

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

THAÍS PETZHOLD

**Transeuntes, Percurso Infinito e Flor: de
um inventário dos fazeres à pesquisa em
dança**

Porto Alegre

2021

Thaís Petzhold

**Transeuntes, Percurso Infinito e Flor: de um
inventário dos fazeres à pesquisa em dança**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes da UFRGS como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Paludo

Porto Alegre

2021

CIP - Catalogação na Publicação

Petzhold, Thais Regina Villanova
Transeuntes, Percurso Infinito e Flor: de um
inventário dos fazeres à pesquisa em dança / Thais
Regina Villanova Petzhold. -- 2022.
239 f.
Orientadora: Luciana Paludo.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,
2022.

1. Dança. 2. Performance Urbana. 3. Corpo. 4.
Percepção. 5. Artes Cênicas. I. Paludo, Luciana,
orient. II. Título.

Thaís Petzhold

Transeuntes, Percurso Infinito e Flor: de um inventário dos fazeres à pesquisa em dança

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovada em 3 de dezembro de 2022.

Profa. Dra. Luciana Paludo (Orientadora)

Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – PPGAC – UFRGS

Mirna Spritzer

Professora aposentada do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – PPGAC
– UFRGS

Mônica Dantas

Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – PPGAC – UFRGS

Claudia Vicari Zanatta

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais - PPGAV - UFRGS

Angelene Lazzareti

Universidade Federal da Integração Latino Americana

*Para
Yuri,
Athos,
e Aylla Morena,
com muito amor.
Vocês me inspiram a aprender ser minha melhor
versão.*

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa de mestrado é uma trajetória que inicia muito antes de se configurar como tal. Eu precisaria de muitas páginas para poder agradecer a tanto, tantas e tantos que fazem parte do *entre* que me constitui e que, portanto, fazem parte desta pesquisa. Cada passo, cada dança, cada conversa, cada presença, cada paisagem, etc. se constitui como formadora de quem sou agora e das palavras e reflexões abertas das próximas páginas. Honro aqui está existência entrelaçada.

Então escolho algumas pessoas para representar outras tantas pessoas que compõem este entrelaçar.

Agradeço minha avó Inha (Antonia Seitz Petzhold), pelas iniciações e aprofundamentos, e assim, agradeço a todas e todos os mestres que compartilharam seus saberes comigo. Também agradeço minha avó por representar aqui as veias, ou rizomas, de outros ancestrais que me conectam com a arte e com a magia da vida. E agradeço meu avô Alfredo que não conheci em vida, mas que povoa minha imaginação com seus olhos azuis e gentileza, revelada por outros, e dessa forma agradeço a todos aqueles que não conheci e que mesmo assim compõem quem sou.

Agradeço minha avó Bernadete pelas gemadas cheias de afeto que representam as veias e rizomas ancestrais da felicidade nas “pequenas” coisas da vida e através dela agradeço aqueles que sabem propagar afeto e doçura nas jornadas da existência. Hoje sou eu quem bate gemada para mim e para meus filhos. E agradeço meu avô Dorival que nos chamava “cola fina” e “pindamonhangaba”, que adorava melão e melancia no verão e nos ensinou que “água mole em pedra dura, tanto bate até que fura.”. Agradeço, na figura do meu avô, àqueles que gostam de brincar, de jogar e de comer frutas.

Agradeço à minha mãe Regina pela jornada juntas até então, e pelo acolhimento, cuidados e ajuda com meus filhos neste tempo de mestrado e pandemia. Em épocas desafiadoras, sentir as mãos dadas faz toda a diferença. E agradeço ao meu pai, Sérgio que levava a mãe, eu e minhas irmãs empoleiradas em aventuras praianas na moto e sempre foi exemplo de integridade. Através deles agradeço a existência daqueles que sabem cuidar e dar exemplos nutrindo a vida alheia.

Agradeço às minhas irmãs, Tati e Tizi por tanto e principalmente por existirem em minha vida e por representarem todas minhas outras irmãs e irmãos de jornada.

Agradeço à Célia por lembrar-me que a verdadeira maestria é sermos mestres de nós mesmos. Através dela agradeço a todos os mestres de si que inspiram a caminhada de tantos.

Agradeço ao meu companheiro, Renato pelas conversas, silêncios, caminhadas, práticas e parcerias e por me ajudar a abrir janelas e atravessar a ponte comigo com foco no amor e na cura. Assim agradeço àqueles que reconhecem o valor dos encontros como potência para a lapidação própria.

Agradeço ao meu mano, Marco que me estimulou a entrar no mestrado com seu exemplo e “empurrões” e à “Dira”, Cláudia que me acompanhou em todo processo de seleção com carinho, escuta e parceria. Aos amigos que acreditam uns nos outros.

Agradeço à Mirna, pela inspiração que brotou em mim nas aulas como aluna especial da sua disciplina “Poética da Escuta” e por me acompanhar como orientadora na primeira parte desta pesquisa.

Agradeço à Luciana, minha segunda orientadora, que me acompanhou da qualificação até a defesa desta dissertação. Por seu *estado de escuta* e por sua disposição ao nosso *entre* regados de amorosidade e respiros. Que nossas danças sigam a dançar!

Agradeço à Anne pela revisão do texto feita com tanta delicadeza, disposição e *escuta*.

Agradeço à banca examinadora pelo interesse, atenção, contribuição e generosidade para com esta pesquisa.

Agradeço à bolsa de demanda social da Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), que foi de total importância para o desenvolvimento e conclusão desta pesquisa.

Agradeço a cada participante dos trabalhos analisados. Dos nossos *entres* essa pesquisa nasce.

Agradeço ter perseverado, insistido e seguido até aqui.

RESUMO

A pesquisa converge questões de procedimentos do fazer em dança e performances urbanas, vinculados à preparação corporal, criação e atuação. Na observação dos procedimentos emergiram conceitos operatórios, os quais conferiram lastro para as sucessivas reflexões que se evidenciam na escrita. Nessas ações foi possível perceber recorrências metodológicas entre os trabalhos observados e constituir uma metodologia para a pesquisa. Respalhada na experiência como artista e bailarina se traz para análise e reflexão teórica e poética três projetos de performances urbanas de dança: ***Transeuntes, Percurso Infinito e Flor***. Através do acesso às memórias, notações próprias, textos de outros participantes dos projetos analisados, imagens fotográficas, leituras e reflexões originou-se a produção textual que investiga e traz à tona questões do fazer e da pesquisa em arte. Nas análises, se reconhece alguns procedimentos do fazer como conceitos operatórios. Inicialmente, o estado de percepção e sensibilidade, que foi nomeado de ***estado de escuta***, estava presente e agindo desde muito tempo nas práticas do fazer. No decorrer da pesquisa, o conceito do ***entre*** também ressoou com condutas já instauradas que, em momentos precedentes, havia se nomeado de *terceira pessoa - o fenômeno do encontro*. Ao reconhecer o imbricamento das práticas artísticas e cotidianas emergiu o conceito ***permanência em prática***. Após a qualificação, o conceito ***corpo-experiência*** integrou questões relativas à constituição do local-tempo onde se alojam as experiências no sujeito. Percebe-se que as condutas do fazer em cada um dos três trabalhos pesquisados são similares e complementares, mas que, como num movimento em espiral, experimentam-se novamente e, ao mesmo tempo, se renovam a cada nova camada da expansão; que esses procedimentos da prática que acabam por serem refletidos aqui como conceitos operatórios para uma pesquisa em arte podem ser movimentos e saberes que potencializam a preparação, a criação e a atuação de artistas performers; e que tais procedimentos e conceitos são potentes instrumentos para o acontecimento chamado *performance*.

Palavras-chave: Dança; Performance Urbana; Corpo; Percepção; Artes Cênicas.

ABSTRACT

The convergence of procedural issues in urban dance and performance, linked to body preparation, creation and performance. In the observation of the procedures, concepts emerged, which confer to the successive researches that are evidenced in the writing. In these actions it was possible to perceive methodological recurrences observed and constituting a methodology for the research. Based on her experience as an artist and dancer, three projects of urban dance performances are brought to analysis and theoretical and poetic reflection: *Transeuntes*, *Percurso Infinito* and *Flor*. Through the access to memories, notations, research texts of the analyzed projects, photographic images, readings and participants originated the textual production that investigates and brings up questions of making and of art itself. In operations, all the procedures of doing are recognized as operative. Initially, the state of perception and functioning, which was used as a listening state, had been presented for a long time as practices of doing. In the course of the research, the concept of the also resonated with already established behaviors that, in previous moments, had been called the third person - the phenomenon of the encounter. Recognizing the intertwining of artistic and everyday practices, the concept of staying in practice emerged. After qualification, body-experience concept integrated or subject to the store as a place-time, where the store is treated as experiences in time. It is noticed that the conducts of doing in each of the three researched works are similar and complementary but, as in a spiral movement, they are experimented again and, at the same time, they are renewed with each new layer of expansion; that these procedures of practice end up being reflected here as concepts in art-operatives can be movements and knowledge that potentiate the preparation, creation and performance of performing artists; and that such procedures and concepts are potent instruments for call performance.

Keywords: Dance; Urban Performance; Body; Perception; Performing Arts.

SUMÁRIO

Introdução	14
rizomas	15
de lá para cá	16
recorte	18
estado de escuta, entre, permanência em prática e corpo-experiência	19
chapéu de três pontas	21
do umbigo para os umbigos	23
semente que brota	24
cotidiano translúcido	25
precipitações I	27
tarefas como disparadores de outras perspectivas	29
dissertação-inventário	30
memória em constante devir	31
eu mesma e outra de mim	32
da artista ou pesquisadora para a artista-pesquisadora	33
inspirações metodológicas - ou sobre os modos de fazer a pesquisa	36
inspirações metodológicas – autoetnografia	38
materiais de suporte	39
recortes	41
entreatos e bolhas do agora	42
capítulos, subcapítulos e sumário	42
do intuitivo ao reflexivo I	42
Transeuntes – intervenções em espaços públicos	44
Transeunte	45
cartas para Artaud	46
precipitações II	48
do intuitivo ao reflexivo II - estado de escuta	50
transeuntres - fluxo que transforma o que permanece	52
2002	53

memórias de uma prática	54
improvisos	57
corpo-transeuntes	58
das práticas para a necessidade de integração artística com o meio	58
processo de criação	59
do cheio e do vazio	61
Transeuntes - intervenções em espaços públicos o espaço público transformado em palco/cenário e o público em coa(u)tor	62
Viaduto Otávio Rocha na Avenida Borges de Medeiros	64
o imprevisto spot solar	67
na escuta e na vivência do corpo-entre	67
Praça da Alfândega	70
Rodoviária	75
Mercado Público, Largo Glênio Peres e Praça XV	79
Cadu	85
Cidade Baixa	87
Terminal de ônibus Praça Rui Barbosa	92
Metrô de Porto Alegre e regiões	96
da magia que está entre realidade e imaginação	102
sete performances e instalações de 2003 a 2006	102
Entreato I	107
como aprendi a amar o mar	108
Percurso Infinito	110
Terceira Pessoa	112
precipitações III	113
do intuitivo ao reflexivo III – entre	115
encontros	119
sensibilidade, percepção e consciência corporal aplicadas – uma caminhada compartilhada	121
estruturas de uma prática de (des)estruturar	122

na amplitude da escuta	123
Contato Improvisação - princípios de dança e vida	128
o corpo Percurso Infinito	132
da sala para o palco	132
seguir percurso	134
seguindo o fluxo	140
abismos	143
Parque Moinhos de Vento	144
Centro Vida	146
Morro da Cruz	148
Praia de Ipanema	152
Praça da Alfândega II	155
de memórias e do aqui-agora	156
Entreato II	160
o corpo como via de ser alimento	161
Flor	163
a flor e a náusea	165
precipitações IV	166
do intuitivo ao reflexivo III - corpo experiência e a permanência em prática	168
ano: 2007	171
entre tempos	171
ano: 2010	171
da abertura para estar em abertura	173
criação para uma criação	174
corpos de um só corpo	177
Porto Alegre/RS	179
Esquina Democrática / Porto Alegre	180
Praça da Alfândega III	182
Belo Horizonte e Ouro Preto / MG – encontrando outras flores	183
Praça da Estação Central	185

Calçadão do Bairro Savassi	188
Largo Tiradentes - Museu da inconfidência	189
Igreja São Francisco de Assis	190
Rio de Janeiro e Niterói / RJ – conjugação de projetos na rede conectiva	192
Cinelândia / RJ	194
Terminal Rodoviário de Niterói	196
Museu de Arte Contemporânea de Niterói	198
Praia do Leme no Rio de Janeiro	200
Recife e Olinda / PE	203
Praça do Diário - centro de Recife	204
Parque Dona Lindu – Recife	205
Altos da Sé	206
Praça Laura Nigro	208
Pelotas / RS – (re)conhecendo parceria	210
Praça Coronel Pedro Ozório	211
Calçadão da Rua Sete de Setembro	213
circular, tecer e transformar	213
Das considerações, dos atravessamentos e do indefinível	217
da intuição aos rizomas	218
dos rizomas às tramas	219
considerações sobre a performance na narrativa do texto	230
a presença possível neste presente	222
daquilo que segue	222
utopias	224

Introdução



Flor.

Interessam os subterrâneos
Rizomas escondidos da superfície
Que operam segredos
Revelados aos escavadores delicados
Que manejam ferramentas em si próprios
Transformando-se ao seguir profundezas alheias
E na escuta do outro
Percebem profundezas de si mesmos
Rizomas compartilhados
Comungando da mesma existência
Ligados no subterrâneo
Entre ...

