de ser. Verdídico foi o fato de que, ao longo desses anos, descobri muito sobre mim mesma. Soube, por exemplo, que uma impossibilidade de auto-organização da musculatura posterior do tronco, pode dizer muito sobre as

⁵⁴ “Pode-se sugerir que a situação especial dos “bichos” deve-se ao fato de que os humanos são, na verdade, uma subcategoria dos apalutpa-mina, e/ou vice-versa. Muitas vezes, ouvi que “apalutpa-mina e ipuib’iiori”, ou seja, que “bicho” é “gente”, os arquétipos da humanidade, Sol e Lua, nasceram da união do Jaguar com uma humana (feita pelo demiurgo Kwamuty), e estão associados aos “bichos” em oposição aos peixes e pássaros” (CASTRO, 2002, pp. 49-50).

⁵⁵ Vivenciei experiências corporais desde muito nova, desde a infância frequente aulas de dança. Aos treze anos, comecei a integrar como estagiária a Ekilíbrio Cia. de Dança, localizada em Juiz de Fora/MG. Tornando-me bailarina da mesma companhia, passei toda minha adolescência entre estúdios de dança e palcos. Vivenciei uma série de diferentes processos tangentes à corporeidade em muitos cursos, oficinas e aulas regulares.

lidas com o mundo; ou que os modos de caminhada, assim como outras movimentações, são signos legíveis de estados do corpo. Estados estes aos quais, por vezes, nos apegamos de maneira mais contundente, congelando-os, e a outros que tomamos em períodos mais curtos. A estes estados do corpo mais ou menos rígidos, mais ou menos permanentes, mas sempre transitórios, costumamos nos referir quando afirmamos que alguém é assim, ou é isto. Referimo-nos a pequenos fluxos de sensações congeladas sobre alguém.

O corpo, sempre passível de modificação, segue transformando-se e aquele quadrado demarcado no meio da minha residência vinha anunciar: a retomada de atenção pessoal aos estados do corpo e às suas práticas, a retomada da dança e da dimensão existencial do movimento. Indispensável retomar partilhas com as práticas de si, sobre as quais, remetendo-se aos gregos, disserta Foucault: “A *epimeleia* é o cuidado de si mesmo, é o fato de se ocupar de si mesmo, de se preocupar consigo mesmo. Se preocupar de si implica que nós convertemos o nosso olhar do exterior e dos outros em direção a si mesmo” (FOUCAULT, 2003). No período final de sua existência, este autor ocupou-se com o que diz respeito às “descobertas” dos processos de subjetivação, como a terceira dimensão que compõe seu pensamento, junto às dimensões do saber e do poder. E aquela dimensão da subjetividade vem, justamente, transpor estas últimas: saber e poder, a fim de dar-lhes uma transposição, uma linha de fuga⁵⁶.

Dar uma curva, uma dobra nas linhas de força, criando uma relação da força consigo e uma diferenciação nas relações de poder que, por sua vez, compõe-se pelo atrito força com força. É a dobra da força e o retorno sobre si. Mas “Foucault não emprega a palavra sujeito como pessoa ou forma de identidade, mas o termo ‘subjetivação’, no sentido de processo em ‘Si’, no sentido de relação (relação a si)” (DELEUZE, 2012, p. 226). A subjetividade insere-se sempre num nível de produção, é justamente no movimento de dobrar a linha que ela é produzida. Você não possui subjetividade, mas a produz; e a produção de subjetividade é o que torna possível novos caminhos por dentre formas e forças⁵⁷. Foucault retomou uma série de escrituras da Antiguidade Clássica onde encontrou linhas sobre as práticas de si e

⁵⁶ Transpor a linha de força, ultrapassar o poder, isto seria como que curvar a força, fazer com que ela mesmo se afete, em vez de afetar outras forças: uma ‘dobra’, Segundo Foucault, uma relação de forças consigo. Trata-se de ‘duplicar’ a relação de forças, de uma relação consigo que nos permita resistir. Furtar-nos, fazer a vida ou a morte voltarem-se contra o poder. Foi o que os gregos inventaram Segundo Foucault. (DELEUZE, 2012, p.123).

⁵⁷ Respectivamente, saber e poder no pensamento de Foucault.

esteve interessado nos modos como essa prática filosófica, a *epimeleia*⁵⁸, tão exaltada como estética da existência na filosofia grega e tradições anteriores, logo deu lugar ao dizer a verdade sobre si na idade cristã. E, aqui, antes de qualquer continuação, deixando claro que retomarei esta problemática, é preciso que seja feita uma digressão sobre uma série de experiências, articulações e relatos.

- Escuta de si:

Encontrei um cantinho e sentei como os demais presentes. Fechei os olhos, apenas me percebi e logo Angel foi dando as instruções de movimento. Instruções que nada mais eram que sugestões para a auto-percepção. Logo no começo me senti diferente. Percebi que, há tempos, não me atentava a mim mesma daquela forma. Que, há tempos, não parava para escutar-me de modos não comuns. Há tempos não silenciava. Trabalhamos na aula com movimentos mínimos na barra, organização articular do corpo. Depois fomos para o chão e novamente: alinhamento; direcionamento; organização óssea. Deitados, realizamos sequências com pernas e braços, depois nos movimentamos livremente até ficarmos de pé. Fizemos algumas sequências de movimento e, assim, foi até o fim da aula. Percebo que a aula de Angel é uma aula mínima, não é uma aula muito energética e precisa haver disponibilidade pessoal de quem participa. É algo lento, que exige concentração e disciplina, como ela mesma diz, para conquistar essa concentração. Outra coisa que me chama atenção é que trabalhamos muitas vezes em um estado quase adormecido quando estamos deitados. Fico a ponto de babar, mas não durmo. É um estado de vigília mínimo, onde a mente quase para, dando voz a uma outra consciência. Talvez uma consciência da sensação, da percepção, da escuta de si mesmo⁵⁹.

- O prato que derrama água:

Iniciamos com o atlas e o esqueleto, visualizando a cintura pélvica. Depois, fomos convidados a uma caminhada com o foco nos pés. Pesquisamos modos de caminhar e continuando, na pesquisa da caminhada, passamos a perceber a pelve tocando a mesma se necessário. Laura solicitou, então, algumas pausas e, na última delas, pediu que, juntos, fôssemos “montando” nosso corpo. Com indicações orais, foi construindo a parte inferior do corpo a partir da cintura pélvica: bacia, fêmur, joelho, tíbia e pé. Depois construí da mesma maneira a parte superior do corpo, partindo novamente da bacia, como um “meio do corpo”: bacia; abdome; costelas; cintura escapular; pescoço e crânio. “Montou o corpo” e pediu que caminhássemos, novamente, percebendo o que mudava na relação da caminhada após todo aquele acionar de imagens. Fomos, então, para o solo, deitando com o abdome para cima. Daí ela trouxe a imagem de um prato fundo, cheio de água, colocado entre cristas ilíacas, púbis e umbigo. Desenhei imagetivamente um prato não muito largo, não muito fundo, mas preenchido por água. Pediu que movêssemos o prato, balançando a água até que, aos poucos, ela começasse a transbordar. Iniciei a movimentação e a água, no começo, mais lenta e depois mais agitada, tratou logo de saltar do prato, derramando no resto do corpo, que já estava todo ativo pela movimentação que surgia na pelve e emanava por outras regiões do tronco e também membros. A água transbordando contaminou o corpo que foi também virando água e se movendo como tal. Dançamos durante algumas músicas, tão aquosas quanto nós mesmos, e criamos movimentos livremente. Aquela imagem construída pelo prato na barriga pareceu-me suficientemente potente para disparar o desejo pelo movimento inventivo. Por fim, sugeri que percebêssemos os movimentos das outras pessoas do grupo e que encontrássemos uma com a qual estabelecêssemos alguma afinidade de movimentação para dançar junto: bacia com bacia; quadril com quadril; pelve com pelve. Ao longo desse contato dançante, em

⁵⁸ “*Epimeleia* designa também um certo número de ações, exercidas para si, pelas quais nós nos modificamos, purificamos, transformamos, transfiguramos.” (FOUCAULT, 2003).

⁵⁹ Relato pessoal, a partir de aula ministrada por Angel Vianna, 2012.

dupla, uma roda foi se formando com todos os presentes e a aula terminou com uma dança coletiva⁶⁰.

Parece que todos sabemos que o corpo muda sempre. Quantas vezes já não se ouviu falar disso? Mas, definitivamente, saber na teoria é uma coisa e, na prática, outra. Acho que o maior feito de meu contato com o trabalho de Angel Vianna⁶¹, “Conscientização do Movimento e Jogos Corporais”, foi poder ver isso com tanta acuidade. E mais que ver, sentir de maneira tão presente e potente. Lembro-me com muita clareza das primeiras aulas e da novidade. Da descoberta singular angariada a cada encontro. Recordo-me de muitas palavras e muitas imagens acionadas pelas sete professoras⁶² que, ao longo de quase dois anos, acompanharam-nos bem de perto, auxiliando em nosso processo de gestação pessoal, de gestação de nós mesmos. Vivenciamos um processo aberto de transmissão, no qual me parece que as respostas não podem vir senão pelas descobertas pessoais, através da escuta e experimentação de si mesmo; da qual o corpo e o movimento podem tornar-se parceiros de múltiplos novos caminhos. O desejo pela pesquisa de se atentar ao mínimo e ao aparentemente óbvio, da descoberta partilhada do experimentar. A condução ao campo do sensório, um sensório imanente, onde a todo o tempo é possível afirmar a concretude do corpo pelos ossos e pelo toque.

Em um caderno de anotações, leio uma sugestão de expor meu coro cabeludo no ar, sentindo o toque leve do mesmo. Em seguida, atento-me a outra anotação, sugerindo que me deixe tocar por uma pequena bola, permitindo que a mesma se interesse por contatar meu corpo. Parecia inferir que aquele objeto pequeno poderia ser capaz de anunciar ao corpo, ansioso e codificado, uma nova possibilidade de abertura e movimento. Havia sempre a imagem do “azeitamento” das articulações e eu não sabia o que aquilo realmente significava. Certo dia, fui perguntar à Ilka, uma das professoras, ao que ela se referia quando falava de azeitar, e ela disse: “falo de deslizamento ósseo”. Assim, segui pensando o porquê da escolha daquela indicação, “azeita as articulações”, no lugar de uma outra que me parecia mais simples: “desliza o osso.” Ao longo do tempo e das vivências, fui descobrindo que se tratava exatamente da sutileza da fala produzindo imagens. Imagens relacionadas a

⁶⁰ Relato pessoal, a partir de aula ministrada por Laura Jamelli, 2011.

⁶¹ Este contato se deu por meio da Pós Graduação lato sensu Metodologia Angel Vianna, cursada na Faculdade Angel Vianna, no período entre setembro de 2010 e março de 2012.

⁶² São elas: Angel Vianna, Letícia Teixeira, Marisa Avellar, Thereza Feitosa, Ilka Nazareth, Rita Luppi e Márcia Galliez.

esta outra percepção de movimento para a qual, quem está experimentando com o corpo, precisa estar muito atento.

Parece-me que a questão está para além de indicar ações, mas descobrir um modo de trazer a movimentação de maneira simples e sem esforço, podendo, assim, ganhar mais complexidade. Se por exemplo⁶³, deitada no solo, com a barriga para cima, entrelaço minhas mãos atrás da cabeça com a intenção de levantar a mesma; a projeção dos cotovelos, como se fios pendessem das pontas dos mesmos, mantendo uma relação de oposição, vai auxiliar-me na execução do movimento sem grande esforço. Simples seria, se simples fosse compreender como se projetam os cotovelos. Simples não sendo, em decorrência de nosso processo de desconexão com nosso corpo, algo precisa ser acionado como orientação para facilitar essa projeção, facilitando o movimentar. Angel, então, sugere que os cotovelos sejam pinceis e se movam pintando o espaço durante a trajetória de suspensão do crânio.

Com essa simples indicação, acaba impelindo maior atenção à movimentação, o que vai implicar, possivelmente, em um tempo mais lento à mesma, dando vez à pesquisa, à possibilidade de percepção da estrutura física que se move e do espaço que a entorna, sendo pintado. Resultado: cotovelos projetados e movimento executado com o mínimo de esforço. Com a imagem construída pelo pincel, parece que outras conexões internas fizeram-se presentes, facilitando a ação. A ideia de dimensão aparentemente complexa de lidar com o corpo desmistifica-se. O que percebo com grande fascínio, neste modo de trabalho, é que essas imagens construídas para facilitarem o acesso ao movimento, sem esforço dão abertura para que bailarinos ou não-bailarinos vivenciem seus corpos de maneira potente. Retomando a experiência dos pinceis no cotovelo, talvez eu realmente precise conhecer detalhadamente o meu próprio corpo e os processos de movimento, não somente para estar apta a projetar meus cotovelos, mas para pintar o espaço com os mesmos, eu somente preciso saber onde se localiza esta parte do corpo e ter em mente a imagem de um pincel. Com este pincel, posso mover, criar e descobrir, ou relembrar, como sugere Angel, algo que já nascemos sabendo⁶⁴.

⁶³ Este exemplo vem da vivência de uma aula com Angel Vianna no ano de 2012.

⁶⁴ “Não é preciso ensinar o corpo a se movimentar. Ele já nasce sabendo. É preciso apenas orientar a pessoa para que ela relembre o que está guardado dentro de si, esquecido pela correria do dia-a-dia e por convenções sociais, que moldam o gestual e limitam os movimentos naturais do indivíduo: atos simples como bocejar e espreguiçar” (VIANNA apud TEIXEIRA, 2008, p.52).

Nesse sentido, pergunto o que seria este trabalho em sala de aula, onde os caminhos dos modos de acionar movimento vão dando possibilidade, em que cada um vai adentrando espaços pessoais desconhecidos? Seria o acionar do corpo com um processo, numa atenção de cuidar e de gestar a si mesmo, entendendo-se a existência como fértil e inacabada? Aqui, retomo Lygia Clark, sugerindo que “tudo na realidade seja processo” e também Antonin Artaud, clamando para que libertemos os corpos dos automatismos, dos imperativos do controle e da normatização, podendo ensiná-los a dançar às avessas, como nos bailes populares. Parece comum ao pensamento dos autores aqui trabalhos a necessidade contínua de descortinar a existência corporal, formulando próprios processos, como sugere Clark, encontrando avessos com Artaud e relembrando processos “esquecidos”, como sugere Angel.

Interessada em retomar a já iniciada conversa sobre o cuidado de si, vou utilizar-me de uma citação que cumpre papel de articular de maneira mais contundente o trabalho de Angel Vianna, como uma prática de cuidar de si próprio. Letícia Teixeira, discípula dessa mestra e pesquisadora de sua metodologia de trabalho, discorrendo sobre o tema do cuidado de si em Foucault, relembra que “Angel Vianna em uma entrevista para o Jornal da Bahia em 1977 fala sobre seu trabalho como ‘a arte de aprender a viver consigo mesmo e, a partir daí, com os outros’” (TEIXEIRA, 2012, p. 3). A partir desta citação, a autora pontua como, na mesma, está contido um pensamento aplicado das práticas de cuidado de si: “Nesta simples frase captamos a existência estética de si e a relação do cuidado de si com o outro, pois contém a estética (arte), a educação (aprender) e a ética (viver consigo mesmo)” (TEIXEIRA, 2012, p.3).

Os cuidados de si vão ao encontro de uma existência estética para os gregos: a vida como obra de arte. Seguindo esse pensamento, Teixeira diz: “neste trabalho corporal, pergunta-se muito [...] qual é a sensação do corpo durante e depois do movimento? O que acontece? É possível sentir alguma mudança? Há normalmente uma pausa para conferir o estado sensorial do corpo”⁶⁵. E, assim, vai-se desenvolvendo uma consciência desvinculada das práticas de obediência, tanto dos comandos externos, quer dizer, comandos dados por outros sujeitos, quanto dos automatismos do corpo; vícios de movimento, como comandos dados por determinadas partes do corpo, de postura, de modos de ser. E, então, temos mais

⁶⁵ Ibid. p.4.

uma aproximação a Foucault, discorrendo sobre a *epimeleia*: “A servidão de si, a servidão para consigo mesmo, se define como aquilo contra o que nós devemos lutar” (FOUCAULT, 2003). E também a Kant, discorrendo sobre o estado de menor idade do homem, trabalhado no primeiro capítulo deste texto.

Segundo Foucault (2005, p. 50), “na Apologia é enquanto mestre dos cuidados de si que Sócrates se apresenta a seus juízes”, Sócrates defendendo-se no tribunal⁶⁶, é o cume da consagração desse período de ouro das práticas de si: “o deus mandou-me para lembrar aos homens que eles devem cuidar, não de suas riquezas, nem de sua honra, mas deles próprios e de sua própria alma”⁶⁷. Mas uma das problemáticas elencadas por Foucault é compreender o que foi feito dessa cultura de si da antiguidade clássica na idade cristã. E vai dizer que essas “técnicas de si”, essas “artes da existência” “perderam, sem dúvida, uma certa parte de sua importância e de sua autonomia quando, com o cristianismo, foram integradas no exercício do poder pastoral e, mais tarde, em práticas e tipo educativo, médico ou psicológico” (FOUCAULT, 2007, p.15). “Este preceito *Epimeleia heautou* ‘ocupar-se de si mesmo’, abafado pelo *gnothi seauton* ‘conheça a ti mesmo’, acabou tornando-se princípios morais de renúncia a nós mesmos” (TEIXEIRA, 2012, p.1). O que antes parecia estar completamente vinculado, o cuidar e o conhecer a si mesmo, separou-se, sobrepondo-se um ao outro na era cristã. Mas o mesmo autor anuncia: “não é possível cuidar de si sem se conhecer” (FOUCAULT apud TEIXEIRA, 2012, p.3). Então, parece indispensável uma operação de reaproximação entre essas duas faces cuja separação causou problemas.

Neste sentido, farei uso de outra citação que por sua vez cumpre fazer a articulação do trabalho dos Vianna com a prática do conhece-te a ti mesmo. Na publicação: *Angel Vianna – Sistema, método ou técnica*, de Suzana Saldanha, Helena Katz apresenta um artigo, no qual aproxima o trabalho de Angel Vianna ao método de ensino de Sócrates, a maiêutica. “A maiêutica está associada ao método de perguntar desenvolvido por Sócrates para levar o homem aos conhecimentos. É famosa a sua frase ‘conhece-te a ti mesmo’” (KATZ, 2009, p. 31). A maiêutica refere-se ao parto, ao dar a luz ou ao trazer à luz, o que Sócrates traz em questão é que o

⁶⁶ A Apologia de Sócrates é o livro de Platão, em que está contida a defesa de Sócrates no tribunal, que é feita por ele mesmo, perante um júri de quinhentos cidadãos atenienses. Sócrates está sendo acusado de perverter a juventude contra os princípios da cidade-estado de Atenas.

⁶⁷ Ibid. p. 50.

conhecimento habita potencialmente o homem, podendo ser encontrado ou lembrado por este. Por isso, este método de arguição pessoal, para trazer à luz o conhecimento, inspirado na profissão de sua mãe que era parteira. Segundo Katz, “Angel e Klauss fizeram das suas instruções uma pedagogia maiêutica, levando cada um a encontrar a sua resposta no seu corpo. O fato da consciência ser por eles entendida como um processo de auto reflexão atesta essa aproximação”⁶⁸.

É oportuno trazer uma citação de Neide Neves, que se remete a uma fala de Klauss Vianna sobre si mesmo: “Se dizia parteiro das possibilidades do aluno. Aquele que propicia, dá ferramentas para que o outro desenvolva algo cujas possibilidades já traz em si” (NEVES, 2008, p. 38); e uma fala de Angel Vianna: “Não é preciso ensinar o corpo a se movimentar. Ele já nasce sabendo. É preciso apenas orientar a pessoa para que ela lembre o que está guardado dentro de si” (VIANNA apud TEIXEIRA, 2008, p.52). Ao que parece, ambos, Angel e Klauss Vianna, seguiram pesquisando tanto os cuidados de si, quanto o conhecer a si mesmo e tratam de exercer, como Sócrates, o parto, mas de uma maneira diferente do filósofo grego, segundo o qual “a diferença entre uma e outra está em que a minha é praticada em homens, não em mulheres, e no cuidado de suas almas em dores do parto, e não de seus corpos”⁶⁹. Os Vianna, com sua prática corporal, auxiliam a dar a luz a esse corpo encarnado, presente na existência. São parteiros do homem no mundo, do corpo que anima a vida e, por conseguinte, assim o fazem pelo “uso da carne sem objetivo”.

2.2 “O uso da carne sem objetivo, que eu chamo de dança”⁷⁰

Meu primeiro contato frente a frente com o Butô, excluindo-se as mediações fotográficas, videográficas e de leituras anteriores, deu-se com o espetáculo solo de

⁶⁸ Ibidem, p. 31.

⁶⁹ O método socrático da maiêutica, que auxiliava aos jovens, para que dessem a luz ao conhecimento, não excluía a necessidade de cuidar de si e, os cuidados com o corpo, estavam presentes na Grécia antiga por exemplo nas práticas diárias de ginástica. “A condição do corpo não é deteriorada pelo repouso e pelo ócio, ao passo que é preservada, via de regra, pelos exercícios de ginástica e pelos movimentos?” (SÓCRATES apud PLATÃO, 2007, p. 59).

⁷⁰ HIJIKATA apud UNO, 2012, p.46.