(PETZHOLD, 2018)

DE LÁ PARA CÁ

Quando me percebo gente, ainda criança pequena, já estou imersa no universo da comunicação corporal. Cresci entre a dança, os esportes, a cidade e a natureza. Vivenciei desde pequenina o corpo em dança na Escola de Bailados Clássicos Tony Seitz Petzhold, que para mim era a escola da Inha, minha avó paterna mais conhecida como Tony Petzhold¹. Lembro do cheiro da cervejaria Brahma que tinha sua fábrica em frente; do descer das escadarias que davam acesso ao porão da casa muito antiga da frente que se conectava com as gigantes salas espelhadas nos fundos; das músicas, clássicas principalmente, entremeadas com as contagens e correções em voz alta dos professores; do mover constante das pessoas em dança; da fumaça de cigarro dos professores que fumavam enquanto davam aula e dos alunos que fumavam nos intervalos das aulas e ensaios; lembro das meninas e mulheres sobre as pontas dos pés que moviam meu sonho de algum dia também dançar em voo na ponta dos meus pés. As memórias são inúmeras e

¹Antônia Seitz Petzhold era descendente de alemães que se radicaram em Porto Alegre no final do século XIX. Formou-se em música, estudando piano e também regência. Foi aluna do Instituto de Cultura Física e tornou-se assistente da professora Mina Black, assumindo a direção do Instituto em 1934. Aos 14 anos fez sua primeira viagem à Europa com a família, onde fez aulas de dança. Em 1937 Tony retorna a Europa, mais precisamente para a Alemanha, onde fez aula de dança clássica com os russos: Tatiana e Victor Gussovsky, dança expressionista com Mary Wigman e dança livre com Joana Laban, filha de Rudolf Laban. Na volta a Porto Alegre Tony se muda, casa-se com Alfredo Petzhold e altera o nome do Instituto para Escola de Bailados Tony Seitz Petzhold. Na sua escola, havia aulas de dança clássica, aulas de dança e ginástica para senhoras e moças e também dança para crianças. Em 1940, graduou-se em Educação Física pela Escola Superior de Educação Física, mais tarde passou a integrar seu corpo docente, além de ter sido professora do Curso de Formação de Professores do Instituto Flores da Cunha. A Escola de Tony Petzhold foi um centro de formação de talentosos bailarinos e bailarinas. O primeiro homem a abraçar a dança como profissão, em Porto Alegre, foi João Luiz Rolla, aluno e posteriormente professor da escola. Tony procurou manter-se sempre atualizada, seja através de viagens de estudo ao Rio de Janeiro e a Buenos Aires ou trazendo à sua escola professores renomados de outros estados e países, como Vaslaw Veltchek, Élbio Constantino, Eleonora Oliosi, Laura Proença, Alexander Siderof, Walter Arias. Entre seus alunos que se destacaram estão Antônio Carlos Cardoso, Carlos Moraes, Gerson Berr, Rony Leal, Sidio Abel Trindade, Solon Almeida, Tony Abbott. E entre as alunas temos nomes como Cecy Franck, Beatriz Consuelo, Eleonora Oliosi, Jane Blauth, Jussara Miranda, Maria Amélia Barbosa, Neuza Pitta Maia, Taís Virmond. Como coreógrafa, Tony criou inúmeras coreografias e espetáculos. Procurando dar maior oportunidade aos bailarinos, empenhou-se na criação e manutenção de grupos de dança. Em 1950, cria o Conjunto Coreográfico Portoalegrense 1950; Em 1959, o Porto Alegre Ballet; Em 1968, a Companhia de Dança do Rio Grande do Sul - CODANÇA e; Em 1981, o Ballet Phoenix. Foi também coreógrafa da TV Piratini, canal 5 — primeira emissora de televisão a se instalar em Porto Alegre, em 1959. Dirigiu o programa Na Ponta dos Pés, estrelado por Taís Virmond e Solon Almeida e o programa História sem palavras. Tony Petzhold trabalhou incansavelmente pela qualidade da formação e profissionalização dos bailarinos. Em 1991 esteve à frente da equipe que criou o Centro de Formatividade em Dança, ligado ao Instituto Estadual de Artes Cênicas, que se extinguiu alguns anos depois. Mais informações: <https://spcd.com.br/verbete/tony-seitz-petzhold/>. Acesso em: 02/11/2021.

pertencem ao meu corpo, sentimentos e intelecto em crescimento e desenvolvimento daquela época e adiante. Até hoje a casa e as salas existem e guardam nas paredes muitos anos de práticas artísticas de pesquisa, formação e produção — principalmente nas áreas da dança e do teatro. Fui também estimulada a outras práticas de movimento como natação, patinação, esportes de equipe e atletismo em clubes, centros esportivos e na escola fundamental. Junto às práticas também o contato direto, frequente e intenso com a natureza nos finais de semana, e nas férias prolongadas de verão na casa da praia que duravam quase três meses. Vivências que construíram dinâmicas integrativas no decorrer da vida que foi acontecendo. A relação com o meio foi desenvolvida à medida que eu aprendia a utilizar as múltiplas capacidades de percepção, ação e expressão corporal. Um mundo de potências, fluxos, poesia, sentimentos e compreensão — independente das palavras, da racionalização e das classificações. Época em que naturalmente o ser humano vivencia o mundo e a si mesmo a partir do corpo e em que tive o privilégio de ter espaço e estímulo para viver com bastante intensidade.

Com o passar dos anos, durante o final da infância e o início da adolescência, as vivências nos esportes e na dança foram conduzidas, principalmente, por uma formação voltada para a competitividade, alta performance e o aprendizado de técnicas específicas e expressividade artística bem definida. Um grande estímulo à individualidade e à necessidade de precisar ser cada vez "mais". Questões que provocaram sofrimento na medida em que ditavam formas que deformavam, estabeleciam limitações e contaminavam as relações com o "vírus" da competitividade e separabilidade.

Por volta dos meus 21 anos, aconteceram os primeiros contatos com práticas do movimento integradas ao autoconhecimento. Através das aulas de ioga, educação somática e improvisação, aos poucos, fui percebendo a potência da consciência corporal e do movimento para o desenvolvimento integral humano. Comecei então a direcionar minha formação e trabalho para práticas do movimento e da dança alinhadas com processos de autoconhecimento, saúde e integralidade. Práticas essas, que reconhecem o corpo como: 1) via potente e potencial de experiência; 2) matéria da nossa existência neste plano; 3) ciência sobre si e o outro; 4) natureza mutável; 5) essência em permanente recriação. E o movimento corporal como: 1) comunicação da alma; 2) expressão única e insubstituível de cada ser; 3) via de conexão. Além de o corpo e o movimento serem *veículos* [no sentido de nos

conduzir] para o aqui-agora. O corpo em movimento que nos transporta para a consciência de como nos relacionamos conosco, com os outros, com o meio, com o espaço e com o tempo.

A percepção e a expressão corporal auxiliam no processo de alinhamento com a realização da nossa essência. Ao deixar de perseguir padrões externos podemos embarcar em uma bela jornada que é materializar a alma no corpo. Cada expressão, gesto ou movimento pode se transformar em percurso para a conexão consciente ou revelação de material inconsciente. O lapidar da forma pode se dar no exercício de deixar que a alma vire matéria. Sentir a alma nos ossos, nos músculos, nas articulações. Sentir a alma nos órgãos, nos gestos, na fala. Sentir quando falta alma. E quando avalanches de condicionamentos soterram a alma. Ser pessoa escavadora de alma, sem remediações. Alma minha. Alma do outro em mim. Alma entre nós. Existe uma verdade nos nossos corpos que floresce quando materializa a essência sutil da alma e assim une o que está dividido e potencializa a vida em seus mais diversos aspectos.

“O homem não tem um corpo separado da alma. Aquilo que chamamos de corpo é a parte da alma que se distingue pelos seus cinco sentidos.”

William Blake²

RECORTE

O texto acima é um pequeno recorte de um resumo que pode ser parte da minha história. Um olhar a partir de uma perspectiva entre tantas perspectivas que são possíveis. Uma fabulação que não deixa de ser verdade. Uma escolha que permite que eu conduza a fabulação que não deixa de ser verdade também desta pesquisa. Subjetividades que se misturam aos acontecimentos e balizam um possível percurso para este texto-fábula-pesquisa que pretende evidenciar processos entrelaçados que definem escolhas e matizam a trajetória. Considerando que a arte é resultante de múltiplos fatores que integram, estimulam e induzem àqueles que a praticam e a produzem. E, quem sabe, a pesquisa em arte assim também o é.

²Disponível em:

<https://www.citador.pt/frases/o-homem-nao-tem-um-corpo-separado-da-alma-aquilo-william-blake-4142> . Acesso em: 26/10/2021.

ESTADO DE ESCUTA, ENTRE E A PERMANÊNCIA EM PRÁTICA DO CORPO-EXPERIÊNCIA

Para poder reflexionar sobre três trabalhos de performances urbanas realizados — **Transeuntes**, **Percorso Infinito** e **Flor**, de modo a poder compartilhar modos operatórios do fazer, necessidades e pensamentos que atravessaram e constituíram as obras, bem como, perceber no quê estas experiências dialogam no presente — do meu corpo, do mundo e dos estados de emergência de ambos, necessito romper desde já com a ideia de que esta pesquisa traz a partir de conceitos teóricos a compreensão de processos que extrapolam tais conceitos. Assumo assim o transbordamento poético dos mesmos para que, num entrelaçamento de possibilidades, a constituição desta análise aconteça com mais proximidade.

A linguagem alimenta-se da subjetividade e da vivência do artista, ao mesmo tempo em que reafirma ou coloca em discussão questões oriundas da própria arte e da cultura. Já os conceitos emergem, então, dos procedimentos, da maneira de trabalhar. Uma vez pinçados das condutas instauradoras da obra, balizam a pesquisa teórica (REY, 2002, p.128).

No subcapítulo anterior faço um recorte ilustrativo da minha história pessoal, pois acredito que é também a partir destas vivências, que os questionamentos e a busca de condutas instauradoras de processos artísticos se dão. História que se move e se desenvolve em direção ao tempo atual, tempo desta escrita. História em camadas do corpo, camadas dos outros, camadas no tempo-espço.

Posso considerar que, a partir da reconstituição desta vivência descrita brevemente, me conecto, num entrelaçamento temporal, também com os processos e trabalhos artísticos aqui rememorados e pesquisados e com os conceitos que hoje (e a partir do processo desta pesquisa) reconheço como *estado de escuta, entre, permanência em prática e corpo-experiência*. Quatro conceitos operatórios que alinhavam esta pesquisa e sobre os quais, a seguir (e depois mais adiante), direi um pouco mais.

Considero *estado de escuta* como um estado de abertura dos sentidos, da percepção e da observação. Uma disposição à receptividade e à permeabilidade que propicia uma *escuta* de si que leva também à *escuta* do outro ou *escuta* do outro que

leva também à *escuta* de si. Um movimento de silenciar para acolher a si e ao outro. Abertura de um campo de recepção e porosidade.

O *entre* é considerado como a zona de interação. É o campo de compartilhamento, de constituição e integração entre sujeitos, ambientes e temporalidades. A possibilidade de um *entre* fruto do *estado de escuta*, da receptividade e da porosidade. Fruto da consciência da existência deste campo compartilhado. Campo de onde emerge a *terceira pessoa*, formada pelo encontro, pelo terreno permeável e interpenetrável, onde a integração das partes gera algo específico, uma composição única que não pertence nem a um, nem ao outro. Pertence ao encontro, ao momento, aos presentes. Um presente.

Junto do aprendizado constante do *estado de escuta* e do valorar este terreno *entre* emerge também a necessidade da *permanência em prática*. Uma permanência na prática reivindicada pela necessidade de integração e atuação. Integração da pessoa artista com a pessoa cotidiana (que não são duas, mas muitas e múltiplas em uma mesma) e atuação constante a partir deste *corpo-experiência* que (se) faz à medida que (se) experimenta.

Corpo-experiência é para este trabalho o corpo que se constitui na experiência e através da experiência. O corpo que é a própria experiência, indissociável da mesma e também é a matéria onde a experiência acontece. Matéria que vai do palpável e observável ao impalpável e inobservável. *Corpo-experiência* que é composto por diversos corpos do mesmo corpo.

Mas, consideremos que a pesquisa em arte é uma tentativa de delinear um pouco do imenso corpo imerso do *iceberg* que é a obra de arte, como nos coloca Rey (2002). Os conceitos que aqui vão sendo considerados como operadores (ou alinhavadores) da pesquisa não têm a pretensão de definirem nem a si mesmos e nem aos procedimentos das práticas em arte que me inspiram para a utilização de tais conceitos. Sabem-se indefiníveis e constituem também parte desta massa imersa que esta pesquisa visa mobilizar e trazer à tona assim como são instrumentos para tal ação.

Imaginemos que a obra de arte se constitui numa espécie de iceberg, isto é, um todo composto por uma parte visível na superfície (a obra em sua configuração formal e material) e por uma grande parte que fica submersa, invisível (o pensamento, ideias e conceitos veiculados pela obra). Essa parte submersa nem sempre se evidencia explicitamente na configuração formal da obra, mas é, sem dúvida, o que a diferencia como obra de arte

dos demais objetos produzidos por uma sociedade. A dimensão teórica da obra constitui-se na colocação em cena de ideias, seja sob a forma plástico-visual, seja sob a forma de conceitos. Tanto no trabalho prático quanto na escrita, a teoria não pode ser tomada como um dado *a priori*. Em arte, constitui-se um equívoco pensar que os conceitos podem ser ilustrados (REY, 2002, p.128).

Portanto, *estado de escuta, entre, permanência em prática e corpo-experiência* são conceitos operatórios que também operam de forma poética, abertos ao indefinível e, em grande parte, imersos nas profundezas que não podemos racionalmente conceber. São operadores que se constituem de objetividades, subjetividades, concretudes e efemeridades. Assim, mesmo que esta seja uma pesquisa no campo acadêmico, também é uma pesquisa em arte e se sabe limitada em seu mergulho, de forma ainda mais estrita, se não acolher em seu corpo as próprias questões da arte: o indefinível e o poético.