Tadashi Endo: *Ikiro – Um Réquiem para Pina Bausch*, no Rio de Janeiro em 2011. Lembro-me que as configurações energéticas que ali se apresentavam, eram-me completamente desconhecidas. Então, percebi que “existe o ponto onde o visível se deteriora” (HIJIKATA apud UNO, 2007, p. 63), pois ainda que soubesse que se tratava de um homem, que Endo “pertencia” ao sexo masculino, a relação feminino/masculino, in/yang era vivenciada de maneira tão viva, que o artista a todo o tempo me confundia em sua indefinição sexual. Quer dizer, talvez não pudesse responder com certeza se quem estivera em cena, fora homem ou mulher. Ainda que ele estivesse seminu, minha resposta certamente seria incerta.

O jovem e o ancião também estiveram presentes, de maneira movente, oscilatória. Ao mesmo tempo em que poderia ser muito jovem, aquele homem em cena era capaz de ser muito velho. E não estaria ele representando a velhice por qualquer caracterização a estereotipá-la, estaria ele vivendo a velhice, se entregando à mesma, disponibilizando-se a seu ônus corporal e, mais que isso, expondo-se ao ônus existencial de um ancião. O mesmo se passava com a juventude, o estar jovem, o mover-se jovem. As diferenças energéticas da juventude e da maturidade das quais normalmente só nos damos conta quando já somos anciãos, impregnavam Tadashi Endo. Ele homenageava Pina Bausch, sua obra, sua existência, sua presença, mas fazia-o a ponto de quase trazê-la à cena. Quando projetou a imagem de Bausch em Café Miller⁷¹, no grande tecido branco ao fundo do palco, na parte final do espetáculo, ela pareceu viva em cena. O movimento daquele tecido informava-me, segundo após outro, que logo Bausch viria à cena, retornaria à cena, àquela casa-palco onde erguera morada em vida. Ela que, há apenas dois anos, não habitava o mundo do visível, parecia se pronunciar em uma matéria tênue e volúvel.

O butoísta terminou a cena, foi à frente do palco do Teatro Nelson Rodrigues na Caixa Cultural receber as palmas que a plateia lhe oferecia de pé e, na frente do proscênio, homenageou os mortos. Dedicou seu trabalho, mais uma vez, a Bausch e dedicou-o também a Kasuo Ohno⁷² que, no ano anterior, aos 103 anos, havia deixado os trâmites do visível. Endo pediu também orações e orou por seu país, o Japão, que na época havia sido devastado por um grande terremoto. Diante daquele campo de diferenciações quânticas no que tange ao visível e ao invisível, ao

⁷¹ Café Miller é uma peça de Bausch de 1978.

⁷² Kasuo Ohno, junto a Higikata, é considerado criador da dança Butô.

corpóreo e ao incorpóreo, só foi-me possível deixar a sala de espetáculos atravessada por desconhecidos afetos. E se “nenhuma vez a carne nomeou o que lá está nela. Assim, a carne é simplesmente obscura” (HIJIKATA apud UNO, 2012, p.60). Como falou Hijikata, a ação do afeto, da afecção molécula por molécula, só poderia ser encarnada na dimensão corporal. De tudo que senti, de tudo que ouvi sobre as sensações acionadas pelo espetáculo, a que mais me impressiona é um relato de emagrecimento. Uma senhora, uma bailarina anciã, uma mestra em corporeidade, afirmou-me ter deixado a sala do espaço da Caixa Cultural, mais magra, com a calça mais larga, a ponto de queda.

Deixar que Tadashi Endo, auxiliado por seus ancestrais e também por seus contemporâneos desmaterializados, roubasse-lhe partes da carne, pareceu-me demasiadamente místico. O que é que envolvia aquele dançarino em cena? Que tipo de linha invisível teria chegado até aquela senhora, a ponto de a mesma permitir que lhe fosse roubado um tanto de sua massa corporal? Ademais, sobre o Butô: que experiência materializada do visível e do invisível, atravessando todos os sentidos, chega a agir na carne? O teatro encontrava-se lotado e eu, inclusive, estivera presente, mas apenas dela fora roubado parte do corpo. Parece ter havido algo entre essa mulher e o dançarino que não foi acessado por outras pessoas, pois ela pôde se conectar com forças quânticas que o butoísta trazia à cena. Só mesmo alguém iniciado nas práticas do corpo poderia propor ou permitir tal tipo de partilha. Só mesmo alguém com uma vasta ampliação das possibilidades de si mesmo poderia abrir-se a desconhecidas conexões responsáveis por tal modificação.

PRELÚDIO 3º

Caminhávamos eu e ela, afofadas pela areia e molhadas pelo mar entre a leitura e a excitação. Ali estava eu, de manhã cedo, na praia, por um animal que neste dia tratou de cavar meus dois pés, ferindo os mesmos de maneira quase simétrica na região mais externa e próxima ao dedo mínimo. O mar molhava-me os pés e, como quase nunca, estava agitado, lavando-me por vezes a barra da calça. Ela corria livremente, confirmando nossa parceria e fugia das mesmas águas que tratavam de inundar-me as pernas. Não sei se tinha medo, anseio por não se molhar ou se apenas brincava no fluxo livre do corpo canino, encontrando uma coisa qualquer para disparatar o movimento. Sei que muito se movia, deixando que a dominasse a intensidade movente de chegada à praia. Por isso, cavara-me os pés, pelo contínuo incontrolável que acomete os animais e, assim, continuaria, se meu empurrão não a interditasse.

Nesse dia, eu lia o erotismo novelesco da *História do Olho*⁷³. Lia George Bataille defronte ao mar, de pé na beira d'água em lenta caminhada. Os olhos corriam agitados pelas páginas e eu, que nunca havia lido nada tão libidinoso como aquilo, esforçava-me por trazer lembranças que remetessem a leituras de ordem próxima. Vieram-me, é claro, Marquês de Sade, ao qual Bataille faz referência direta, e o cubano Pedro Juan Gutierrez. Mas, exaltando as diferenças, pude pensar: Bataille é mais erótico que Sade. Um fluxo de movimento, aos poucos, nascia na digestão da leitura, mas, ignorando-o, eu era contida, comedida e deixava de escutar os vértices do corpo. Os gestos nascentes, lascivos, desejosos, gerados em meu centro, eram assim silenciados para que eu permanecesse lânguida, lendo à beira mar. Eu era pouco intensidade, era pouco animal e precisei ser ferida para perceber isto.

Naquela manhã, eu acompanhava a um bicho que, de certo, era sensível para se afetar de um modo particular na novidade dos encontros casuais; a areia e o mar, o mar e o ar, o ar e os pelos do corpo. Eu, ali, preferiria o livro, o trabalho às observâncias, aos fluxos, ao movimento. Quase desconhecia por completo a

⁷³ BATAILLE, 2003.

continuidade do sagrado da qual trata Bataille⁷⁴. Os animais, sim, se ocupam da dimensão contínua da existência, não se distanciando da mesma. O engraçado é que também nós, por classificação biológica, somos animais e pertencemos ao mesmo reino. Tenho, particularmente, desconfiança dessa classificação. Nos trâmites linguísticos correntes, segundo definição enciclopédica, parece que apenas por contatos violentos, estúpidos, grosseiros, nós humanos recebemos a nomenclatura de animal:

Animal *a-ni-mal* s.m.

Ser organizado, dotado de movimento e de sensibilidade. Fig. Pessoa estúpida e grosseira. Bras. Cavalo. Animal sem fogo, Bras. (CE) Animal que ainda não foi marcado. Adj. Que pertence ao animal: funções animais. Reino animal, o conjunto de todos os animais. Psicologia animal, observação das condições em que se manifestam os comportamentos inatos de uma espécie determinada, e estudo experimental de algumas funções psicológicas (percepção, memória etc.).⁷⁵

A esse animal que vive em mim, que assina parte no sagrado, tenho dado pouca voz.

Fato curioso é que, lendo Bataille, criei, aproximando-me do animal. Primeiro trouxe uma coleira, uma estola litúrgica vermelha à qual me entreguei como bicho capturado, fugidio, numa corrida eloquente seguida por um outro que, logo atrás de mim, distendia o mesmo fio. Esse fio, um tecido delicado de cetim, possuindo ganchos em uma das extremidades com a função de prender sob medida – com altura e circunferência exatas – meu pescoço; medindo sete metros de comprimento, prolongava-se de minha cervical. Seguindo em meu projeto de suspensão de AMO, quer dizer, a elevação de sua estrutura demarcatória. Aqui, no caso, abrindo mão dessa demarcação amarelada, pude iniciar um novo pensamento, relativo à dimensão corporal organizada, sendo capaz de instaurar meu espaço de movimento, meu ateliê de criação em variados espaços autonomamente.

Em meio a um grupo de pessoas, solicitei um voluntário. Voluntariou-se um homem. Indiquei como deveria segurar o tecido por uma das pontas, enganchei a

⁷⁴ Os vestígios do trabalho aparecem desde o *paleolítico inferior* e o sepultamento mais antigo que conhecemos data do *paleolítico médio*. Na verdade, trata-se de tempos que duraram, segundo os cálculos atuais, centenas de milhares de anos: esses intermináveis milênios correspondem à mudança a partir da qual o homem se desvencilhou da animalidade inicial. Ele escapou trabalhando, compreendendo que morria e passando da sexualidade livre à sexualidade envergonhada de onde nasceu o erotismo. O homem propriamente dito, a que chamamos nosso semelhante, que aparece desde os tempos das cavernas pintadas (*o paleolítico superior*), é determinado pelo conjunto dessas mudanças existentes no plano religioso e que, sem dúvida, ele leva consigo. (BATAILLE, 1987, p. 29).

⁷⁵ Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/animal/>> Acesso em: 11 set. 2012.

outra parte a meu pescoço, dei-lhe as costas e corri⁷⁶. Fugi, acompanhada pelos estreitos e longos corredores da UERJ. Ele correu junto sem, em momento algum, soltar o tecido. Aquele grupo de pessoas do início da presente narração não nos acompanhou. Solitários, nós dois corremos metros e metros até que parei e ele parou. Virei-me em sua direção e nos olhamos de longe, mantendo a distancia do pano esticado. Por alguns segundos, uma tensão dimensionou a atmosfera que nos envolvia. Fiz força, jogando a cabeça para trás, ele sustentou e lutamos na tensão mão/cervical. Ele parecia minimamente sádico e pouco assumiu o domínio que, a todo o tempo, estava em suas mãos. Ao passo que hesitou, enrolei-me, rolando pela fita e, ao chegar bem perto, passei por ele desenrolando-me na direção oposta. Novamente, dei-lhe as costas e corri. Ele, como um parceiro, mais uma vez acompanhou-me. Parecia apostar na tensão que afastava, ao mesmo tempo em que ligava nossos corpos.

Unindo-nos por uma tensão quase construtivista, em que a distensão extrema parece predizer o movimento, como nas esculturas de Tatlin.



Figura 21 – *Contrarrelieve* – Vladimir Tatlin, 1917.