CHAPÉU DE TRÊS PONTAS

Proponho-me a revisitar, rememorar, reviver, repensar e recriar processos de três trabalhos de performances urbanas de dança já realizados, com o objetivo de, possivelmente, encontrar na experiência, proposta e produto de cada um destes trabalhos, procedimentos e características que tenham se constituído como possíveis suportes práticos e filosóficos para o desenvolvimento dos mesmos e que, por ressonância e constituidores do meu *corpo-experiência*, tenham me direcionado ao encontro dos conceitos operatórios desta pesquisa: *estado de escuta, entre, permanência em prática e corpo-experiência*. É preciso deixar claro que os conceitos operatórios desta pesquisa não existiam como conceitos no tempo dos trabalhos realizados e sim, que os procedimentos do fazer dos trabalhos pesquisados sejam possíveis constituidores de minha compreensão sobre os conceitos operatórios que me auxiliam no desdobramento das reflexões presentes.

Os trabalhos que são materiais concretos e subjetivos para esta pesquisa são:

Transeuntes — intervenções em espaços públicos, que aconteceu entre os anos de 2003 e 2006. Este trabalho unia, em uma performance, as artes da dança contemporânea e da música e posteriormente agregava em uma exposição a fotografia, o vídeo e a poesia. Tinha como objetivo compreender os espaços

públicos como territórios de passagem, habitados por diferentes pessoas, sentimentos, atividades, sons, sonhos, etc. Reconhecendo em cada local escolhido suas características e funcionalidades e observando as conexões subterrâneas entre seus habitantes transeuntes para transformar estas informações em inspiração para as performances.

Percurso Infinito que aconteceu entre 2007 e 2009. O trabalho em processo tomou forma de projeto artístico de performance urbana quando compreendemos que as nossas experiências em sala de aula, que se transformaram em uma apresentação para palco, poderiam ganhar novos significados e horizontes ao dialogar com ambientes urbanos. A trajetória foi: experimentos do corpo sensível / palco / intervenções urbanas / palco.

Flor que circulou por oito cidades brasileiras em 2012. Uma coreografia definida que voltou a ser processo quando agregou, em cada um dos quatro estados por onde transitou, diferentes artistas da dança/teatro e da música, bem como diferentes paisagens, culturas e perspectivas urbanas. A proposta foi abrir o que era um solo de dança e música para o entrelaçamento com outros corpos dançantes, sonoridades musicais, urbanas e paisagens citadinas, transformando a concepção inicial de dança e música à medida que os encontros aconteciam.

Estes três projetos, aliados a outras experiências na minha trajetória, me ajudam a perceber, a existência preciosa do *estado de escuta* e daquilo que pertence ao *entre* direcionados às práticas performativas em espaços diversos. A preciosidade das percepções sensíveis de si e do meio, dos territórios de fronteiras porosas e das regiões de multiterritorialidades, do acolhimento das emergências e das composições instantâneas compartilhadas, onde a magia da criação desbanca domínios, buscando o material disponível para o acontecimento. O acontecimento da arte no cotidiano e do cotidiano na arte. O imbricamento entre o real e o mágico na constituição das performances, momento em que se desfazem os papéis, se misturam as linguagens, o trânsito se altera, os tempos se cruzam e as frequências de onda formam uma renda multidimensional composta.

Três obras que são as pontas formadoras deste chapéu. Cada uma delas com seus significados atualizados e mobilizados (REY, 2002) pelo processo desta pesquisa formando a trama-corpo deste chapéu-dissertação que segue para um arremate comungado e central.

DO UMBIGO PARA OS UMBIGOS

A obra como produto final acontece na *aisthésis*. Ela, acabada, se torna um elemento ativo na produção de significados, muitas vezes extrapolando as intenções do artista. O processo de significação da obra mobiliza a maneira como esta atualiza seu significado e mobiliza, também, as diferentes dimensões que ela assume no decorrer do tempo, influenciando (ou não) a produção subsequente, tornando-se, em muitos casos, paradigma para determinado movimento ou tendência (REY, 2002, p. 129).

Ao lidar com a realidade de que preciso estar disponível, presente e percebendo diferentes aspectos (intra, inter e extra) que compõem um mesmo momento, me deparei com as seguintes questões: como entender os processos realizados nas performances sob à luz dos conceitos de *estado de escuta*, *entre*, *permanência em prática e corpo-experiência*? Quais foram as experiências e práticas que auxiliaram a desenvolver a percepção, a presença, a permeabilidade, a responsabilidade e auto-responsabilidade destes três trabalhos? Como se abrir ao *estado de escuta* e ao *entre* nos espaços urbanos sem perder o foco da composição? Como minha trajetória de prática artística pode contribuir para alargar as questões da pesquisa em arte? E, a partir de um movimento de “desumbigar-se”³ pode dialogar com os questionamentos atuais da performance em dança contemporânea e das artes performáticas? E como faço para ajustar a experiência que se dá na integralidade cada vez mais complexa do *corpo-experiência* à reflexão sobre a experiência? Da reflexão à palavra escrita? Porque dentro de todo esse processo de pesquisa achar uma escrita que possa ganhar forma conjuntiva sem fazer da complexidade um caos e permitindo o espaço necessário para o indefinido é também um processo dentro do *estado de escuta* e do *entre*, um processo de conflitos e acolhimento, aproximação de fronteiras e o surgimento de novas zonas de encontro.

Muitos artistas descrevem a criação como um percurso do caos ao cosmos. Um acúmulo de ideias, planos e possibilidades que vão sendo selecionados e combinados. As combinações são, por sua vez, testadas e assim opções são feitas e um objeto com organização própria vai surgindo. O objeto artístico é construído desse anseio por uma forma de organização (SALES, 2004, p.33).

³ Desumbigar-se é considerado aqui um movimento do eu para o outro e vice-versa, estabelecendo ligação e fluxo entre umbigos, uma região *entre* formada pelo encontro dos umbigos ou uma umbigada, encontro e diálogo entre umbigos.

E esta pesquisa no campo das artes, mesmo que no âmbito acadêmico, é constituída como uma obra, e sofre os mesmos processos no seu percurso de criação: um acúmulo de ideias, planos e possibilidades ansiando por forma. É a busca de um texto que abarque objetividades e subjetividades revelando algo de verdadeiro e essencial.

A linguagem do artista não se evidencia apenas na objetividade de uma proposta ou nas suas intenções conscientemente formuladas. A linguagem identifica-se com a subjetividade individual e acaba se revelando como uma "verdade" ou essência que se manifesta na obra, evidenciada pela maneira de fazer própria àquele artista, extrapolando, na maioria das vezes, suas próprias intenções (REY, Sandra, 2002, p.130).

E assim a pesquisa e o texto deste trabalho nascem e se constituem, também, a partir do processo de prática e descoberta do próprio fazer, como sementes semeadas na terra que acabam por se desenvolver com características específicas a partir da interação com o meio e as disposições que encontram nos seus percursos de vivência.

E que sementes são estas?

SEMENTE QUE BROTA

As sementes que buscam terra e cultivo neste percurso são sementes escolhidas a partir da necessidade de reconhecer processos que soam coerentes e constitutivos de experiências e qualidades que me são caras na vivência arte-cotidiano. Sementes que nascem da crença na integridade a partir do sensível e a partir do reconhecimento e respeito às individualidades e aos campos compartilhados. Nasce da crença na integridade a partir de dinâmicas constantes de (re)criação e expansão das possibilidades. Nasce no vasculhar de uma história particular e pessoal constituída a partir dos entrelaçamentos com o que chamamos de "outro". Entrelaçamentos, no convívio e parceria com tantas pessoas, que acabam por revelar, em histórias e processos individuais, "laçamentos" comuns e compartilhados.

Pesquisa que nasce de um *estado de escuta* entre-laçado do passado e do presente e as reverberações de um tempo no outro construindo um (im)possível futuro. Um *entre* que se constitui nos encontros idos e atuais, suas marcas, rastros e

redefinições dos sujeitos a partir da construção de um espaço compartilhado e sem pertencimento. A *permanência em prática* artística e cotidiana imbricadas que definem e dimensionam juntas a constituição do ser em permanente recriar-se. E o *corpo-experiência* que carrega em si as vivências, os tempos, os encontros e as possibilidades.

Nasce do desejo de compartilhar como a disposição ao *estado de escuta* amplia zonas de permeabilidade e alarga a região do *entre*; como a interdependência entre práticas artística e cotidiana, num movimento de *permanência em prática*, instrumenta o trabalho do bailarino-performer contemporâneo; e como o reconhecimento do corpo como local da experiência estabelece lógicas e estéticas do fazer. Isso tudo sem definir nem classificar, apenas deixando emergir formas e reflexões que se desfazem à medida que se constituem.

COTIDIANO TRANSLÚCIDO

Movem-me também questões da vida cotidiana que parecem necessitar de *estado de escuta* e cultivo no panorama civilizacional contemporâneo e que são as mesmas questões relacionadas ao fazer artístico, talvez com aparências distintas, mas, em essência, as mesmas. Tais questões se mostram inseridas nesta trama que teço ao percorrer o *entre* memórias, leituras e experiências do agora: a necessidade do cultivo das ferramentas da percepção como via de alargar a escuta cotidiana, a valorização da disponibilidade ao estrangeiro (àquilo que se mostra distinto de mim, território para além das fronteiras que construo) e o desenvolvimento de relações cada vez mais horizontais, num alargamento da permeabilidade das fronteiras sociais, econômicas e políticas. Assuntos que emergem *entre* e percorrem de forma sinuosa e translúcida as entrelinhas do texto, em possíveis analogias.

Considerando que “O *entre* vincula os fragmentos e também permite sua existência distinta entre um e outro, sendo um fragmento, por vezes, o *entre* de outros fragmentos — o que torna as reflexões presentes neles elementos também instáveis.” (LAZZARETI, 2019, p.27), arte e cotidiano podem ser também fragmentos distintos de um mesmo processo que se realiza na sua intersecção gerando movimentos necessários para o desenvolvimento e compreensão de um e outro fragmento. E ao considerarmos que estes fragmentos — arte e cotidiano — podem ser também oriundos de uma zona de intersecção de outros fragmentos, acabamos

por desestabilizar a concepção de que são instituições separadas e independentes. As fronteiras e limites de cada um esmaecem e podemos conceber com mais facilidade a interdependência entre as variáveis que compõem as realidades de ambos.

Quando cultivo nas práticas do corpo a amplitude das percepções como via para alargar minha interação e inter-relação com outros sujeitos e com o meio, posso compreender que esta prática me auxilia tanto nas atividades artísticas como nas atividades cotidianas. Perceber meus pares e o ambiente em que estou inserida quando performo é tão importante quanto perceber os sujeitos e o ambiente em que estou inserida quando caminho pelas ruas, quando vou ao supermercado, quando cuido de meus filhos ou convivo no meio familiar e social. Assim posso ter mais consciência de cada momento, estar mais atenta ao fora e dentro agindo, talvez, com mais integridade e responsabilidade.

Partindo deste princípio, se o sujeito está mais disposto ao *estado de escuta*, quando interage no cotidiano, esta disposição acaba por ampliar a zona de permeabilidade entre ele e o que parece estar fora dele (o estrangeiro), pois o *estado de escuta* requer abertura. Assim a probabilidade de ampliar a zona de intersecção *entre* se torna mais concreta e aquilo que é estrangeiro ao sujeito acaba por adentrar e compor com o sujeito um fragmento produzido pelo vínculo entre o sujeito e o que é estrangeiro a ele.

Ao considerar que o sujeito e aquilo que está fora do mesmo constituem juntos o *entre* das vinculações, será possível considerar que tanto sujeito quanto o estrangeiro também constituem ambos um ao outro na medida em que ambos são parte de um mesmo acontecimento? Podemos assim, de forma consciente, buscar mecanismos que harmonizem o convívio dos fragmentos? Podemos construir comportamentos (que sejam transitórios ou não) para agregar mais suavemente as diferenças? E quem sabe compreender a horizontalidade nas relações como uma realidade mais dinâmica e diversa?

Na prática artística é possível aprender a valorizar encontros entre linguagens, artistas e meio ambientes diferentes para que a partir destes encontros os sujeitos possam ampliar as suas possibilidades de atuação e também, para que a partir destes encontros ambientes e situações cênicas sejam mais enriquecidas e diversificadas. Assim também é no cotidiano. Necessitamos de encontros com os diferentes ou com situações estrangeiras à nossa rotina para que novas

possibilidades possam emergir. Talvez uma condição seja necessária: desapegar do discurso, do conhecido e do estabelecido para poder acolher essas novas possibilidades.

Acredito que construir relações mais horizontais e democráticas tanto na arte quanto no cotidiano possa acontecer quando estamos abertos à *escuta* e valorizamos o convívio harmônico entre as diferenças. Claro que essas regiões de encontro das diferenças são regiões sensíveis, passíveis também de toda sorte de conflitos (como abordaremos novamente no decorrer do texto quando o conceito de *ecótono* e *efeitos de borda* adentram o *ente*), mas ao considerarmos que estes conflitos são componentes que advém da vinculação e que as vinculações são em parte formadas pelo sujeito, é possível encontrarmos ações mais eficientes para harmonizar conflitos e buscar novas possibilidades?

Portanto, mesmo que o foco desta dissertação esteja voltado para a performance urbana nas artes cênicas, mais especificamente na dança contemporânea, os assuntos abordados não são específicos destas áreas e nem mesmo da arte. São assuntos que fluem entre os fragmentos, destituindo fronteiras e estabelecendo vínculos no *entre*.

PRECIPITAÇÕES I

Da *permanência em prática* a partir deste *corpo-experiência*, do *entre* e do *estado de escuta*, se precipitam mobilidades, movimentos, danças e performances. Eu diria que, tirando estas terminologias, são tentativas de criar a partir da percepção do corpo, das relações com outras pessoas e com o ambiente imediato. São tentativas, também, de compartilhar do que um corpo que experimenta pode expandir e propor, como sugestão ou como inspiração.

Muitas vezes a tarefa foi, e ainda é, aquietar. Simplesmente aquietar, levar a atenção para a respiração, observar, escutar, sentir, perceber, deixar.

Abre parênteses:

Você que está dando corpo a esta escrita agora, com a leitura da mesma, pode parar um pouquinho? Pode parar de ler? Pode simplesmente aquietar? Tenta. Aquietar apenas alguns instantes para respirar, sentir a respiração, sentir seu corpo-respiração, deixar passar os impulsos diversos que aparecem na mente, no corpo, nas sensações, apenas observar todos esses surgimentos, ser testemunha e

novamente voltar o foco para a sua respiração. Pode ficar aí mais alguns instantes? Neste fluxo entre levar a atenção para a respiração e ser observador de si mesmo? Pois, aqui é o tempo onde a experiência do texto dá lugar à experiência do não texto, experiência do subtexto, do acessível por outras vias que comunicam sobre aquilo que o texto se dispõe a falar.

...

Logo abaixo tem um espaço para você registrar sua experiência. Qualquer fato é registrável, até mesmo registrar que você não pode parar. Os registros podem ser pontos, palavras, cores, desenhos... É seu o papel em branco para registrar seus rastros que ficarão misturados com os meus, numa composição conjunta desta dissertação. Porque esta dissertação também fala disso, de compor junto, de compreender que os eventos são tecidos em camadas de realidades (minha, tua, de tantos), de tempos e de espaços.

Fecha parênteses.

TAREFAS COMO DISPARADORES DE OUTRAS PERSPECTIVAS

Essa simples tarefa gera em mim uma mudança delicada e radical de paradigma. Possivelmente desta prática, que se refaz a cada ciclo, tenham surgido questionamentos e posicionamentos fundamentais para a minha jornada como artista e pessoa cotidiana. Aquietar nem sempre é aquietar. Muitas vezes ao aquietar percebo tanto “barulho” que o primeiro impulso é voltar para o “fazer”. Fazer para não perceber. Fazer para amortecer. Este “fazer” compulsivo tão cultivado, estimulado e introjetado na nossa cultura.

Nas primeiras vezes foi um tanto inusitado ser conduzida para este “não fazer”. Uma experiência desconhecida. Outra forma de estar presente. Como olhar para um ambiente conhecido e descobrir uma nova paisagem. Como um aproximar de mim mesma que amplia percepções e também revela realidades internas sobre as quais eu não tinha consciência anteriormente. Ao mesmo tempo, nesta tarefa, o movimento de aquietar e perceber são vinculados ao movimento de deixar ir as percepções e retornar a atenção à respiração. Um treino ao desapego que vai abrindo espaço para novas emergências internas (no sentido de emergir e também no sentido da urgência), além de abrir delicadamente a percepção para a presença do meio e do outro.

Assim, costurando lembranças, práticas, escritos, imagens, etc., vou inventariando esta pesquisa-dissertação.

DISSERTAÇÃO-INVENTÁRIO

Esta pesquisa é uma dissertação-inventário que se inventa. Inventário inventivo que se apoia no *estado de escuta*, no *entre*, na *permanência em prática* e no *corpo-experiência* do presente como suporte para rastrear, inventariar e inventar os momentos de *estado de escuta*, *entre*, *permanência em prática* e *corpo-experiência* de outros tempos: os tempos de **Transeuntes**, **Percurso Infinito** e **Flor**. Inventando tessituras para deixar reconhecíveis as conexões entre as trajetórias artística e cotidiana, entre práticas formativas e lidas diárias, entre produções criativas e a criação dos filhos e entre o particular e o comum. “Como nos disse Marie Laure Bernadac, a arte e a vida, mantendo-se a seus olhos indissociáveis, fazem com que o discurso da obra e a história pessoal do artista encontrem-se sempre estreitamente imbricados” (TESSLER, 2002, p.107).

A imbricação entre obra e história pessoal é dada a ser observada tanto nos movimentos que constituíram os processos e obras artísticas inventariados neste estudo, quanto nos movimentos que constituem os processos e a escrita dessa pesquisa. Pois, de forma bastante análoga, os processos das performances e o processo de invenção desta escrita se entrelaçam. Como o observador de si e do outro, sendo o si, o próprio processo de pesquisa e escrita e, o outro, as obras do passado. Entrelaçamento de processos, entre tempos, que na constituição da tessitura da pesquisa e escrita fazem parte de um único e mesmo processo.

Neste inventário inventivo entre passado e presente, entre arte e cotidiano, entre obra e história pessoal, apresento uma coleção de memórias, escritos e imagens referentes aos projetos artísticos que escolhi para esta pesquisa. Processos e produções, nutridos por tarefas, como da proposta anteriormente compartilhada: o aquietar, observar e deixar. Levo minha atenção ao pretérito do tempo para rastrear e escavar referências sobre o *corpo-experiência* (que ainda não era conceito e sim prática) que se constituía na época de cada trabalho que dá suporte a esta escrita. Mas é o *corpo-experiência* de hoje, o sítio *in loco*, onde são arquivadas e atualizadas as memórias, que me conduz ao espiralar vivencial de outros tempos. Assim como no acesso às sensações que ficaram registradas no que permanece entre tempos, no corpo que conecta. *Corpo-experiência* conector, que se constitui em camadas vivenciais, em tessitura de rede multidimensional.

MEMÓRIA EM CONSTANTE DEVIR

Neste trabalho é parte importante o acesso à minha própria memória. Memória que emerge no devir de cada nova conexão com o passado a partir da perspectiva do presente. Memória recriada e atualizada. São as experiências vividas a partir da experiência em “vivência”. Entrelaçamento de tempos que, ao se cruzarem, constituem um ao outro e buscam coerência, ancorados no aqui-agora, e que buscarão novas coerências à medida que a vida segue em constante recriação.

O diálogo interno entre essas duas temporalidades (passado e presente) é o que constitui as sínteses. O passado, então, *voltará a ter influência quando toma emprestada a vitalidade da percepção presente*.⁴ Assim, a noção de passado como *tempo morto* é revista e questionada; o passado é um tempo operante, porém, em virtualidade (PALUDO, 2006, p.65).

Passado, que quando acessado é memória operante tecida de verdades relativas, (in)completas pela ação da ficção proveniente da natureza dos processos humanos. A construção de uma perspectiva a partir de interesses próprios, afetos, lembranças e esquecimentos.

Segundo Thomson (1997), a memória individual é composta de várias camadas, e diferentes narradores podem evocar lembranças distintas acerca de um mesmo tempo, quando convidados a refletir e a recordar. (...) é o presente que faz o chamamento à memória, é o entrevistado que escolhe, consciente ou inconscientemente, a história que quer contar, o que pode contar, ou, ainda, que se sente autorizado a narrar. A lembrança é constantemente reformulada pelo que acontece no presente, e essa relação entre o passado e o presente caracteriza-se por ser um processo contínuo de reconstrução e de transformação das experiências lembradas (ALMEIDA, 2009, p.217).

Portanto, é na dança criativa entre os tempos que a memória e a experiência presente se reconfiguram uma à outra. É na sobreposição dos tempos em arranjos nem tão previsíveis ou, muito menos, lineares, definidos e únicos que tanto a história quanto o presente e o futuro se organizam e se revelam — em partes, em caleidoscópio, em narrativas multifacetadas. E assim, também o é nesta pesquisa que segue na trilha da experiência reinventada tecida no *corpo-experiência* presente-passado-futuro.

⁴ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória – Ensaio da Relação do Corpo com o Espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 168.

EU MESMA E OUTRA DE MIM

É do presente e também do passado (já que a cada instante o presente se torna passado e um novo presente se presentifica), entre escritos, imagens e a experiência entranhada no corpo que nasce o texto do corpo ou *texto-corpo*. Escrevo este *texto-corpo* entre tempos e locais diversos. Entre uma eu diversa, que não é a mesma eu que escreveu o projeto de pesquisa e nem a mesma que tem escrito o texto-corpo deste trabalho. Não é a mesma e não deixa de ser. Pois, a cada momento sou eu mesma e outra de mim que escreve. “Eus” que dialogam entre escritas, narrativas e perspectivas diversas. Que buscam coerências, ressonâncias e, por que não (o mais difícil), o acolhimento de incoerências dissonantes.

Estar atento às ambiguidades. Como na fita de *moebius*, na obra, os contrários também se unem; portanto, na contradição pode estar a luz de algo que se apresenta escondido na obra. É importante observar o que parece contraditório na sua própria obra e nas obras dos artistas estudados. Durante o processo, podemos perceber coisas inusitadas. Muitas vezes, os artistas falam de impressões que só eles tiveram, ou de sensações e percepções singulares. Na contradição pode estar contido o núcleo das coisas (REY, 2002, p.136).

Nas contradições, entre uma eu mesma e outra de mim, busco escavar algo que dê pistas ou revele este *núcleo das coisas* do qual nos fala Sandra Rey. Uma eu mesma e outra de mim que se constituem entre encontros e desencontros, entre eleições federais, estaduais e municipais, entre o fogo que queima a Amazônia, que incendiou o Museu Nacional no Rio de Janeiro e que incendiou a minha casa. Escrevo entre o encontro com meu companheiro, uma formação de educação somática e a gestação de uma bebê. Escrevo este *texto-corpo* entre a expansão e multiplicação do meu corpo na gestação, o início e desenrolar da pandemia Covid-19 e sua onda de mortes e o nascimento da Aylla, uma menina cheia de vida; entre o crescimento e transição para adolescência de meus dois filhos, Yuri e Athos, cheios de demandas sociais entre escola, esportes e lazer e o confinamento e transição para o estudo remoto. Escrevo entre tempos de sufoco por estar em isolamento no apartamento em Porto Alegre e o fluxo de idas para a casa familiar na praia que se tornou aos poucos a minha morada principal. Escrevo este *texto-corpo* durante uma mudança, um encaixotar de objetos e roupas, doação de utensílios e móveis, desabitação de um local que foi meu lar por 13 anos e a compra de um terreno na

zona rural da serra Catarinense. Escrevo nos *entres*. *Texto-corpo* transitório assim como o *corpo-experiência*. *Texto-corpo* que não é o mesmo sem deixar de ser.

Estes *entres* e tantos outros estão no invisível desta pesquisa. Estão em paralelo às palavras, histórias, imagens e lógicas inventariadas. Realidade paralela do mesmo *corpo-experiência*. Realidade que se trança no invisível das páginas e que, mesmo invisível, está presente e define consciente ou inconscientemente o que transborda visivelmente para o trabalho.

Olhar para um desejo de escrita e pesquisa que vai sendo delineado noutros contextos de mundo, é encontrar o equilíbrio dinâmico entre o transitório e o permanente. É frear a vontade de refazer tudo a cada dia e encontrar a mobilidade necessária para a respiração de cada dia. É mergulhar no fluxo da impermanência e buscar o fio condutor, aquele que costura na narrativa e nas entrelinhas o que é possível permanecer. É escrever a partir do *corpo-experiência* de cada dia o *texto-corpo* também de cada dia.

O artista não é, sob esse ponto de vista, um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos. O tempo e o espaço do objeto em criação são únicos e singulares e surgem de características que o artista vai lhes oferecendo, porém, se alimentam do tempo e espaço que envolvem sua produção (SALLES, 2004, p.38).

E o pesquisador em artes? Pode, este, ser também considerado sob este ponto de vista? Um ser inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos? E a pesquisa em artes pode ser, assim como a obra artística, única e singular devido aos processos que acabam por envolver sua produção?

DA “ARTISTA OU PESQUISADORA” PARA A “ARTISTA-PESQUISADORA”

A escrita desta dissertação foi desde o princípio um grande e belo desafio (o que não deve com certeza ser um privilégio meu). Entre estranhamentos, inquietações, a reaproximação do campo acadêmico e a busca de linguagem estão também presentes os conflitos constantes entre a pesquisadora e a artista que ocupam o mesmo corpo-mente. Conflitos por vezes parecidos com aquela brincadeira infantil de gincanas escolares chamada “cabo de guerra”. Conhece? Ou como, o que me parece um tanto mais sério e que pode ser uma sequente prática

adulta da mesma brincadeira: os conflitos decorrentes da polarização de posicionamentos em relação a tantas questões da chamada “vida adulta”. Uma parte e outra, cada uma puxando para o seu lado sem vislumbrar perspectiva alguma de pausa, escuta, aproximação, interlocução e, quem sabe, convívio das diferenças na busca de pontos convergentes e complementares.

Pois bem! Se esta pesquisa tem no seu cerne questões sobre *estado de escuta, entre, permanência em prática e corpo-experiência*, caro companheiro de viagem, durante toda a jornada estes operadores buscam ressonância e coerência tanto na pesquisa como no modo de viver esta jornada não mais como artista ou pesquisadora. Aos poucos, a artista e a pesquisadora vão dando espaço ao *estado de escuta*, permitindo a porosidade nas suas fronteiras, experimentando o mesmo corpo, dissolvendo-se em parte para poderem se encontrar na terceira, na resultante do encontro: a artista-pesquisadora. E assim me redescubro em mim mesma, em mistura e integração. Ainda uma jovem ou talvez uma bebê artista-pesquisadora que aprende a dar os primeiros passos cambaleantes como minha filha Aylla Morena que deu seus primeiros passos alguns meses atrás.

A artista-pesquisadora se constitui na interface reflexiva entre sensibilidade, subjetividade, realidade, imaginação, racionalidade, etc. que baliza tanto a artista quanto a pesquisadora mas que nem sempre operam da mesma forma, nem nas mesmas medidas em cada uma. Portanto, é necessário achar o equilíbrio dinâmico entre as operações que constituem e nutrem a interface que constitui a artista-pesquisadora para que este trabalho se configure como pesquisa em arte.

O sensível deve ser constantemente balizado pelo racional, de forma que o trabalho não se perca na subjetividade, e o racional deve ser permeado constantemente pelo sensível de modo a não cercear a obra com normas e condutas exteriores a ela. A habilidade para esse exercício dialético parece-nos o pré-requisito necessário, como uma atitude a ser conquistada pelo artista-pesquisador (REY, 2002, p.135).

Permitir espaço necessário entre uma — a pesquisadora — e outra — a artista — para haver possibilidade de *estado de escuta* e *entre* é habilidade que pouco a pouco eu desenvolvo. A observadora de si que acaba por desdobrar-se em diversas observadoras e diversas “sis” sobrepondo-se em camadas e cruzando presenças que se misturam e se distanciam, sem regras provisórias. Negociação constante que também conversa com todas as outras habitantes deste *corpo-*

experiência que compõem de uma forma ou de outra a tessitura aparente ou invisível desta dissertação.