Aqui, a estola litúrgica desencadeara o movimento pré-dito numa dança já descortinada. Fomos rijos em não abrir mão de tal tensão, habilitando uma dança, fruto da oposição de vetores de ossos, músculos, fluxos internos, intensidades. Uma questão formal ante os procedimentos dos corpos e dos objetos, dos movimentos e

⁷⁶ O experimento descrito foi vivenciado duas vezes. Primeiro, numa mostra de processos artísticos da disciplina *Erotismo e Profanação* (à qual me remeto no texto), ministrada por Cristina Salgado e Leila Danziger e no exame de qualificação da presente pesquisa de mestrado.

dos procedimentos escultóricos. Havia, sim, um problema inconsciente, erótico, sexual, da ordem da transgressão, ali incorporado, desencadeado. Foi uma experiência forte com a qual me conecto novamente, agora, para narrar. Lembro-me do rosto das pessoas ao retornarmos, haviam sido testemunhas de uma ação eloquente à qual nenhum de nós reagira com indiferença.

Logo em seguida, poucas semanas depois, continuando o percurso em direção ao corpo e ao animal, lutei frente às câmeras com uma cadela, a mesma que me ferira os pés, no momento em que houve uma questão sobre “a vida ansiosa e a vida intensa – a atividade encadeada e o desencadeamento” (BATAILLE, 1987, p.143). Ela, desencadeada; eu, ansiosa. Ela, intensa; eu, encadeada. Colocada à beira, desafiada, aqui respondi corpo a corpo numa dança de guerra em meio a mordidas e quedas. Pude, tornando-me “desencadeada e intensa”, aproximar-me do animal e este sempre desencadeado novamente me feriu. Repeti esse experimento por dias seguidos. Ao fim da tarde, preparava a câmera e convidava-a para o duelo. Ela aceitava de prontidão, confirmando mais uma vez nossa parceria. O que só aos poucos percebi é que, para minha parceira de luta, o momento do acontecimento imperava com todo o desejo de intensidade, sendo possíveis violentas investidas.

Assim, por meio desses dois experimentos, adentrei o campo da experiência do movimento novamente. A experiência da dança, como um fluxo livre, contínuo, permanente, tão violento e voraz como a ação em que meus pés haviam sido cavados na areia da praia. De modo quase psicanalítico, essa foi a dimensão reencontrada em meu percurso como artista, ou como ser dançante, após o percurso de leituras de Bataille, junto destes dois experimentos aos quais denominei respectivamente: *A estola vermelha* e *A luta com o cão*. Pude ser arrebatada pela incorporação do desejo, como dimensão absoluta do universo contínuo no mundo dos interditos. O sagrado tornado lascivamente encarnado. Lendo Bataille, como um copista, o que em mim manifestou-se foi o desejo de seguir um projeto estilístico para buscar aproximações por contaminação. Trazendo-me de assalto, correria e incorporação, habitei novamente meu corpo como um campo de intensidades, extremamente conectado à experiência do movimento.

3 AMO ... PERFORMANCE/CONFERÊNCIA

Dancem, dancem se não estarão perdidos

Pina Bausch

O fluxo e o movimento, sempre presentes neste projeto de trabalho, fato que também se impregna na escrita, mais uma vez tornou-se presente. O referido capítulo inicia-se com uma viagem. No dia primeiro de outubro de 2012, saí do Rio de Janeiro, rumo a Porto Alegre, para participar de uma residência promovida pela FUNARTE: Outras Danças – Brasil, Uruguai, Argentina. Os vinte e seis artistas brasileiros selecionados, trabalhariam, colaborariam e conviveriam por quarenta e dois dias, divididos em dois grupos de treze pessoas; o primeiro, sob a coordenação da coreógrafa uruguaia Adriana Belbussi Figueiroa, o segundo, do coreógrafo argentino Luis Garay. Embarquei dias depois de saber que fora selecionada para participar do grupo de Garay que, por sua vez, abria a convocatória no site do projeto com o seguinte texto:

Esta residência está dirigida a *performers* e artistas profissionais com interesse na investigação formal e teórica. Os projetos que cada participante trará para a vivência serão tomados como ponto de partida e como parte da proposta estabelecida pelo OUTRAS DANÇAS. Dai, partiremos para algumas interrogações instigantes atualmente: o trabalho em grupo é uma grande questão, ao mesmo tempo, uma dificuldade. A pergunta acerca do Como Estar Juntos é sem dúvida um problema da dança; como infectarmo-nos sem identificarmo-nos? Como estabelecer contágios produtivos que, por sua vez, formem um território de performatividade individual? Eis a questão! (GARAY, Luis)⁷⁷.

Recepcionada no aeroporto pela produção da residência, fui hospedada em um hotel no centro da cidade, no qual partilharia a habitação com outra artista residente. Durante todas as tardes do mês de outubro de 2012, das 13h às 19h, aqueles treze artistas se encontrariam na Casa de Cultura Mário Quintana para o trabalho colaborativo. No primeiro encontro, Garay abriu sua fala de boas vindas, perguntando-nos o que faríamos ali naquele período de espaço e tempo determinados. Afirmou ter certo desconforto em propor um projeto de aulas, assumindo o espaço de residência como um professor que tem material a transmitir.

⁷⁷ Disponível em: <<http://www.outrasdancas.com.br/convocatoria/>>. Acesso em: 15 dez. 2012.

Colocou-se aberto ao coletivo, propondo a imagem de um parêntese, como começo e fim determinados, mas intervalo livre.

Isso, talvez, fizesse relação com nosso compromisso firmado de dias de trabalho, mas também com a necessidade de inserção de combustível individual para que funcionasse uma máquina coletiva. Passamos toda a tarde daquele primeiro dia apresentando-nos nos percursos pessoais, projetos e interesses; conjecturando possíveis rotas, metodologias pelas quais percorrer na residência. Os encontros diários foram sendo preenchidos de maneira completamente experimental, por diferentes proposições, de diferentes pessoas e, aos poucos, uma rede de compartilhamentos foi sendo tramada. Um universo particular, o qual denominamos *El paralelo*, se anunciava em meio a muitas proposições interessantes. Uma delas seria somente se comunicar em portunhol, equalizando as dificuldades de fala e entendimento das línguas latinas.

Derivas, exaustões, experimentos de permanência, ioga, muitas conversas e *feedbacks* foram compondo a malha de acontecimentos e, aos poucos, algumas novas questões iam se aproximando. Por exemplo, deparar-se com universos paralelos pode ser apenas dar-se conta de que existem sistemas aos quais não nos atentamos ou estamos impossibilitados de perceber. E aquele espaço de residência parecia fértil e propício às dimensões paralelas, quer dizer, às investigações sobre coisas aparentemente desconhecidas. Desde o primeiro momento, apresentei e disponibilizei AMO para os outros artistas. Manifestei meu desejo de instaurá-lo ali, em nosso espaço de trabalho e também nas residências particulares de cada um deles. Da disponibilidade e aderência de alguns, minha primeira tarefa em Porto Alegre parecia ser a instalação de AMO, em diversificados espaços.

3.1 AMO nas residências das pessoas

De repente meu quarto está mudado. Durante alguns meses foi refúgio arejado para horas de repouso ou trabalho, um abrigo de portas e janelas abertas, através das quais passava a brisa e o aroma das árvores, e o luar, eu era apenas um hóspede eventual nesse quarto, para ler e descansar um pouco, mas a verdadeira vida não se passava ali, e sim lá fora, na floresta, no

lago, nas colinas verdes, pintando, passeando, em roupas leves e descuidadas, um fino casaco de linho, camisa aberta ao peito. E agora este quarto se torna subitamente tão importante, é meu lar – ou minha prisão, é o lugar de onde não posso fugir.

Hermann Hesse

Quanto mais ninho melhor. Quanto mais aconchegante melhor. Quanto mais íntimo melhor. Descobri algo em Hélio Oiticica (2009, p.193), diz ele: “cama-bólide I: ninhos em Londres e Nova York, (ambientes de morar em Nova Iorque)”. Também estou lidando com sistemas próximos. A descoberta do corpo é problemática comum, que nos aproxima. Parangolé: “A CAPA faz o que a usa descobri-la e ao corpo simultaneamente” (OITICICA, 2009, 193). Os problemas do corpo: “o corpo e as experiências ditas sensoriais foram e são a ponte necessária para o inventor emergir, não são o fim: são pretextos sempre renováveis”⁷⁸. O corpo não parece ser fim, mas o começo de imersão do inventor. Quer dizer, é preciso experimentar o corpo, entender o corpo, habitar o corpo, para que nasça a potência da invenção. “O corpo é como o BRANCO NO BRANCO, um etapa-estado necessário para a chegada ao NOVO DIA DO INVENTOR”⁷⁹. Corpo base, corpo solo: “As experiências e a invocação experimental envolvendo o corpo sempre hão de aparecer e reaparecer de novos modos: tantos quanto seriam os indivíduos a experimentá-las”⁸⁰. Sobre a possibilidade de transportar sua casa: “Aí todo mundo dizia: ‘Quando é que você volta dos *United States*?’ Eu digo: ‘Eu nunca volto! Eu estou sempre indo! Eu nunca fui’. Aí dizem assim: ‘você não tem saudades?’. Como é que vou ter saudades? Eu sou Brasil. Eu sou a Mangueira”⁸¹. Sendo assim:

1. Mover-se é poder traçar um paralelo sobre si mesmo. É como que um gradual descortinar de suas relações com o mundo.
2. Corpo – casa. Casa – corpo.
3. Ateliê Móvel Oficial é um programa, como *Cosmococa ou Programa Cães de Caça*, de Oiticica e não uma obra recém acabada. Trata-se de ações encadeadas num período de dois anos que, porventura, pode estender-se a um maior período.

⁷⁸ Ibid. p. 198.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Ibid. p. 164.

4. Mobilidade. Ir do Rio para Porto Alegre e transportar meu espaço de afetos pessoais.



Figura 22 – AMO – desenho no corpo, Porto Alegre, 2012. Arquivo pessoal.

Nos trâmites de uma residência artística, do residir em outra cidade por um período específico, para trabalhar em colaboração com outros artistas, muitos caminhos possíveis de criação. Ainda que nos fosse provido um espaço demarcado de tardes e mais tardes de trabalho, o mesmo, paralelamente, também foi acontecendo de noite nos quartos do hotel em que estávamos hospedados. De modo a corroborar para esse invariável e misto espaço da casa e da criação, AMO precisou fazer-se presente. No dia três de outubro, terceiro dia de habitação em Porto Alegre, instaurei o primeiro AMO em meu próprio quarto de hotel. Arrastando

as camas para os cantos, no meio do quarto foi feito o quadrado e, assim, segui os dias. Fiz um AMO em cada um dos quartos de hotel dos colegas de residência, na casa de um dos artistas moradores da cidade e outro em nosso estúdio de trabalho. Ao total, sete AMOs em Porto Alegre. Para cada uma das pessoas que o receberam em sua residência, permanente ou provisoriamente, sugeri uma tarefa diária de habitação daquele espaço por, pelo menos, quinze minutos e, se possível, anotações sobre estes mesmos minutos.

Meu espaço pessoal novamente partilhado com outras pessoas. Isso que já havia sido feito, em *Experimento Pele*, na relação com as galinhas e agora meu quadrado amarelo viria habitar residências diversas. Em meu quarto, frequentei AMO, solitária, durante dias, até que um fato interessante começou a acontecer: o habitar coletivo daquele espaço, multiplicado nos variados quartos de hotel, sempre que frequentávamos os quartos alheios. E este modo de habitação ainda não havia ocorrido em dimensão coletiva, quer dizer, a não ser com as galinhas. Até então, de fato, as galinhas haviam transformado AMO em um lugar de trânsito coletivo, mas, entre humanos, o pequeno quadrado seguia no âmbito do pessoal. Aqui, após esse momento de uso coletivo do mesmo, estabelece-se mais uma vez, neste processo de trabalho, uma aproximação na relação entre humanos e não humanos. E isto vai levar-me textualmente ao projeto de criação com o qual me deparei nessa residência artística: *AMO ••• Performance/Conferência*, que dá nome a este capítulo.



Figura 23 – AMO nas residências, Porto Alegre, 2012.

3.2 Geneci + Performance/Conferência

O problema não é ser isso ou aquilo no homem, mas antes o de um devir inumano, de um devir universal animal: não tomar-se por um animal, mas desfazer a organização humana do corpo, atravessar tal ou qual zona de intensidade do corpo, cada um descobrindo as suas próprias zonas, e os grupos, as populações, as espécies que o habitam.

Gilles Deleuze

Eu, particularmente, preferia uma fêmea, mas, entrando no aviário, ele era muito barato, garnisé, pequeno e branco. Havia três, dois em uma mesma gaiola e um solitário em outra cela. A princípio, pensei em comprar os três, mas, em um momento de lucidez, me lembrei que não tinha local para abrigar nenhum deles. Mesmo permeada por grande dúvida na aquisição daquele pequeno animal, indefeso e certamente destinado à alimentação, saí da loja carregando uma sacola com a gaiola, um pouco de ração e potinhos de cerâmica para água e comida. Pensei bem antes de separar os dois companheiros; logo, optei pelo outro que estava sozinho no aviário. Pensava que um galináceo era parceria indispensável para o trabalho que estaria agora propondo. Aves, estas com papel tão significativo nesse processo de AMO, ampliando-me a visão sobre o espaço, com suas relações com o invisível. Já que estava pronta a realizar uma conferência sobre o *Ateliê Móvel Oficial*, ao menos um representante deles deveria estar presente.

Do aviário para a Casa de Cultura Mário Quintana, mais ou menos meia hora de caminhada, ele foi sereno, sem fazer barulho. Por todo meu período de caminhada, pensava nos prováveis ônus daquela nova aquisição. Estava hospeda em um hotel que seria pago pela FUNARTE e, em meu quarto, hospedava-se também outra moça. Não havia informado nem à produção da FUNARTE nem à minha companheira de quarto que compraria um galo. Decidi que, por Geneci, o mesmo se chamaria, e segui meu percurso receosa pela possível não aceitação de meu novo parceiro de performance. Em nossa sala de trabalho diário na CCMQ⁸², logo que solto, ele correu para o espelho e tentou gladiar com sua imagem refletida

⁸² CCMQ é abreviação de Casa de Cultura Mário Quintana.

no espelho. Seus pés pareciam não se adaptar ao chão de madeira, no qual ele seguia ciscando.



Figura 24 – Geneci, Porto Alegre, 2012.

Geneci foi bem recebido pelos artistas da residência e, neste primeiro dia de sua chegada, por mais ou menos uma hora, todos nós observamos aquele animal. Seus modos de movimentação, de caminhada, de ciscadas. Sua aparente selvageria e fuga de todo e qualquer tipo de aproximação ou toque. Pensei em experimentar algo próximo à minha primeira vivência com os galináceos e a fita amarela, relatado no primeiro capítulo deste texto. Tentei contê-lo dentro de um pequeno quadrado torneado pela fita, um AMO, estimando que a cor viva de alguma forma o afetasse como, aparentemente, acontecera com as primeiras galinhas. Geneci estava arisco e relutava a qualquer aproximação e, portanto, pisou na fita e caiu fora da contenção. Eu tinha agora um novo dado. Aquele galo, no ambiente urbano, de nenhum modo partilharia das mesmas relações espaciais das primeiras galinhas que conheci, de perto, no reservado galinheiro.

Durante alguns dias, junto daquele grupo de residentes, Geneci passou suas tardes, tornando-se mais um. Ficava sempre solto na sala, no princípio, bem perto do espelho e depois foi tomando novos espaços. O mais interessante é que, aos

poucos, ele foi visivelmente se adaptando àquela nossa rotina na CCMQ. Parecia mais íntimo do espaço e também das pessoas, já não fugia quando alguém se aproximava, caminhava em meio aos demais, chegou a fazer poleiro no pé de um. Aos poucos, já não queria ficar sozinho, me seguia por todo o espaço, correndo a seu modo. Todos os outros residentes, uns mais, outros menos, eram recíprocos à sua presença, tomavam conta e cuidavam dele, auxiliavam quando necessário. Nas noites, chegando ao hotel, subia com o galo dentro do casaco. Ele parecia se sentir confortável junto à minha pele, por isso permanecia quietinho. Nada de barulhos de galo no elevador ou nos espaços de transição do hotel, como corredores e *hall* de entrada. Meu amigo se acalentava junto ao meu corpo.

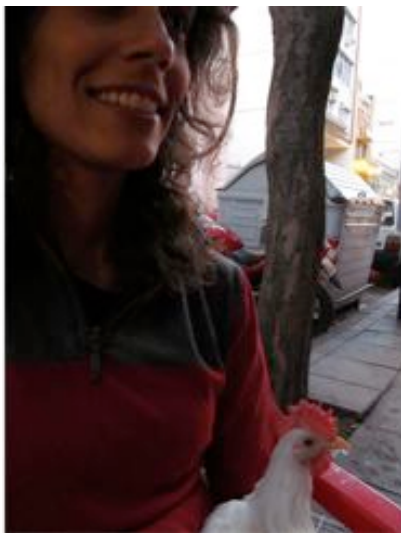


Figura 25 – Raíssa e Geneci, Porto Alegre, 2012.



Figura 26 – Luis Garay e Geneci, Porto Alegre, 2012.

O homem da loja de aves garantira-me que ele não cacarejaria durante a noite, nem ao amanhecer, se eu colocasse um pano preto sobre a gaiola. Coberto por um casaco preto, ele dormia em sua gaiolinha, alojada no banheiro e só acordava quando acendíamos a luz. Daí, então, muitos cacarejos e barulhos. Passamos, então, a frequentar o toailete com a luz apagada, pois era o único modo de Geneci se manter calado. Durante os dias que esteve comigo, precisamos estar sempre juntos. Sempre que saía do hotel, para evitar que fosse surpreendido pelas camareiras, Geneci saía junto, habitando o interior de minha vestimenta. Pisando na rua e virando a primeira esquina, eu abrigava o galinho em sua gaiola, que me acompanhava escondida em uma grande sacola.

Geneci frequentou bares, restaurantes e até um pequeno shopping. Passeou pela feira do livro de Porto Alegre e por outros espaços de meus roteiros na cidade.

Eu, claro, fui me apegando e sentindo medo de nosso momento de despedida. Desde o dia em que esse galo tornou-se “meu galo”, procurei, incansavelmente, alguém que pudesse adotá-lo como animal de estimação, mas parecia difícil. Se não encontrasse esse possível novo dono, com a passagem de retorno ao Rio para dali a poucos dias e sem a menor possibilidade de trazê-lo no voo, minha única alternativa seria devolvê-lo à loja de aves. Mas, certamente, um novo dono para o galo branco seria encontrado dali a poucos dias, logo após a realização da Performance/Conferência, sobre a qual me atenho daqui em diante.

Não desejei realizar uma performance/conferência. Essa proposta me foi sugerida por Garay, mas de fato aderi a ela. Talvez, ele houvesse percebido que, naquele momento, minhas articulações teóricas aproximavam-se das práticas ou estavam ambas imbricadas. Essa conferência é predita por uma questão, uma cisão, uma fragmentação, justamente com as práticas do corpo sobre as quais discorri no capítulo anterior. Sempre me detive ao ócio, ao inútil, ao dispensável. Nunca fui de letras, de grande vocação ao estudo e ao intelecto. Acreditava, de maneira inconsciente, nas práticas do corpo, no jogo de bola, nas brincadeiras e correrias no quintal de casa. Deparando-me com a dança, pude adentrar, de fato, no conhecimento refinado do intelecto do corpo, no conhecimento da vivência, da reinvenção incorporada de si mesmo, pura intensidade, dimensão contínua na qual ia ao cume de me sentir potente em movimento. Essas práticas, relativas ao pensamento incorporado, ao pensamento vivenciado no movimento, sempre interessaram-me.

Em certo período, deixei-me turvar o corpo, sobrepondo-o pela dimensão intelectual, abandonando a prática diária do movimento, para mim sacralizada, adentrei então à dimensão fragmentária. Cheguei ao ponto de me questionar: sob que medida acionava-me como artista, se justamente estava desprovida da dimensão contínua da arte? Sob que medida me dedicava ao ócio e a que ponto firmava disciplina com o dispensável? Desde o período ao qual denominei: “retomada do corpo”, que dá nome ao capítulo anterior, pude, aos poucos, encarar de frente minha problemática teórica, que resulta da cisão teórico/prática. Após todas essas questões, minhas relações intelectuais passaram a se ocupar de outra maneira de mim mesma, encarnando-me o corpo.

No ano de 2012, acabei por tomar a liberdade de carregar AMO: meu quadrado demarcado, para algumas outras situações também cênicas, mas não

compreendidas corriqueiramente. Por exemplo, AMO acompanhou-me no exame de qualificação e, na sequência, em dois eventos científicos, nos quais fui discorrer sobre minha pesquisa de mestrado. Tornando um espaço comumente utilizado para conferências, um espaço de cena artística, performei no espaço acadêmico. Sempre que precisei palestrar, distendi, como possível, meu espaço pessoal de criação, mas nem sempre dispus de solo ampliado e livre. Em alguma situação, AMO precisou subir mesas e cadeiras para tornear e abrigar meu corpo. Essas investidas de percurso transitório, no âmbito da academia, acabaram por premeditar minha última criação em AMO, dentro do período de vinte e quatro meses de mestrado.



Figura 27 – 21º Encontro da ANPAP (Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas), Rio de Janeiro, 2012.

AMO ••• *Performance/Conferência* aconteceu em Porto Alegre na mostra de solos e duos do *Outras Danças – Brasil, Uruguai e Argentina*. Dentro de uma sala branca e grande, instalei um espaço com uma série de fotografias significativas ao longo do processo de trabalho em AMO: vídeos, alguns desenhos e objetos. Com auxílio de dois projetores, estiveram presentes *Experimento Pele* e *A Luta com o Cão*. Em fotografias impressas, compareceram AMO em meio a patos e galinhas e *Mapeamento de Proximidades*. Desenhos pessoais sobre AMO também se fizeram presentes, assim como algumas das anotações e produções dos outros artistas que receberam AMO em suas casas ou quartos de hotel. No centro da sala branca, configurava-se, torneado por linhas amarelas, um AMO, onde partilharíamos a cena, eu e Geneci. Em portunhol, discorri, apresentando todo aquele projeto de trabalho, naquele espaço meio caótico que o galinho auxiliava a instaurar.