Perceber que aquela que escreve é uma miscelânea⁵ e, portanto, este texto também o é, tornou-se uma característica do processo a ser exposta. A escrita como espaço de convergência da multiplicidade de “sis” que constituem o sujeito que escreve. A multiplicidade como valor e como matéria própria para a criação em campos diversos - na criação e ação em arte, na pesquisa acadêmica, nas leituras, no lavar a louça, no embalar as crias, etc. Deixar aparente a relação dos mundos internos e externos nos quais a artista e a pesquisadora estão imersas. “(...) O que se busca é como esse tempo e espaço, em que o artista está imerso, passam a pertencer à obra” (SALES, 2004, p.38).

É no viver o processo desta pesquisa que os procedimentos e conceitos para a realização da mesma se instauram. Na prática, na observação, nas encruzilhadas e nos becos sem saída. No “(...) trânsito ininterrupto entre prática e teoria” (REY, 2002) os sentidos se processam e vão sendo integrados como condutores para a continuidade. É assim que a artista-pesquisadora surge e dá seus primeiros passos. Acredito que assim pode ser o percurso, não só nas artes visuais (como nos fala Rey) e sim, para as pesquisas e criações em arte de um modo geral.

O artista contemporâneo, para fazer frente a habilidades e conhecimentos tão diversificados que se apresentam de forma imbricada no processo de criação, passa a constituir a arte como um campo fecundo para a pesquisa e a investigação. A pesquisa em artes visuais implica um trânsito ininterrupto entre prática e teoria. Os conceitos extraídos dos procedimentos práticos são investigados pelo viés da teoria e novamente testados em experimentações práticas, da mesma forma que passamos, sem cessar, do exterior para o interior, e vice-versa, ao deslizarmos a superfície de uma fita de *moebius*. Para o artista, a obra é, ao mesmo tempo, um "processo de formação" [...] e um processo no sentido de processamento, de formação de significado. É nessa borda, entre procedimentos diversos transpassados por significações em formação e deslocamentos, que se instaura a pesquisa (REY, 2002, p.59 e 125-126).

O objeto da pesquisa e seus conceitos operatórios bem como os processos da mesma acabam por acontecer nos movimentos localizados na interface entre a teoria e a prática e na interface entre a artista e a pesquisadora.

A, agora, artista-pesquisadora tem como foco três performances urbanas de dança com o objetivo de expandir o olhar para zonas periféricas abrangendo

⁵ Miscelânea - substantivo feminino: 1. Reunião de textos variados e frequentemente de autores diversos numa mesma obra; 2. (por extensão) conjunto confuso de coisas diferentes; mistura, mixórdia.

questões mais gerais da performance e da pesquisa em artes cênicas. No ir e vir deste trabalho procuro fiar um fio condutor que possa tecer sentido e compreensão entre as práticas artísticas das obras desenvolvidas, as epistemes teóricas e as reflexões sobre os procedimentos práticos de cada uma. Num ir e vir que expanda a região entre as instâncias — prática, teórica e reflexiva — possibilitando trânsito mais fluente de conteúdos entre elas.

INSPIRAÇÕES METODOLÓGICAS — OU, SOBRE OS MODOS DE FAZER ESSA PESQUISA

O cerne da questão da pesquisa universitária em artes plásticas é, portanto, em última análise, a questão da arte. Essa questão da arte está em suspenso aí. Em suspensão. Ela continua aí a questão suspensa, ou seja, uma questão perpetuamente retomada aos confins de investigações empreendidas nos campos da produção, da invenção, da descoberta e, por que não, da criação (LANCRI, 2002. p.33).

A arte é o objeto desta pesquisa universitária em artes (LANCRI, 2002) que emerge também a partir de processos semelhantes ao processo de criação artística, materializando, assim, metodologias de pesquisa próprias do seu objeto. Neste processo, a partir de experiências práticas vivenciadas e observadas, se vincularam os conceitos operatórios que, por sua vez, acabaram por constituir não apenas os processos reflexivos sobre os trabalhos analisados, mas também modos de pesquisar. Ou seja, *estado de escuta, entre, permanência em prática e corpo-experiência* dimensionaram, inspiraram e processaram a metodologia da pesquisa. Para me aproximar dos processos artísticos pesquisados acabei por utilizar o *estado de escuta, o entre, a permanência em prática e o corpo-experiência* do momento presente. Este processo se deu sem premeditações. Simplesmente aconteceu na medida em que fui permanecendo em prática. Assim como aconteceu nos processos dos trabalhos abordados: a metodologia se revelou na medida em que os processos eram vividos e as questões relativas às suas realizações estavam emergindo. A metodologia se constitui após ser constituída. Assim como o movimento acontece na experiência e só é capturado após ter acontecido. A captura da forma acontece depois que a forma emerge e talvez no momento que precede a sua própria dissolução. A consciência do acontecimento é sempre a partir do momento em que o

acontecimento deixa de existir e instaura-se no tempo passado. Assim segue que nunca a forma será capturada. Ela é em passado e, assim, já não é.

Assim, os conceitos que passaram a ser operatórios de sentido de uma episteme teórica também se revelaram operatórios do processo prático da escrita. Uma forma de operar a partir da ressonância. Vibrar na mesma frequência para poder reconhecer aquilo que se busca.

A implicação dos próprios pesquisadores em práticas de dança impõe desafios epistemológicos e metodológicos, seja no âmbito universitário ou não. Não é mais um pesquisador desincorporado. A dimensão incorporada da experiência e o deslocamento das noções de sujeito e de objeto nas práticas contemporâneas em dança despojam identidades e interioridades essencialistas e fixas. Inclui vivências no campo, em campo e com o campo. A noção de *embodiment* nas artes do corpo, a presença a partir da condição de fenômeno temporal corporificado, em contínua conexão com o meio, pressupõe a experiência e os desafios de sua compreensão e descrição (MEYER, 2014, p.2).

Como acessar as memórias da experiência com o trabalho Transeuntes sem a escuta necessária para reconhecer nas células atuais as reverberações daquela vivência? Um projeto que requisitava uma abertura extrema ao ambiente já que a proposta era reverberar no corpo e na música situações e sentimentos que possivelmente habitavam o local. O caminho aqui escolhido foi estar aberta (estar em *estado de escuta*) ao presente para poder perceber o passado.

Como acessar o *entre* do trabalho Flor sem me permitir vivenciar no momento presente de forma consciente os *entres* que me compõem e aos quais faço parte? Pois, Flor era constituído no *entre* que “vincula os fragmentos” (LAZZARETI, 2019), era o próprio vínculo e o quê dele emergia. Assim, foi a partir do reconhecimento e vivência consciente desta trama de (entre)laçamentos constantes do presente que pude acessar o *entre* já vivenciado e reconhecer uma via neste movimento para o desenvolvimento desta pesquisa.

Como acessar o *corpo-experiência* do trabalho Percurso Infinito se não a partir do *corpo-experiência* atual e atualizado? Pois, Percurso Infinito era o próprio *corpo-experiência* que vive e compartilha o processo da experiência em cena. Foi então, percebendo e estando presente no *corpo-experiência* do presente, que pude sintonizar com o *corpo-experiência* do passado que não é o mesmo do presente e não deixa de ser.

Portanto, foi na *permanência em prática* que pude conceber um caminho metodológico prático (ou uma dança entre tempos) para que, com as pesquisas teóricas e reflexões, eu pudesse tramar na escrita uma tessitura que procura coerência com o objeto da pesquisa.

A escrita também é um processo. Formulamos uma hipótese supondo que vamos encontrar as respostas, mas também não é certo que não tenhamos de mudar o rumo. A escrita também traça seu próprio trajeto, também se revela como processo de criação. Não existe diferença fundamental entre prática e teoria (REY, 2002, p.138).

Foi ao experimentar os conceitos reflexivos desta pesquisa como possíveis produtores da mesma que achei um caminho metodológico que habita o *entre* teoria e prática, o *entre* arte, pesquisa e cotidiano. REY (2002) nos fala destes deslocamentos *entre*, na perspectiva da pesquisa em artes visuais (como já referenciamos no subcapítulo *Da “artista ou pesquisadora” para a “artista-pesquisadora”* na página 34 deste capítulo) e penso que assim também acontece com as artes da cena e da performance. As fronteiras cada vez mais deslocadas e, até mesmo, esmaecidas, porosas e entrelaçadas que permitem fluir saberes que acabam por constituir processos imbricados do fazer em arte e da pesquisa em arte.

INSPIRAÇÕES METODOLÓGICAS - AUTOETNOGRAFIA

Tendo em vista que esta pesquisa é a escavação de um percurso próprio com a intenção de compreender processos coletivos, utilizo o conceito de autoetnografia desenvolvido no texto da autora Nunes (2014) como metodologia para pensar uma dança desde si. Uma dança de si que pensa a dança com e para o outro. Conexões entre fazeres. Possibilidades comuns e compartilháveis. Segundo Nunes, "A auto-etnografia (e a biografia) permite uma abordagem menos universalizada do ato de dançar. Trata-se de uma escrita do eu que permite o ir e vir entre a experiência pessoal, singular e suas dimensões culturais e sociais" (NUNES, 2014, p.6).

Nesta escrita autoetnográfica rastreio memórias, percursos e escolhas, num exercício de escuta e observação das próprias experiências fora e dentro da cena (como artista que transita entre apresentações em palco italiano, performances e intervenções urbanas), traçando conexões com o momento presente e intenções de futuro, me levando a reflexões sobre corpo, presença, relações, arte e cotidiano. "Em

outras palavras, as sensações, percepções, sentimentos e pensamentos decorrentes da minha presença como artista envolvida na criação das obras investigadas por mim mesma constituíram os principais dados a serem produzidos.” (DANTAS, 2016, p.177).

Portanto, esta é uma pesquisa em arte, realizada de dentro para fora: dos processos artísticos que experimentei para a elaboração de novas formas de saber sobre os mesmos processos.

Há uma tendência a se diferenciar a pesquisa sobre arte da pesquisa em arte (Conte, 2000; Lancri, 2002; Fortin 2006). A pesquisa sobre arte aporta um ponto de vista exterior sobre as obras de arte, os processos artísticos, as condições de recepção da obra, as relações sociais e econômicas que permeiam a produção e a recepção das obras. A pesquisa em arte se situa no contexto de uma prática pessoal, é conduzida e realizada pelo artista a partir do processo de instauração da obra, articulando num mesmo processo a produção de uma obra ou situação artística e uma forma de saber sobre esta produção que interage com a obra (DANTAS, 2016, p.170).

É de dentro das obras, das memórias e rastros sobre os processos das obras vivenciadas que me proponho a refletir e saber sobre tais.

MATERIAIS DE SUPORTE

Durante toda a pesquisa lancei mão do que considerei materiais de suporte: memórias revisitadas que atualizam o passado; textos redigidos para solicitação de financiamento dos projetos; relatos e textos reflexivos escritos pelos diversos participantes dos trabalhos analisados na época em que foram realizados os projetos; anotações pessoais também da época de cada trabalho; pesquisa e seleção de imagens fotográficas; além das leituras, reflexões e seleção de referências textuais de autores/pesquisadores das artes da cena e das práticas do corpo, entre outros com assuntos afins com o objetivo de construir uma perspectiva mais abrangente sobre o trabalho.

O acesso às memórias sempre foi facilitado pelo aquietar, como já discorri anteriormente, me colocar em estado frequencial reverberativo e deixar o *corpo-experiência* adentrar territórios específicos, redimensionando o passado a partir do presente. Rer ler os textos redigidos para a solicitação de financiamento trouxe

explanções mais objetivas sobre as poéticas que eram mobilizadoras das obras. Ler os relatos e reflexões dos participantes ampliou a certeza de que os conceitos operatórios e reflexões atuais estão intimamente ligados aos processos daqueles tempos e assim não pude deixar de inserir no corpo corrente da pesquisa algumas citações destes textos. Nas minhas anotações pessoais encontrei elementos da trajetória que me conduziram aos dias atuais e compreendi que o percurso é um *continuum* em desenvolvimento, mesmo que em transformação e em outros níveis de complexidades. As imagens fotográficas foram de fundamental importância tanto para enriquecer detalhes das lembranças, aguçando memórias, quanto para assistir, de outra perspectiva temporal, o tanto que os trabalhos trazem nas suas poéticas e estéticas as questões abordadas nesta pesquisa.

Nos capítulos referentes aos trabalhos inventariados, as imagens são parte da narrativa. Elas compõem junto com a escrita o corpo do trabalho. Ilustram as questões abordadas e abrem janelas para outras formas de compreensão que complementam as reflexões textuais. É “(...) por seu caráter não discursivo que a arte pode acolher uma pluralidade de discursos.” (CATTANI, 2002, p. 37) e assim, nesta pesquisa, as imagens ampliam o discurso, oferecem outras informações, instauram diálogos, silêncios, pausas e movimentos que se utilizam de outros canais sensoriais receptivos e se vinculam ao poético e à estética das obras.

As imagens como a emersão suspensa no tempo-espaco dos fenômenos acontecidos. Um recorte do momento capturado na dimensão imagética da abertura do diafragma da câmera. Imagens como rastros que perpetuam na vida que segue a vida que já se foi. Assim como no corpo a marca da experiência permanece nas células que já são outras, também na imagem permanece retida a impressão do que já não é mais e segue sendo cada vez que adentra o diafragma do olho que recebe a imagem suspensa da foto. Imagens que tocam onde as palavras não tocam e tecem junto às palavras um tecido multidimensional.

A fotografia como “(...) relativa à ação. Um gesto revelador de muitos sentidos.” (FERVENZA, 2002, p.71). Como o olhar de um espectador que recorta, vivencia e define uma das faces da multifacetada performance. Se por de trás da câmera opera a visão de um fotógrafo, temos ali registrada a leitura de um espectador que é, ao mesmo tempo, criador de uma segunda obra. A foto como obra-registro capta também algo que não é da natureza do momento em si e sim da própria natureza do registro da visualidade. Capta e revela algo que não está no momento do

acontecimento. Está no entre-tempo, no tempo da suspensão do tempo e do espaço, distinto daquele que está sendo vivido.

Sendo, para esta pesquisa, a imagem parte da narrativa e da poética do trabalho, optei por relocalizar algumas informações pertinentes às mesmas em uma tabela no final do texto com o intuito de deixar a visualidade das fotos comunicar.

RECORTES

Quando, através do *corpo-experiência* atual, acesso o corpo-memória dos trabalhos escolhidos para constituir esta pesquisa (seus processos e acontecimentos) minha escuta é direcionada para pontos diferentes de cada experiência. Em todos os trabalhos analisados, as práticas, as leituras, os questionamentos, a presença dos companheiros de cena, os espaços urbanos, o público, etc. tiveram importância e constituíram os processos e produtos de cada obra. Mas, para uma perspectiva mais abrangente e complementar, e também porque identifiquei ênfase maior de algumas características em cada trabalho, adotei como procedimento voltar o foco para diferentes especificidades nos capítulos relativos a cada trabalho.

No capítulo Transeuntes trago a presença das leituras que nos ampararam, a construção das nossas práticas físicas, a dinâmica dos improvisos, a necessidade de irmos para as ruas e os nossos procedimentos de criação, produção e realização das performances e exposições.

No capítulo Percurso Infinito a ênfase se direciona para as práticas de sala de aula, para os corpos que foram sendo acessados e ativados a partir do sensível, *para o* processo de emergência da obra, seu percurso e a relação com os ambientes.

No capítulo Flor escrevo sobre a disponibilidade dos artistas entregues ao risco dos encontros instantâneos, sobre a revelação de uma teia de conexões invisíveis que nos liga uns aos outros e sobre a pré-produção e produção que também podem ser ancoradas no *estado de escuta, no entre e na permanência em prática do corpo-experiência*.

Assim, cada capítulo dialoga com os outros falando de diferentes e mesmos aspectos que compuseram os processos de cada uma e de todas três produções.

ENTREATOS E BOLHAS DO AGORA

As bolhas e entreatos são relatos e reflexões entre capítulos ou no entre texto dos capítulos que deixam emergir situações mais recentes, acontecidas no tempo da escrita. Resolvi trazer para a narrativa estes recortes de vivências para evidenciar o quanto o corpo que pesquisa, reflexiona e escreve também está imerso em outras vivências que se emaranham na jornada do processo e que muitas vezes são negligenciadas como produtoras também do resultado do trabalho.

CAPÍTULOS, SUBCAPÍTULOS E SUMÁRIO

Optei por não numerar os capítulos e subcapítulos numa tentativa de quebrar com a linearidade do texto. Abrir a possibilidade para que a narrativa possa também acontecer numa ordem oracular onde a significância de cada texto possa ter certa independência (mesmo com engajamentos precedentes e sucedentes) e o leitor possa inventar sua própria cronologia a partir de uma ordem (re)criativa. Essa escolha é ressonante também com a forma como esta pesquisa e escrita aconteceram: circulando; espiralando; saltando de cá para lá; misturando; recortando; costurando; aprofundando; voltando à superfície; mais vezes, circulando e espiralando.

No sumário, letras minúsculas buscam a organicidade de uma possível leitura poética.

DO INTUITIVO AO REFLEXIVO I

O trabalho teórico sobre os conceitos traz à luz o que não fica visível na obra, cumpre a função de aproximar o que parece afastado, mas também de distanciar o que parece próximo, elucidando o posicionamento da obra (ou do seu criador) em relação à produção contemporânea ou àquela (REY, 2002, p.129).

Em subcapítulos anteriores foram apresentados brevemente os conceitos operatórios que alinhavam esta pesquisa. No decorrer da jornada, alinhando-se aos capítulos, trago à reflexão, de forma mais ampla, os conceitos que me ajudam a

refletir sobre as obras analisadas e a reconhecer atravessamentos que há um longo tempo permeiam os processos da minha trajetória como artista e pessoa cotidiana.

No princípio eram procedimentos que se constituíam como tal enquanto se mostravam coerentes no desenvolvimento dos fazeres. As impressões se processavam em um nível mais intuitivo, ressonando em um campo mais sensorial e menos conceitual. As divagações filosóficas cruzavam as práticas como um bordado em tecido tramado no tatear.

No seguir a caminhada, alguns princípios se tornaram mais claros e puderam ganhar foco e atenção reflexiva sendo desenvolvidos com mais objetividade dentro das práticas. Assim ganharam consistência para serem abordados de forma mais metodológica para a conquista de determinadas qualidades artísticas voltadas tanto para o desenvolvimento do movimento e expressividade quanto para a criação e ação performativa.

Tais princípios se tornam ainda mais clareados no processo desta pesquisa. Saltam do campo das práticas, subjetividades e sensorialidades para seguirem em mergulho no campo da teoria (se corporificando em saberes epistemológicos) e como movimentos metodológicos da própria pesquisa.

Procuro então desvendar de forma conceitual o que emerge do encontro entre o material dos trabalhos e das práticas do corpo (que se dispõem como experiência na carne, nas memórias e nos registros) e a pesquisa teórica e conceitual. Como me relacionar com as experiências vividas enquanto norteadoras de conceitos? E como atualizar as questões dos trabalhos realizados no passado partindo da conceitualização da presente pesquisa?

**Transeuntes – intervenções em espaços
públicos**



Transeuntes.

CARTAS PARA ARTAUD⁶

Para você Artaud.

Você que se torna eu à medida que meu ouvido dilata para te escutar. Você que se torna eu em passado, na busca de um corpo sem órgãos, que insiste em desfazer a si mesmo para encontrar-se em potência criativa, autocriativa, refazendo-se à medida que se abandona.

Para você Artaud, que valida minha loucura quando rompe o possível e vaza de mim as impossibilidades contidas, estranguladas, mil vezes decapitadas e que insistem em brotar a cada suspiro que escapa quando a sentinela pisca, dorme ou contempla sem se dar conta que o faz.

Ao testemunhar-te com estes ouvidos abertos testemunho-me. Ao romper do tímpano o que é surdo escuta-te nos íntimos sons dentro de mim.

Assim comungamos na escuta e na surdez nossas impossibilidades possíveis, ligadas nas dobras do tempo, do espaço e das erupções da vida deste plano.

Tua clausura me enclausura e teu voo me voa. O que rompe em ti, revoluciona minha forma e posso sentar ao teu lado e acolher a dor que não me dói no corpo, me dói na alma.

Você eu que hoje, já no café da manhã, me falava da crueldade. Crueldade essa que me fez viajar no tempo ao visitar a primeira época que tive minhas primeiras palavras-corpo trocadas em diálogo com as suas palavras. Naquele tempo cruel da necessidade de descobrir nas esquinas, ruas, espaços públicos diversos a minha alma perdida que vagava nos corpos e espaços perdidos na cidade. Algo em mim, reivindicava o impossível quando rastejava no paralelepípedo do largo encontrando ossos, restos da refeição que o animal transformou-se. Ossos de galinha deixados em meio ao trânsito corrido do cotidiano transeunte.

⁶ Texto produzido pela autora durante a disciplina realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, ministrada pelas professoras Mirna Spritzer e Angelene Lazzareti, em 2019.

Crueldade que provém da necessidade de vida, que necessita da morte, do abandono de si para seguir em movimento. Necessita exceder-se, transbordar-se e deixar-se seguir para além, para longe, para outro, para o nada. Num impulso desesperado pela sobrevivência. Sobre vivência.

Caro Artaud, nesta semana o contato com a peste, sua e minha, fizeram-se monstros que tive dificuldade de conviver. Mas nada escapa ou consegue fugir de si mesmo, pois é como o cachorro que persegue o próprio rabo. A fuga apenas mantém-me vinculada àquilo do qual fujo e me vejo no desejo de parar e encarar o que me amedronta. A peste, a degradação das estruturas, o medo de enxergar o que habita as entranhas. O desejo insistente em cortar a cápsula-pele-músculos para ver o coração pulsante, o inflar e desinflar dos pulmões ou o sopro da mais pura vida em nascimento e morte. Mas no mergulho há que se achar ou, pelo menos, intuir a existência do fio dourado de Ariadne para que o medo monstruoso de perceber-se apenas peste não rasgue os pulsos previamente, num sufoco sem esperança de que nada mais exista. Há que se sentir, ao menos em sonhos, ou mesmo na brecha de um pesadelo, o perfume inebriante e salvador de uma simples e bela flor que rompe no asfalto insistentemente. Assim, (re)penso-me na rua, em broto, após a catástrofe da peste, (re)penso-me em pós, em devir. E no devir nada há que se pensar, pois que em si, é devir.

Artaud, hoje estou na flutuação, respirando na superfície, olhando-nos de um lugar mais aquecido e suave. Por vezes, lembro-me durante o mergulho — e é isso que me salva, que sou feita de ciclos-espírais constantes e que mesmo no sufocar da falta de ar, no profundo das sombras do labirinto, o mergulho finda em imersão e na superfície estendo o corpo a flutuar, deslizando nas correntes ou, por vezes, caminhando em praias de areias brancas e coqueiros fartos. Hoje sou o branco e o azul da praia, sou uma vastidão de horizonte em energia potencial.

PRECIPITAÇÕES II

Da *permanência em prática* a partir deste *corpo-experiência*, do *entre* e da *escuta*, se precipitam mobilidades, movimentos, danças, performances. Eu diria que, tirando estas terminologias, são tentativas de criar a partir da percepção do corpo, das relações com outras pessoas e com o ambiente imediato. São tentativas de compartilhar que um corpo que experimenta pode expandir.

Muitas vezes a tarefa foi levar a atenção para os sons que chegam aos ouvidos. Simplesmente ir mergulhando neste movimento de ir soltando os pensamentos, sensações, emoções na medida em que levo o foco da atenção ao escutar.

Abre parênteses:

Você que está dando corpo a esta escrita agora, com a leitura da mesma, pode parar um pouquinho? Pode parar de ler? Pode simplesmente escutar? Tenta. Parar apenas alguns instantes para escutar, sentir os sons que chegam nos ouvidos, estas frequências de ondas sonoras que deslizam pelos canais auditivos e se transformam em sons dentro. Deixar passar os impulsos diversos que aparecem na mente, no corpo, nas sensações, apenas observar todos esses surgimentos, ser testemunha e voltar novamente o foco para a sua audição. A ideia é não julgar o que se escuta, apenas escutar. Escutar os sons de perto, de longe, de dentro. Pode ficar aí mais alguns instantes, neste fluxo entre levar a atenção para a escuta e ser observador de si mesmo? Querendo dar continuidade como eu, é só deixar os movimentos do corpo irem aos poucos acontecendo como reverberação das frequências sonoras que, pelo ouvido, adentraram. Pois, aqui é o tempo em que a experiência do texto dá lugar à experiência do não texto, experiência do subtexto, do acessível por outras vias sobre aquilo que o texto se dispõe a falar.

...

Logo abaixo tem um espaço para você registrar sua experiência. Qualquer fato é registrável, até mesmo registrar que você não pode parar para escutar. Os registros podem ser pontos, palavras, cores, desenhos,... é seu papel em branco para registrar seus rastros que ficarão misturados com os meus, numa composição conjunta desta dissertação. Porque esta dissertação também fala disso, de compor junto, de compreender que os eventos são tecidos em camadas de realidades (minha, tua, de tantos), de tempos e de espaços.

Fecha parênteses.

DO INTUITIVO AO REFLEXIVO II - ESTADO DE ESCUTA

Para esta pesquisa, *estado de escuta* é um conceito operatório compreendido como um estado de disposição à percepção, que não acontece exclusivamente pelo aparelho auditivo, mas, de forma integral pelo *corpo-experiência* sensitivo. Um estado de observância que possibilita ampliar a sensibilidade das vias de percepção que o sujeito dispõe e ampliar as possibilidades deste sujeito experimentar e vivenciar o aqui-agora, o eu, o outro, o meio, os encontros e as relações que se dão no cotidiano e na prática criativa. É também considerado como uma escolha filosófica e prática que norteia a busca da coerência e da integração entre as aspirações da vida cotidiana e artística.

Estado de escuta já era um procedimento operatório não nomeado nas práticas e nos processos artísticos e cotidianos. Passou a ser então conceito operatório desta pesquisa e também procedimento para compor o texto da dissertação. Sandra Rey (2002, p. 129) escreve sobre o que seria o conceito operatório na pesquisa em arte: “(...) os conceitos emergem, então, dos procedimentos, da maneira de trabalhar. Uma vez pinçados das condutas instauradoras da obra, balizam a pesquisa teórica”. Junto a Spritzer (2018, p.29) me proponho a “pensar a escuta como princípio artístico”:

Por Poética da Escuta, entendo a concepção da forma artística, sonora ou não, que nasce da disponibilidade da escuta como disponibilidade que legitima o outro e que constitui a vocalidade como presença corpórea e inequívoca. Poética que reverbera a percepção dos modos de escuta sensível e ativa (SPRITZER, 2018, p.30).

Eu amplio esta poética de disponibilidade e legitimação do outro à legitimação também de si. Escuta simultânea, em fluxo dentro-fora. Perceber o mundo interno e perceber o mundo externo. Ambos constituindo um ao outro. A escuta em via de mão dupla, em via de relação com. No livro “As Portas da Transfiguração”, Jean-Yves Leloup discorre sobre os sentidos e amplia a compreensão e utilização dos mesmos como via de transfiguração da realidade dual para a realidade Una.

Dar a mesma atenção a quem escuta e a quem é escutado pode me conduzir ao pressentimento da fonte ou do espaço comum, onde se encontram quem escuta e quem é escutado. Vida une quem estimula o “boca a boca” e quem de sua diferenciação pode fazer uma harmonia e um diálogo em vez de um conflito em que se confrontam dois monólogos.

Escutar a fala do outro não como oposta ou contrária à minha, mas como complementar, escutá-la não só no interior de mim mesmo como também no interior de uma escuta mais vasta, que recoloca tanto meus ouvidos, meus ruídos interiores quanto o ruído ou a fala do outro na música das esferas e no silêncio sempre imaculado onde se desvanecerão todos os nossos desassossegos (LELOUP, 2019, p.15).