A fita amarela, que funcionava antes como demarcação entre mim e as pessoas em *Experimento Pele*, onde um espaço quase mítico era instaurado na cena, deixando clareza sobre o posicionamento do público, agora atuava de outra maneira. Já não era mais demarcação simbólica, por exemplo, de minha cinesfera.

O espaço que antes precisou ser garantido pela fita de demarcação, em uma grande cidade, num pequeno dormitório, podia ser agora garantido por minhas novas e atualizadas relações com o corpo. Com AMO ••• Performance/Conferência, perco a separação. A fragmentação das dimensões práticas e teóricas em meu processo como artista, finalmente, unificam-se. Trata-se, justamente, do momento em que levo minha processualidade teórica e a agrego à processualidade prática. Assim, como em *Caminhando*, de Lygia Clark, compreendo que ambas são faces de uma mesma dobra e, ao passo que percorrido dentro, torna-se fora.

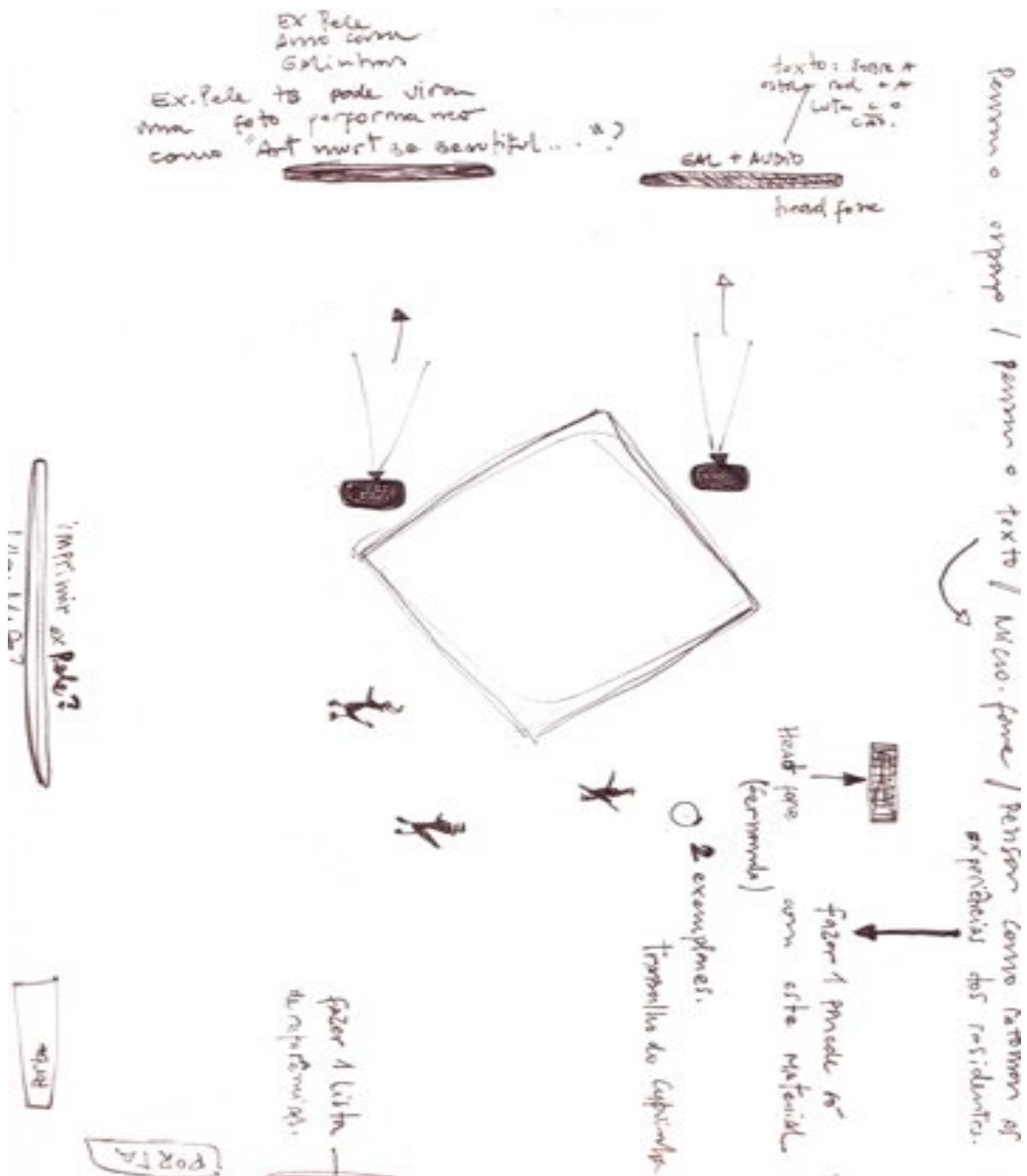


Figura 28 – AMO ••• Performance/Conferência. Croqui, Porto Alegre, 2012.

Essa performance/conferência é realizada para o “reino” dos humanos, mas também para o reino dos animais e dos vegetais. E, é claro, não posso deixar de citar os reinos dos seres invisíveis: meu nada convencional público de arte. Indispensável informar que, na noite da conferência, logo após sua realização, encontrei, no público da mesma, uma moça e uma criança que se disponibilizaram a levar meu amigo galo para seu sítio. Geneci recebeu duas novas donas e, felizmente, não retornou à loja de aves.

4 POSFÁCIO OU NOTAÇÕES ACERCA DA ESCRITA E DA CRIAÇÃO

Pareceu-me demasiadamente clichê finalizar este texto, construir suas considerações finais, afirmando a compreensão do mesmo como um processo ou, anunciando que permanece em aberto, lançando fios, rastros, dentre outras coisas. Ao mesmo tempo em que não estou negando esta contingência – pois a todo o tempo estive empenhada em confeccioná-lo como um processo, deixando submergir a experimentação da escrita – escolho não elencá-la como assunto principal de finalização. Decido, então, nestes últimos momentos habilitados à dimensão do público, do dizer para outrem, discorrer brevemente sobre minha relação com o texto, com a dimensão da escrita que foi parceira fiel de todo este processo vivenciado. Essa escrita que me apetece, ao mesmo tempo em que amedronta, que estabelece uma disciplina catástrofe, que desarticula a urgência da vida. A prática da escrita, a princípio, por si, redefine o tempo, gera lacuna, abre fissura, se estabelece em diferenciação. A prática da escrita, por si, exige preparação, estabelece seus próprios ritmos, cunha específicas cadências. O clima, as pessoas, o ambiente da casa, tudo isso tece escritura e a escritã aguarda a iniciação.

Essa escrita vem sendo confeccionada há algum tempo, desde pouco mais que minha entrada no mestrado. Existem, aqui, textos de diferentes momentos deste processo de trabalho. São, portanto, escritas díspares num período largo de dois anos, conjugadas num mesmo documento. É claro que, recentemente, no período de finalização do mestrado, por mais ou menos dois meses, dediquei-me diária e longamente às articulações textuais. Mas desejei poder ter um contato estilístico com uma emergência de escrita, algo que não foi possível acessar aqui e que espero ser capaz de produzir ainda em vida. Para este período da escrita final, tentei preparar-me para um tipo quase instantâneo de fabricação, algo como o escrever em pouquíssimos dias, como Mário de Andrade, que escreveu *Macunaíma* em seis dias numa chácara⁸³. Existe outra referência em Ítalo Calvino que muito aprecio. Trata-se de uma lenda chinesa que encerra a conferência sobre *rapidez*, em *Seis propostas para o próximo milênio*:

Entre as múltiplas virtudes de Chuang-Tsê estava a habilidade para desenhar. O rei pediu-lhe que desenhasse um caranguejo. Chuang-Tsê disse que para fazê-lo

⁸³ Para traçar essa escrita, eu também habitei uma chácara.

precisava de cinco anos e uma casa com doze empregados. Passado cinco anos, não havia sequer começado o desenho. 'Preciso de outros cinco anos', disse Chuang-Tsê. O rei concordou. Ao completar-se o décimo ano, Chuang-Tsê pegou um pincel e num instante, com um único gesto desenhou um caranguejo, o mais perfeito que jamais se viu. (CALVINO, 1990, p.67).

É uma história sempre inquietante, ainda que a tenha lido algumas vezes. Direciona-me a três interligadas problemáticas: a primeira, relativa a um fluxo de disponibilização pessoal do artista; a segunda, referente à emergência dos processos de composição; a terceira, sobre uma tal dimensão impessoal com a qual os processos parecem seguir autonomamente se articulando. De toda maneira, penso que meus dois anos de mestrado e tudo o mais vivenciado neste período foram a preparação para a produção deste texto, ainda que ele não esteja hábil a partilhar da conferência sobre rapidez de Calvino. Essa dissertação foi, sim, um longo texto que eu possivelmente ainda não havia imaginado escrever, mas para, além disso, exigiu-me o farejar de um tom precioso: a aproximação de uma textura de fala que partilhasse, com o trabalho, toda sua teoria. Esse mestrado foi uma oportunidade de continuação de um projeto entre as proposições corporais e as práticas da escrita – estas que não deixam de ser também corpo e aquelas que não deixam de ser também escrita – que iniciei na graduação em artes. O texto tem desempenhado um importante papel em minha prática artística.

Quando pensava no modo de dar corpo impresso a esta dissertação. Papeis, impressões, gramaturas, fotografias, qualidade de imagem, dentre outras coisas, intuía que precisaria confeccionar algo frágil, assim como fora todo o processo de fabricação do mesmo: avulso, fragmentário, povoado por diferentes lugares, pessoas, animais, vegetais, coisas e invisibilidades. Em meio às problemáticas na preparação de todas estas páginas, esquemas de interesses, precisei confeccionar diferentes estratégias fabris. E precisei, ainda, atentar-me com cautela pela rota que vinha sendo traçada não só pelo encaminhamento textual, mas por meu percurso de trabalho com o *Ateliê Móvel Oficial*. Portanto, certamente a ciência que o estudaria seria a hodologia, que define-se por “ciência ou o estudo das rotas” (JACKSON apud TIBERGIEN, 2012, p. 162). Destinar-se-ia ao estudo dos caminhos e encaminhamentos, mas também da geografia, das ordenações de território e da paisagem de AMO, a uma série de outras atividades e, por conseguinte a dança, a cena, a performance. Talvez, mais que definir que “zona científica” estudaria esse

trabalho, seria interessante assinalar, em concordância com Gilles Tiberghien, que ao longo do mesmo, eu tenha me posicionado como hodológica.