Mas de onde brota a necessidade de aprender a escutar e aprender a ser sensível, sensitivo e permeável? De quais confluências ou urgências emerge a disposição à escuta? O que nos move para o processo de abertura e acolhimento de si e do outro? Porque, sim, *estado de escuta* é estado de abertura. É silenciar para poder perceber. É abrir mão de condicionamentos e de acomodações, abrir espaço, abrir lógicas.

Acabo de lembrar uma placa que fica em uma praça aqui perto da casa da praia onde escrevo hoje. Ela diz: “Não jogue o lixo fora. Não existe fora.”. Talvez esse seja um questionamento coerente para o artista da cena (e neste caso específico, artista da cena em espaços urbanos) que cria e atua sempre em relação com o “fora”. Escutar o outro é escutar a si e escutar a si é escutar o outro. Pois não existe outro, não existe fora e não existe dentro. Tudo faz parte. A separação é ilusão. A cena é uma: artistas, espectadores, ambiente e tempos compondo o mesmo fenômeno.

Portanto, podemos pensar aqui a disponibilidade para um *estado de escuta* sensível como disparador poético e criativo em movimento de acolhimento e fluxo nas composições cênicas de performances urbanas. Percepção ampliada e aberta para o eu e o outro ao mesmo tempo. Uma observância atenta de forças, desejos, movimentos, anseios e crenças que emergem quando o campo está disponível para (a)colher. Disposição que possibilita habitar a realidade do encontro, em fronteiras alargadas, cultivadas com intuito de convívio entre as diferenças. “Escuta pressupõe o sentido de ouvir, mas vai além, entende o corpo disponível para o outro. Como possibilidade de legitimar o outro. Escuta como estado de criação. Como geradora de criação artística” (SPRITZER, p.34, 2018).

Eleonora Fabião, em seu texto “Corpo Cênico, Estado Cênico” apresenta a atenção como uma forma de conexão sensorial. A atenção como escuta sensorial. Esta relação também ajuda a clarificar a abordagem de *estado de escuta* que proponho para esta pesquisa. Pois “escutar” é dar atenção, é conectar e experimentar.

O corpo cênico está cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. A atenção permite que o macro e o mínimo, grandezas que geralmente escapam na vida cotidiana, possam ser adentradas e exploradas. Essa operação psicofísica, ética e poética desconstrói hábitos. Atentar para a pressão e o peso das roupas que se veste, para o outro lado, para as sombras e os reflexos, para o gosto da língua e o cheiro do ar, para o jeito como ele move as mãos, atentar para um pensamento que ocorre quando rodando a chave ao sair de casa, para o espírito das cores. A atenção é uma forma de conexão sensorial e perceptiva, uma via de expansão psicofísica sem dispersão, uma forma de conhecimento. A atenção torna-se assim uma pré-condição da ação cênica; uma espécie de estado de alerta distensionado ou tensão relaxada que se experimenta quando os pés estão firmes no chão, enraizados de tal modo que o corpo pode expandir-se ao extremo sem se esvaír (FABIÃO, 2010, p.322).

Podemos, a partir da reflexão da autora, ampliar a compreensão conceitual de *estado de escuta* também como estado de atenção, esta *forma de conexão sensorial e perceptiva* como *pré-condição da ação cênica*.

Busco também este estado como meio para a escrita. Uma escrita que vai dando escuta a si e ao que lhe rodeia ao passo que deixa à mostra esta zona de permeabilidade. Busco escutar antes de escrever. Busco aquietar antes de escutar. Assim o *corpo-experiência* se organiza para perceber a escrita que emerge da escuta.

TRANSEUNTES - FLUXO QUE TRANSFORMA O QUE PERMANECE

O processo que constituiu o Projeto Transeuntes — intervenções em espaços públicos, assim como o “produto” deste processo, foi revelado na medida em que cada passo ganhava sua passada. A obra continua sua caminhada no presente quando acesso as memórias e registros daquele tempo, pois, enquanto vasculho os rastros (aquilo que permanece acessível), encontro algo que vive na invisibilidade, na suspensão e, que se precipita ou emerge quando é mobilizado no presente. Encontro partes da cidade que hoje não existem mais, encontro olhares de pessoas desconhecidas que naquele momento estavam intimamente conectadas ao acontecimento, encontro leituras e anotações que continuam reverberando na trajetória até o aqui-agora e encontro na vida das células atuais a experiências das células que já não existem. As imagens são o olho da poesia, as notações são o espelhamento das experiências e as memórias revisitadas são o fluxo que transforma aquilo que permanece. Através destes registros (imagens, notações e memórias) são revelados alguns dos rizomas, sob a terra escondidos, que conectam

tempos e espaços. Obras vivem para além de seus obreiros e vivem também naqueles que transitam antes, durante e depois da sua instauração no tempo-espaço.

Naquele tempo, no tempo de Transeuntes, nossos corpos-experiência, em movimentos de dança e de música, destinavam-se a recuperar, ampliar e propagar o invisível submerso de cada local onde as intervenções aconteciam. E, quando hoje acesso os rastros que permanecem do processo e da obra, me parece que assim segue: recuperação, ampliação e propagação do invisível submerso.

2002

Conheci a jornalista, musicista e performer Laura Leiner⁷ ao participar da performance *All Alucinations* no Fórum Social Mundial em 2001. Durante o ano de 2002 acabamos por nos aproximar e, a partir de alguns encontros informais para trocas artísticas, demos início a uma pesquisa prática e sistemática que incluía leituras, treinamento corporal e improvisos. Intitulada “Corpo Íntegro”, a pesquisa era a busca de um corpo neutro, disponível, permeável e entregue aos acontecimentos. Um estado mais liberto, com menos vícios posturais e menos padrões de movimentos vinculados a técnicas específicas e que possibilitasse uma maior entrega para os movimentos da dança e da música. Para isso pesquisamos, organizamos e praticamos um treinamento com objetivo de chegar a outros caminhos e resultados: um *corpo-experiência* performático, desinchado de si, disponível para perceber o ambiente e ser afetado pelo mesmo.

⁷Laura Leiner (aka LauraL) é guitarrista, compositora experimental, artista sonora que desde 2004 atua na banda *M.i.p.V _ Músicas intermináveis para Viagem*, com três discos lançados no Brasil e Alemanha. É artista e pesquisadora com formação multidisciplinar, englobando música, teatro, dança, sound art, vídeo, química e comunicação-jornalismo. Laura nasceu no Brasil e iniciou sua carreira nos anos 80, estudando música e teatro no Instituto de Artes da UFRGS. No Brasil, participou por mais de 20 anos de vários projetos em dança, teatro, música, trabalhou como jornalista e redatora, fazendo também direção artística e curadoria para eventos. Desde 2009 vive em Berlim, onde desenvolve seu trabalho solo, além de apresentar e produzir o programa de rádio Klang#030, na Reboot.fm. Entre outros projetos que tem como objetivo o espaço público, ela desenvolve um trabalho com o conceito de concerto-instalação, explorando sonoridades da guitarra e dark ambient, usando ainda vídeos experimentais, imagens em loop, sons processados e field recordings. Mais informações em: <https://soundcloud.com/laural-musik>, <https://vimeo.com/lauraleiner>, <https://mipv-musik.com/>, <https://www.facebook.com/laural.musik/>, <https://lauraleiner.wordpress.com>.

MEMÓRIAS DE UMA PRÁTICA

Ao dar início à pesquisa “corpo íntegro”, nos propomos a ter no mínimo dois encontros por semana, que duravam em torno de quatro horas cada. Neste primeiro momento, nosso local de trabalho variava entre a casa e o pátio da Laura e a garagem da casa da minha família na praia.

O cruzamento de leituras com treinos corporais e improvisos de dança e música foi a base para o início do nosso processo. Buscamos nas leituras, de textos de Antonin Artaud sobre o “corpo sem órgãos”, de Christine Greiner, sobre o “corpo morto” do Butoh, de Osho sobre o “estado de não ser” e dos filósofos pré-socráticos sobre a “capacidade de espanto”, instaurar processos de desconstrução e recriação das nossas lógicas conceituais operantes. Buscamos no hibridismo das práticas físicas, compostas pela dança moderna e contemporânea, *ásanas* (posturas) e *pranayamas* (exercícios respiratórios) do yoga, educação somática, sensibilização e manejo da energia corporal (pesquisa da Laura inspiradas no teatro físico de Arthur Lessac), a liberdade dos moldes, a sensibilidade perceptiva e proprioceptiva e a estrutura, potência e suporte para o *corpo-experiência* se entregar ao desconhecido que surgia nos improvisos. Buscamos nos improvisos o alargamento do nosso campo de possibilidades ao mesmo tempo que abríamos mão de definições sobre aquilo que estávamos fazendo.

Manter-se em escuta era, também, propiciar fluxo constante de diversidade e multiplicidade, alargando o corpo-experiência para receber o sussurro do impossível. Artaud fala deste impossível que se torna possível no movimento da criação e ao ler a tese de doutorado de Lazzareti (2019), encontro o Artaud que nos inspirava no processo da pesquisa “Corpo Íntegro”:

Temos em Artaud (1993, p.22) a seguinte afirmação: “[...] só pode haver teatro a partir do momento em que realmente começa o impossível”; em seu teatro há “[...] como na peste, uma espécie de estranho sol, uma luz de intensidade anormal em que parece que o difícil e mesmo o impossível tornam-se de repente nosso elemento normal” (LAZZARETI, 2019, p.139).

Manter-se no *entre* era, também, acessar elementos do “corpo morto” do Butoh. Não o Butoh como estética ou processo puro e sim como inspiração para adentrar na desconstrução dos padrões corporais próprios buscando no “corpo-experiência” a disponibilidade aos atravessamentos múltiplos.

Mas o corpo morto do Butoh vive no *ma*. No abismo dos corpos. É diferente. Nesta construção de pensamento, a partir do momento em que o corpo foi construído para entrar nessa rede de informações, ele se transformou na própria rede. Por isso, fica impossível separar o corpo do espaço que ele habita (GREINER, 1998, p. 90).

Manter-se em prática era, também, cruzar informações entre arte e cotidiano desbancando a ilusão dos limites e acessando a impermanência do mundo que chamamos de real. “Nem água, nem lua” nos revelava a necessidade de desconstruirmos a aparência das formas para podermos acessar de uma maneira mais profunda a essência dos fenômenos.

Quando uma pessoa ouve pela mente, na verdade, não está ouvindo porque a mente interpreta, colore, muda, confunde a si mesma, e quando algo chega até você já está velho. A mente já fez o seu truque. A mente já deu seu próprio sentido, sua própria interpretação. A mente já fez a crítica (OSHO, 1979, p.7).

Ler e refletir sobre a capacidade de espanto abordada pelos pré-socráticos nos ajudava a evocar a abertura e percepção dos sentidos aos pequenos movimentos da realidade que nos cercava, ampliando nossa disposição às afetações, desestruturando as certezas deterministas e nos levando ao campo da ignorância abordada por Vieira da Costa (2015):

A admiração, o espanto, é essa disposição que faz brotar a pergunta a partir de um recuo dos entes, de um não mais saber o que eles mesmos são. É dessa ignorância, por exemplo, que se nutrem os diálogos socráticos e todo não saber de Sócrates. Este não saber, por sua vez, não possui nada de negativo e nem de positivo. Ele é, bem antes, transitivo, pois transforma o humano recolocando-o na dimensão do que agora se compreende por sabedoria (COSTA, 2015, p.78).

Ou como diria Lazzareti (2019, p.133): “Não saber é estar diante de toda a possibilidade de saber, o saber é o fim da possibilidade, é um não saber”. E, para nós, naquele momento, era muito clara a necessidade de desbancar nossos saberes para poder encontrar algo para além do saber, encontrar as impossibilidades.

A educação somática e ioga compunham nossos aquecimentos individuais voltados para ampliar nossa atenção, sensibilidade e percepção internas. Era o momento de silenciar, encontrar a pausa, a respiração e o peso do corpo se relacionando com o chão. Era o momento de sentir o imenso mínimo dos micros movimentos, das pequenas suspensões entre o inspirar e o expirar e do fluxo e desaceleração dos pensamentos retornando a atenção ao presente da experiência.

Em seguida do nosso aquecimento intimista e individual uma longa partitura de movimentos, constituída a partir da dança moderna e contemporânea, tinha como objetivo a manutenção do tônus muscular, a variação das dinâmicas cinéticas e a lapidação de diferentes organizações motoras, mantendo a consciência na respiração e na presença do movimento. Logo após a conclusão desta longa partitura seguíamos para as práticas de manejo das energias que nos direcionavam para a potência da ação e qualidade do gesto.

Improvisar era nosso penúltimo momento oficial. Durante o período inicial deste processo, os improvisos aconteciam de forma arbitrária, a partir da atenção ao momento presente, ao fluxo dentro-fora, à cinestesia do corpo, à percepção daquilo que atravessava os sentidos (como os movimentos no ar e nas folhas ao vento, as mudanças da temperatura e luz, a amplitude do céu, o toque da grama na sola dos pés, a textura da terra, os sons ambientes, etc.). Permanecíamos em silêncio e pausa até que algo nos movesse para a dança e para a música. Por vezes uma de nós duas, por vezes a outra, dava o *start* ao processo e assim seguíamos em improvisos de sons e movimentos a partir do *estado de escuta* e do *entre*.

Para finalizar formalmente nossos encontros registrávamos, por meio da escrita, relatos, impressões, reflexões e inspirações sobre as questões referentes às experiências de cada encontro. E então, seguíamos para a parte informal que quase sempre era composta de uma boa refeição vegetariana e conversas diversas.

Nós quatro na grande mesa da sala de refeições. A filha pequena em práticas de garatujas gráficas e verbais, revirando estojos, montando e desmontando cenários com conchas, pequenos ossos, moedas, canetas e lápis. Os dois filhos maiores conectados nas aulas remotas, fazendo atividades, jogando e conversando com colegas. Eu leio e reflito, rabisco e sublinho o texto impresso, da dissertação da minha orientadora, que me surpreende entre outras coisas, porque percebo o tanto de comum entre nossas inquietações, reflexões, escritas e danças.