É bem possível [...] que a hodologia seja apenas um modo de aproximação do espaço do qual fazem parte muitas atividades humanas que se interessam pela maneira como os homens se comunicam entre si para formar comunidades, um modo de considerar o mundo, mais do que uma disciplina propriamente dita. Assim talvez fosse mais sábio, ou, digamos, mais prudente, se quisermos evitar o dogmatismo que se vincula a tudo o que quer passar por uma nova doutrina, falar em hodológico, ao invés de em hodologia. (TIBERGHIE, 2012, p. 172).

Junto a tudo isso, a ponto de contradizer-me, volto atrás para falar de algo que está na abrangência dos rastros do trabalho. De meu ponto de vista particular, relatos e mais relatos, que trataram de ampliar os processos vivenciados, auxiliando reflexões, sobre as atuações do trabalho, relações confeccionadas, dentre outros. Mas, longe de atuar como relatora legítima, deflagradora de uma única versão. Sei que muitos podem ser os relatos, narrações e ficcionalizações decorrentes de uma proposição artística. Nesse sentido, entram outros relatores, já que tendo sido instaurado um acontecimento público em que muitos contatos e partilhas foram travados. São versões de quem estabeleceu contato mais próximo, de quem apenas acompanhou, com as vistas, algumas ações, de quem ouviu dizer, ou ainda, de quem deflagrou e construiu, com uma câmera fotográfica, um dos muitos relatos possíveis. Estas são fotografias que para além de relatos a posteriori de um acontecimento, estabelecem-se como inventoras de possibilidades de olhares, apontando por uma construção retórica que beira a ficcionalidade. Fotografias que parecem lidar diretamente com um problema, que segundo Deleuze, é uma questão da arte: “dar uma duração ou uma eternidade a este complexo de sensações que não é mais visto, como sentido por alguém” (DELEUZE, 1988, p. 89).

A fotografia, como um gesto, que cria versões sobre uma ação efêmera, como a sobrevivente de um naufrágio (LISSOVSKY, 2011, p. 8), escapando de um torvelinho de tempos, do que foi, deveria ser ou poderia ter sido. Fotografias, que habitam um limiar instável entre passado, presente e futuro, como uma assombração⁸⁴, criando reservas de futuro “uma reserva onde o tempo reencontra sua potência de interrupção”, como nos fala Maurício Lissovsky em *Dez Proposições Acerca do Futuro da Fotografia e dos Fotógrafos do Futuro*. Uma interrupção que prevê duração, indo de encontro novamente à fala citada de Deleuze.

São fotografias prolongadoras de blocos de sensações. Blocos imagéticos

⁸⁴ Ibid. p. 9.

que inauguram e instauram muitas ficções. Nesse sentido, interessa-me pensar que esta incessante mediação entre o que foi, o que é, e o que ainda será, dos quais fala Lissovsky, segue gerando ecos. Ecos que não só re-configuram um dado momento, como re-estabelecem o trabalho de performance, trazendo novas dimensões para o mesmo. São essas fotografias, junto aos vídeos, como também os relatos escritos produzidos, que hoje, após as vivências, vão configurar-se como dispositivos de apresentação do trabalho, atualizando-o a cada vez e beirando sempre a construção de novas (independentes) histórias. Por fim, gostaria de deixar algo aqui indispensável: são textos que recebi, dias após vivenciar *Experimento Pele* em Juiz de Fora no ano de 2011 e anotações sobre experiências no quadrado, de pessoas que o receberam em suas habitações na cidade de Porto Alegre em 2012. Seguem os mesmos – como possíveis rastros.

“por que é preciso tirar a pele”

(texto inspirado na performance *Experimento Pele* de Raissa Ralola)

*os fantasmas são feitos da bruma dos mistérios
caminham feito mãos invisíveis
que do sonho regem a vida*

*sob os óculos do medo a realidade é perdida
e o muro é levantado*

*é preciso endurecer o corpo
e formar a casca que se arvora em proteção
pés aprisionados que não caminham
mãos que se encolhem
atadas na algema
olhos cegos de ver distorcido
músculos atrofiados
embaixo da pele espessa que restringe*

mas os anjos e os demônios tem prazo de validade

*ambos caem, como toda dualidade
e o medo é a vacina contra o próprio medo*

*é o medo temendo a si mesmo que submete a couraça
ao impacto do tempo e ao calor do sol*

*esfolando nos pontos de atrito
a pele se solta
toda
e dela nasce um ser borboleta
pés livres, olhos abertos
nas mãos que se estendem a outras mãos
plena liberdade no vôo
da entrega ao que é*

Thirak Sarita (Angela Nabuco), Juiz de Fora, 2011.

...

Entrou serena, altaneira. Ocupou o quadrado riscado no chão e começou a tirar a pele. Sua própria pele?

Experimento pele. Experimentar a pele? Experimentar a pele é experimentar o quê?

Tirar a pele de alguém é expropriar. E tirar a própria pele o que é?

A moça, primeiro, se despiu lentamente... Peça por peça. Parece que ia ficar pelada. Pelada é sem pele ou “em pele” apenas?

Diz-se pelado do que não tem pelo; diz-se pelado do que tirou a pele, do esfolado. Isso tudo diz o Houaiss.

Mas havia uma segunda pele colada ao corpo; parece que havia. Sempre há uma segunda, uma terceira, muitas peles ocultando algo. Ou protegendo, ou tateando o mundo ou contornando.

Um silêncio atencioso olhava a moça “pelada”. Como pelada?

E ela foi arrancando devagarinho a própria pele. O silêncio da platéia tudo seguia. Por um bom tempo não se ouviu um pio sequer. Pio de gente, viu? O silêncio preenchia a sala. Aquilo era uma sala?

Difícil arrancar a pele, demorado, exigiu esforço. Não sei quanto tempo durou; durou muito tempo. Parece que durou mais de hora; não sei...

Depois a moça foi carimbando, carimbando, carimbado... Não consegui ler o escrito repetindo-se a cada carimbada. O chão ficou forrado de restos de peles carimbadas, que um projetor jogava na parede. Mas o festival era Sem parede. O efeito foi muito bonito: o corpo escamando-se, o esforço da moça para se descascar.

Largar a pele se diz dos anfíbios e reptéis. Mas no Sem parede foi o experimento pele. E o mais profundo é a pele. Fronteira aberta por todos os poros; amplifica conexões, escapa de qualquer parede que separa.

Experimento pele.

Maria Helena Falcão Vasconcelos, Juiz de Fora, 2011.

...

Creo q' perdi 100 R. reiso entre las cuadernitas que
 llevo todos los dias al encuentro de las BH,
 y veo los R. los saco y pongo en un lugar.
 continuo buscando adentro de otro libro, pq estoy
 seguro q' traje conmigo rocnas q' preciso
 fotar, los encuentro y dejo dentro de el
 libro que estoy leyendo. "el M. el T.". Me digo
 a mi mismo voy a recibir los reales ya
 mismo, sino los voy a perder. vuelvo al
 escritorio, no los veo donde los puse? seguro
 dentro de otro libro, reiso todos los libros,
 1x1, Ranciu, POA, PO Colabomoi, no encuentro,
 tengo la imagen de haber visto los R y
 habelos puesto en un lugar, dno? Reiso
 todo, más calmadamente, no encuentro,
 intento en el baño y dno!, pero estoy
 Seguro q' no me devanti! busco un 10
 min. no encuentro y el recuerdo de habelos
 encontrados se hace yea + vago a
 medida que avanzan los minutos al punto
 de esperar a dudar: yo u los 100 R?
 u esos billetes de 50 R q' creo que son?
 o eran los enos y los confundi? no me
 gusta la idea de perder 100R, para esto
 han pasado 15 min y estoy confuso de
 buscar! como puedo habelos perdido?
 miro el cuadro D.A. y me digo, voy
 a sentarme allí 10 min, a invocar los
 100 R. y termino mi meditación, vuelvo al
 escritorio, dispuesto a encarar otra tarea.
 los R se han convertido en un fantasma.

Figura 29 – Luis Garay, Porto Alegre, 2012.



Figura 30 – Renata Leoni, Porto Alegre, 2012

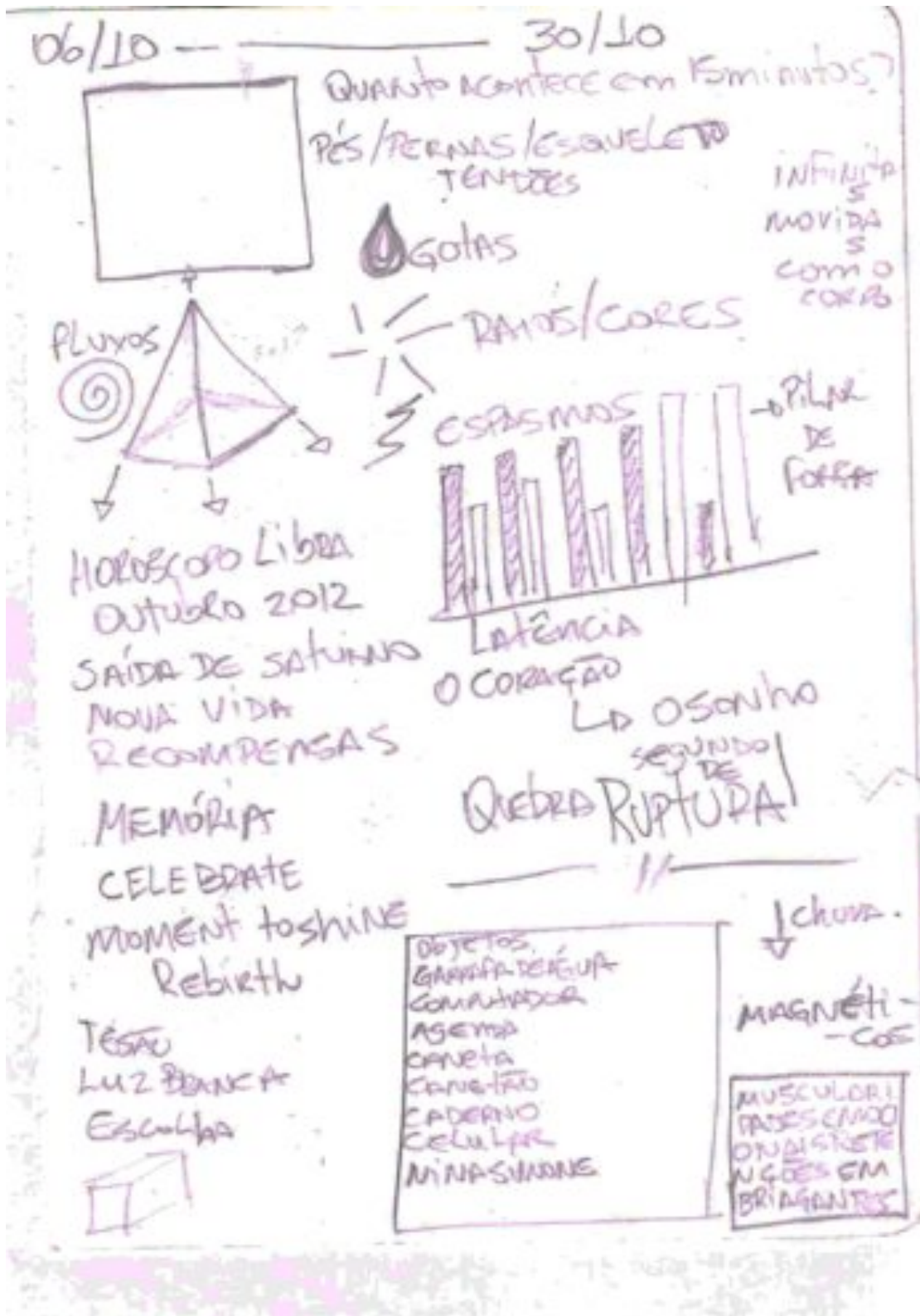


Figura 31 – Rodrigo Andreoli, Porto Alegre, 2012.

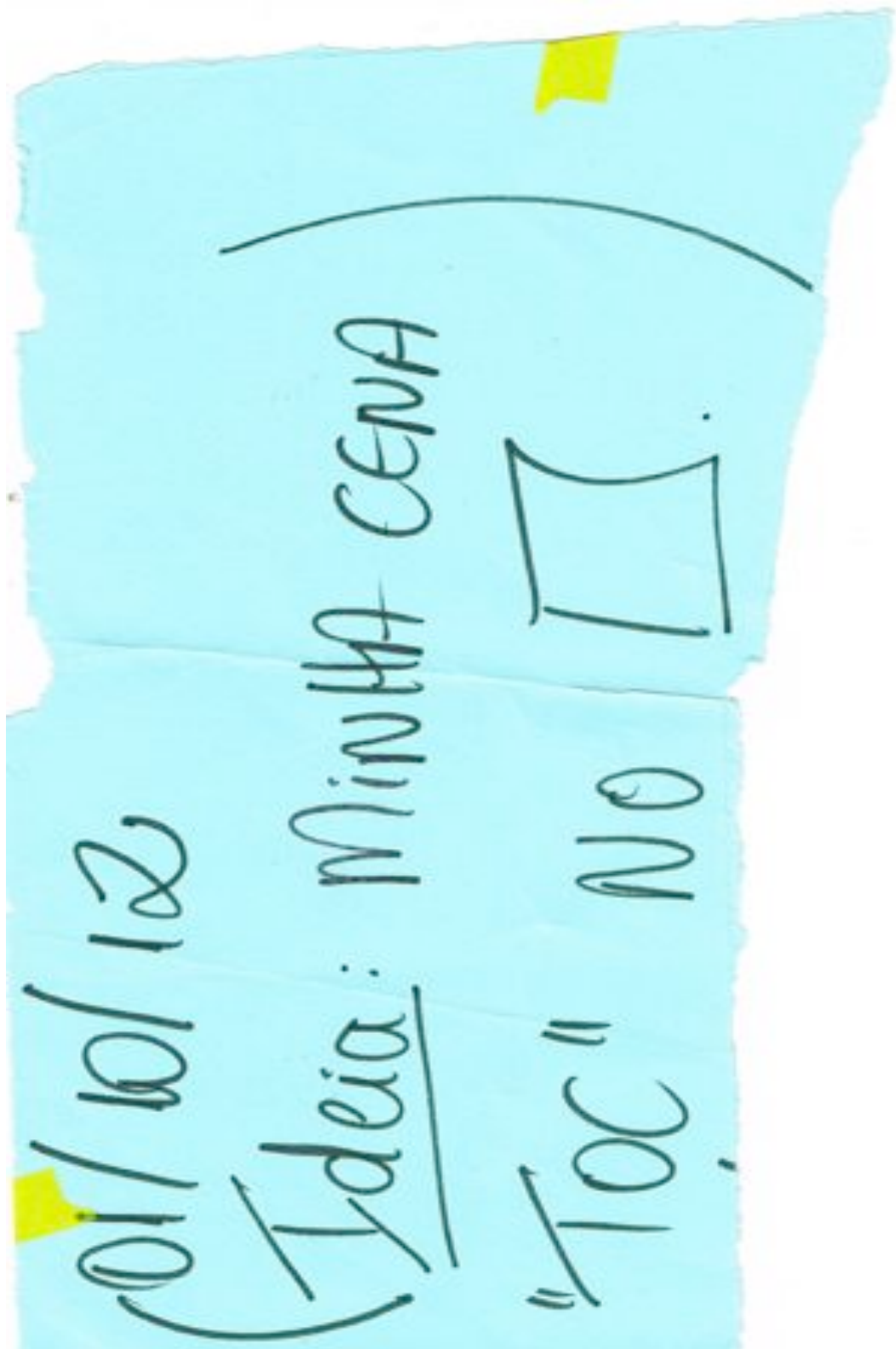


Figura 32 – Natália Mendonça, Porto Alegre, 2012.

REFERÊNCIAS

- ALVARENGA, Arnaldo. *Klauss Vianna: Abrindo Caminhos – Série: Personalidades da Dança em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2010.
- ARENDT, Hannah. *O que é política?* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- _____. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- ARTAUD, Antonin. *Escritos*. Seleção e Notas de Cláudio Willer. Porto Alegre: LePM Editores, 1983.
- _____. *Linguagem e Vida*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- BATAILLE, George. *História do Olho*. São Paulo: Cosacnaify, 2003.
- _____. *O Erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- BORGES, Hélia. *Sobre o movimento: o corpo e a clínica*. Rio de Janeiro. Tese (doutorado), UERJ, 2008.
- CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- CASTRO, Eduardo Viveiros. *A Inconstância da Alma Selvagem e outros ensaios*. São Paulo: Cosacnaify, 2002.
- CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Cartas 1964-74*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles; GATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Vol. III. São Paulo: Editora 34, 1996.
- DEUTSCHE, Rosalin. *A arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de Guerra*. In: *Concinnitas*. ano 10, volume 2, número 15. Rio de Janeiro, 2009.
- Dicionário. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/animal/>>. Acesso em: 11 set. 2012.
- DOGVILLE. *Las Von Tries*. Suécia, California Filmes, 2003. (171 min.). DVD, son., color., legendado.
- FERREIRA, Gorja; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de Artistas – anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- _____. *O Governo de Si e dos Outros*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. *História da Sexualidade 2 – O Uso dos Prazeres*. 12ª edição. São Paulo: Graal, 2007.
- _____. *História da Sexualidade 3 – O cuidado de Si*. 8ª edição. São Paulo: Graal, 2005.
- GREINER, Christine. *O corpo – pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2006.
- GOLDBERG, Roselee. *Performance – live art since the 60's*. New York: Thames & Hudson, 2004.
- GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica – Cartografias do Desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

- HANNAH ARENDT – Filósofos e a educação. José Sérgio Fonseca Carvalho. São Paulo, Atta Mídia e Educação, 2003. (47min), DVD, son., color., legendado.
- HESSE, Hermann. *Pequenas Alegrias*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1977.
- JACQUES, Paola Berenstain (org.). *Apologia da Deriva* – escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- KUNIICHI, Uno. *A Gênese de um Corpo Desconhecido*. São Paulo: n-1 Edições, 2012.
- KWON, Miwon. *O Lugar Errado*. In: *Urbânia 3*. São Paulo: Editora Pressa, 2008.
- LABAN, Rudolph. *Dança Educativa Moderna*. São Paulo: Ícone, 1990.
- _____. *Domínio do Movimento*. 5ª edição. São Paulo: Summus, 1978.
- L'ABÉCÉDAIRE de Gilles Deleuze. (direção). França, Pierre-André Boutang, 1988-89. (duração). DVD, son., color., legendado.
- LISSOVSKY, Maurício. *Dez proposições a cerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro*. In: FACOM n. 23. São Paulo: FAAP, 2011.
- Medicina Chinesa – O que é? Disponível em: <http://www.brasilmedicina.com.br/noticias/pgnoticias_det.asp?Codigo=975&AreaSelect=4>. Acesso em: 25 fev. 2013.
- MICHAEL FOUCAULT por ele mesmo. Philippe Calderon. França, Arte France, 2003. (63min). DVD, son., color., legendado.
- MILLER, Jussara. *A Escuta do Corpo*. São Paulo: Summus, 2007.
- NEVES, Neide. *Klauss Vianna, Estudos Para uma Dramaturgia Corporal*. São Paulo: Cortez, 2008.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- _____. *Encontros/Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- O que só as aves enxergam. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/vivermente/noticias/o_que_so_as_aves_enxergam.html>. Acesso em: 10 mar. 2012.
- Outras danças. Disponível em: <<http://www.outrasdancas.com.br/convocatoria/>>. Acesso em: 15 dez. 2012.
- PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.
- PINA. Win Wenders. Alemanha, Imovision, 2011. (106 min). DVD, son., color., legendado.
- PLATÃO. *Apologia de Sócrates*. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- _____. *Diálogos I*. São Paulo: Edipo, 2007.
- POLO, Juliana. *Angel Vianna através da história* – a trajetória da dança da vida. 8º bolsa de Pesquisa RioArte, 2005.
- PRECIOSA, Rosane. *Rumores Discretos da Subjetividade*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.
- RAMOS, Enamar. *Angel Vianna, a Pedagoga do Corpo*. São Paulo: Summus, 2007.
- RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. São Paulo: Annablume, 2003.
- RESTANY, Pierre. *Os Novos Realistas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- ROLNIK, Suely. *Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark*. In: *The Experimental Exercise of Freedom*: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999.
- _____. *Alteridade a céu aberto* – O laboratório poético-político de Maurício Dias & Walter Riedweg In: *Posiblemente hablemos de lo mismo*, catálogo da exposição da obra de Mauricio Dias e Walter Riedweg. Barcelona: MacBa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2003.
- SALDANHA, Suzana (org.). *Angel Vianna* – Sistema, Método ou Técnica. Rio de

Janeiro: FUNARTE, 2009.

Significados. Disponível em: <<http://www.significados.com.br/namaste/>>. Acesso em: 18 fev. 2013.

TEIXEIRA, Leticia Pereira. *Inscrito em meu corpo: uma* abordagem reflexiva do trabalho corporal proposto por Angel Vianna. Ano de defesa. 2008 (número de folhas:87) f. Dissertação de mestrado – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2008.

_____. *Subjetividade e o Cuidado de Si*. VI Seminário Angel Vianna. (texto não publicado).

TIBERGHIEU, Gilles. Hodológico. In: *Revista-Valise*. Porto Alegre, v.2, n. 3, ano 2, julho de 2012.

VIANNA, Klaus; CARVALHO, Marcos. *A dança*. São Paulo: Summus editorial, 2005.

WALKING in an Exaggerated Maner arround the Perimeter of a Square. Bruce Nauman. 1967-68. (10min 30sec). 16mm, filme. Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=Qml505hxp_c> Acesso e: 13 jun. 2013.

WEITEMEIER, Hanna. *Yves Klein*. Editora Taschen, 2005.