Sala de refeições.

IMPROVISOS

O *estado de escuta* alargado, que permite a sensibilidade de diferentes camadas, e a disposição para que o acontecimento artístico seja constituído no *entre*, são intrínsecos às práticas de improvisação. Mundim, Meyer e Weber (2012) realçam estas questões em seu artigo “A composição em tempo real como estratégia inventiva”: “É importante sensibilizar diferentes camadas da percepção ao lidar com tantos elementos em cena (...). A composição em tempo real em dança é um mergulho e uma queda em um afinado estado de percepção e presença.”. (MUNDIM, MEYER E WEBER, 2012, p.1).

Improvisar é uma prática valiosa ao trabalho do bailarino-performer que atua e ocupa de forma horizontal os espaços urbanos. Prática que nos mantém abertos ao aqui-agora deixando espaço para que a reverberação do momento, com suas variáveis, provoque modificações essenciais que propiciam a integração com o ambiente e a preservação da segurança (nossa e do meio). Desde cacos de vidro até interferências diretas dos espectadores desestabilizam constantemente os

roteiros pré-determinados e podem ser acolhidos por nós na forma de afetações constitutivas do acontecimento numa *composição em tempo real*.



Encontros.

CORPO-TRANSEUNTES

Ao recordar a sensação do corpo-experiência daquele tempo encontro ele cheio de energia; inquieto; ávido; despertando; potente; expandindo; trabalhado; estruturado; forte e corajoso.

DAS PRÁTICAS PARA A NECESSIDADE DE INTEGRAÇÃO ARTÍSTICA COM O MEIO

Do *corpo-experiência* (um pouco menos dual e um tanto mais informe) que se constituía em nossas práticas e experimentos, surgiu a vontade de criarmos um trabalho para ser realizado na rua. Talvez a vontade a partir da necessidade de compartilhar uma possibilidade conciliativa entre arte e cotidiano, talvez a vontade a

partir da necessidade de sermos ainda mais borrões e ainda mais misturadas e dissolvidas.

É o corpo, o veículo e a escala da arte, o que somos e o que temos. Quando nos libertamos da dualidade “corpo e mente”, podemos compreender as verdadeiras correspondências entre ação e pensamento. O corpo com o qual nos deparamos passa a ser o corpo borrado e sem limites que não busca identidades, mas busca, de maneira analógica, similaridades entre as diferenças. É deste corpo que o professor Peter Pelbart trata no seu artigo “o corpo informe”: um corpo sem cede de forma ou verdade; um corpo menos específico. Sem gênero, etnia ou classe. Este seria o corpo da arte: um instrumento de pensar conciliador (GREINER, 2010, p.19-20).

Era a vontade de dançar nas ruas, dançar entre as pessoas, conquistar ou não o olhar do público e poder olhar para o público. Poder estar junto e poder ser junto. Tessitura concomitante de papéis, inversão de papéis, diluição de papéis. Terra comum, alargamento das bordas, permeabilidade das regiões, transposição de realidades, multiplicação de perspectivas. Habitantes reinventados pelo encontro, encontro da escuta, da percepção recíproca materializada por estarmos no mesmo meio ambiente. Lugar do *entre*. Lugar de arte e política. Lugar de ser.

Impressionava-nos o urbano e a aparência de que os locais públicos são habitados por almas perdidas que vagam, sem saber para onde, pelas ruas, becos, calçadas, praças e cruzamentos. Além disso, divagávamos sobre onde estas almas poderiam ter algum momento de solitude e intimidade dentro do movimento sem pausas do urbano, rodeadas a todo tempo por tantas outras almas. Este questionamento nos levou aos banheiros públicos como reduto onde seria possível algum instante de privacidade. Foi então que escolhemos o viaduto da Borges de Medeiros e a Praça da Alfândega como locais de estudo que seriam seguidos das primeiras intervenções.

PROCESSO DE CRIAÇÃO

Dentro do processo de criação caminhamos e sentamos em cada local escolhido, dispostas à escuta, percebendo os transeuntes que por lá transitavam, atentas às impressões e aos sentimentos que permeavam as fronteiras entre nossas individualidades e o meio, dispostas a encontrar as reverberações e habitar a zona do *entre* daqueles momentos. Compreendíamos que cada local instaurava algo de comum naqueles que por ali passavam. E era o rastro deste comum que estávamos

dispostas a encontrar. Compreendíamos que cada local instaurava algum tipo de “aura” que se sobrepunha às “auras” dos sujeitos que por ali estavam ou passavam.

Sennett considera também que as relações e “condições” espaciais têm importância enorme no modo por meio das quais estranhos (ou pessoas diferentes umas das outras) se relacionam nas grandes cidades (ROCHA, 2019, p. 97-98).

Para nós, tanto as relações espaciais quanto as relações utilitárias de cada local eram determinantes no modo de estar e se relacionar dos sujeitos. E nosso objetivo era estarmos abertas para perceber algo que nos falasse sobre estes modos impressos pelos espaços sobre os sujeitos. Rastreávamos palavras que pudessem traduzir as percepções de cada local para que se tornassem nossas *palavras-temas*.

O processo de criar na arte, além das peculiaridades inerentes a cada artista, se relaciona à maneira com que esse artista se posta, atento ao que o cerca — e o que ele pode ver através disso; ver e criar — *devolver...* Abstrair, subtrair e tornar algo sensível (que desperte sensações) ao mundo. Uma forma resultante da atenção máxima daquilo que ele teve a disposição de perceber: em si, nos meios utilizados para sua criação, nas questões de outros artistas contemporâneos, no ambiente em que vive e no campo da própria arte, com suas tensões inerentes, onde estiver situado (PALUDO, 2006, p.25)

Da perspectiva de Paludo (2006), nos postávamos *atentas ao que nos cercava*, em abertura para captar impressões que pudessem *tornar algo sensível*. Após este momento, já em sala de ensaio, direcionávamos as práticas de improviso para o aprofundamento e desenvolvimento das impressões, que tomavam a forma de *palavras-temas* e que eram investigadas em corpo, movimentos e sonoridades que desvendavam e entrelaçavam o exterior com o interior.

Era sempre uma surpresa deixar as palavras se revelarem internamente ao percorrer estranhezas corporais, reconhecer significados particulares escondidos, encontrar movimentos estrangeiros ou muito íntimos e conhecidos, perceber sensações frescas ou muito antigas, vasculhar na musculatura superficial e profunda, no molde dos órgãos e vísceras, no labirinto do pensar e do sentir, as possibilidades dos movimentos e das sonoridades.

Descobrimos, nestes improvisos, sedimentos e referências conscientes, e outras tantas inconscientes, relativas às nossas relações com as palavras

selecionadas. Todas estas descobertas acabavam por construir a trama entretecida, de dentro e fora, do momento das intervenções.

Acolherei o dom da mobilidade e da ação, na graça da escuta constante ao que se apresenta aos meus sentidos... Devolverei isso a outrem, na forma de ação e movimento, no ambiente em que possa estar. A palavra também sugere a ação, pois tem imagem; pode nos desestabilizar, uma vez que nos faz ver. A palavra pode dar início à instauração de um ato (PALUDO, 2006, p.49).

Palavras eram as propulsoras de nossas ações artísticas em dança e música. As ações nasciam e se desenvolviam nos improvisos. Palavras recebidas, palavras experimentadas, palavras para serem devolvidas a outrem em sensibilidades, danças e músicas.

DO CHEIO E DO VAZIO

Quando voltávamos para os locais, no momento das intervenções, nosso objetivo era considerar todo o percurso de treinos, palavras, descobertas de sonoridades e movimentos, e, ao mesmo tempo, esvaziar de tudo para dar *corpo-experiência* ao momento presente. Nossa maior definição espacial em cada local escolhido para as performances era a região onde estariam conectados, à energia elétrica, os aparelhos para amplificação do som. A partir desta definição e instalação a gente silenciava, respirava, esvaziava, alinhava com o momento presente e se entregava ao devir. Sempre uma aventura, em abertura ao inesperado, abraçando o que se apresentava.

Como não era nossa ideia divulgar as performances e sim fazer delas, momentos inusitados de coexistência entre arte e cotidiano, decidimos por convidar fotógrafos, videomakers e um escritor para realizarem os registros de cada intervenção, que mais tarde se transformariam em material para as exposições multimídias que seriam realizadas em cada local. Essas instalações dariam visibilidade e novas dimensionalidades à performance ocorrida e aos locais escolhidos, restabelecendo os elos entre arte e cotidiano, já semeados no momento de cada intervenção.

TRANSEUNTES — INTERVENÇÕES EM ESPAÇOS PÚBLICOS

O ESPAÇO PÚBLICO TRANSFORMADO EM PALCO/CENÁRIO E O PÚBLICO EM COA(U)TOR

Considerando que a imaginação pode criar matéria à medida que se propaga, mais e mais, nas correntes da empatia, a disposição do artista para perceber o espectador e a disponibilidade e presença do artista para ser percebido pelo espectador pode construir uma interconexão empática que propicie uma realidade momentânea baseada na experiência da interdependência das presenças. Assim, os papéis de artista e espectador se dissolvem em uma dança de cumplicidade e potência. Surge, neste instante, uma multirealidade imaginada, experienciada e compartilhada a partir das replicagens individuais de um mesmo fenômeno que se compõe de forma caleidoscópica em formas mutantes a cada momento.

Atribuições do artista da presença passam a ser problematizadas como agenciamento de dados próprios desse fazer. Dentre esses dados estariam: o potencial individual do artista, que contém seus modos específicos de percepção e articulação de técnicas impregnadas no corpo; os dados emergentes no aqui-agora, na sua relação como o ambiente - ao que se inclui o público/participante; e a própria exposição do artista e de seu posicionamento ético no trabalho perante o público. Esses elementos conferem certa singularidade ao ato do encontro na arte que se alimenta na relação com o outro e, diante dessa perspectiva relacional, uma noção de presença impositiva, inabalável, vai diluindo-se em favor de uma presença-convite, exigente de uma escuta apurada, de um corpo poroso, de dados de ausência, para que se abra espaço à potencialização dos afetos entre os corpos presentes na proposição artística (DUENDA e NUNES, 2017, p.100).

Abrir-se à relação com o outro numa perspectiva de co-autoria atribuída, a partir dessa ética, certas características estéticas ao trabalho. Características muitas vezes imprevistas, não imaginadas. Um relacionar-se com o ambiente que acabava por construir junto os movimentos, sonoridades, trajetórias, entre outros.

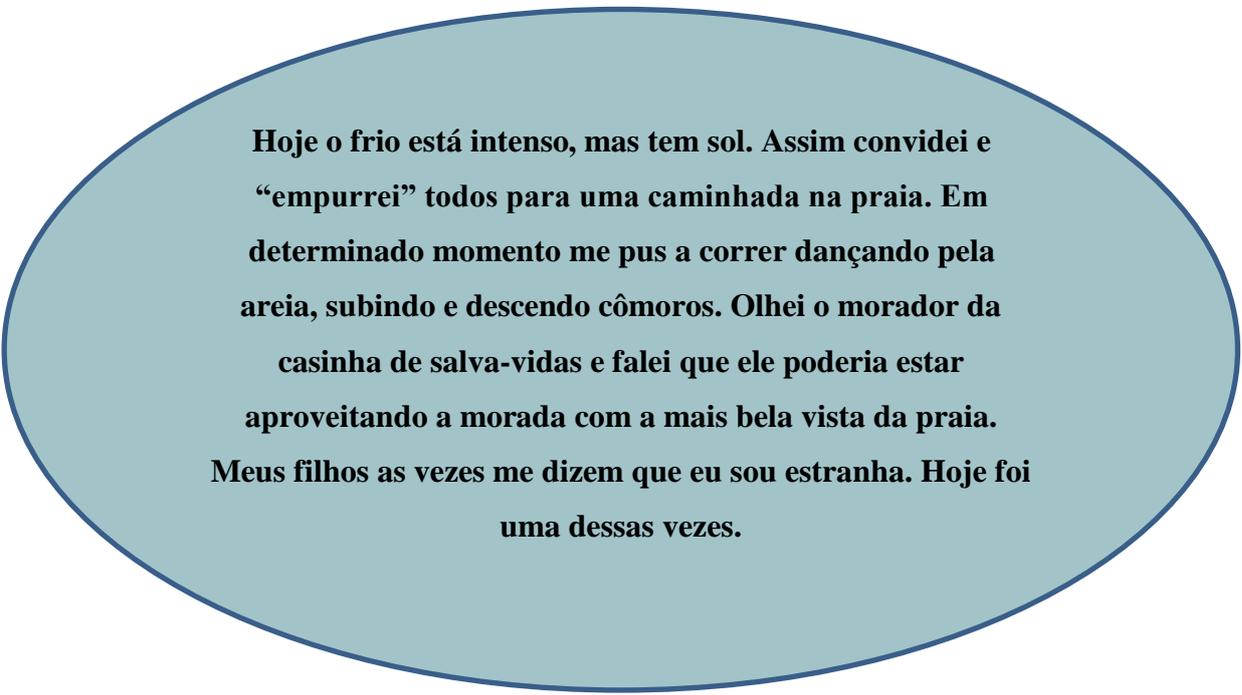
Esta presença do espectador como potencializadora da ação artística pode ser compreendida também a partir do conceito das propriedades emergentes transposto para a área das performances urbanas que, como Transeuntes, se valem do encontro entre artistas e ambiente como definidores das formas emergentes:

Outro conceito fundamental que a biologia traz para a análise ambiental sistêmica é o “Princípio das propriedades emergentes”, que significa uma consequência importante da organização hierárquica, determinando que à medida que os componentes se combinam, são produzidas novas

propriedades que antes não existiam. As propriedades emergentes, por definição, são propriedades coletivas que emergem ou aparecem como resultantes da interação entre componentes (NAIME, 2011, p.1).

No Projeto Transeuntes, a interação entre artistas, espectadores e ambiente, tanto nos estudos de campo quanto no momento das ações artísticas, era determinante para o resultado de cada performance. Era no e do encontro que a obra emergia. A performance, concebida como um fenômeno que engloba o acontecimento como um todo.

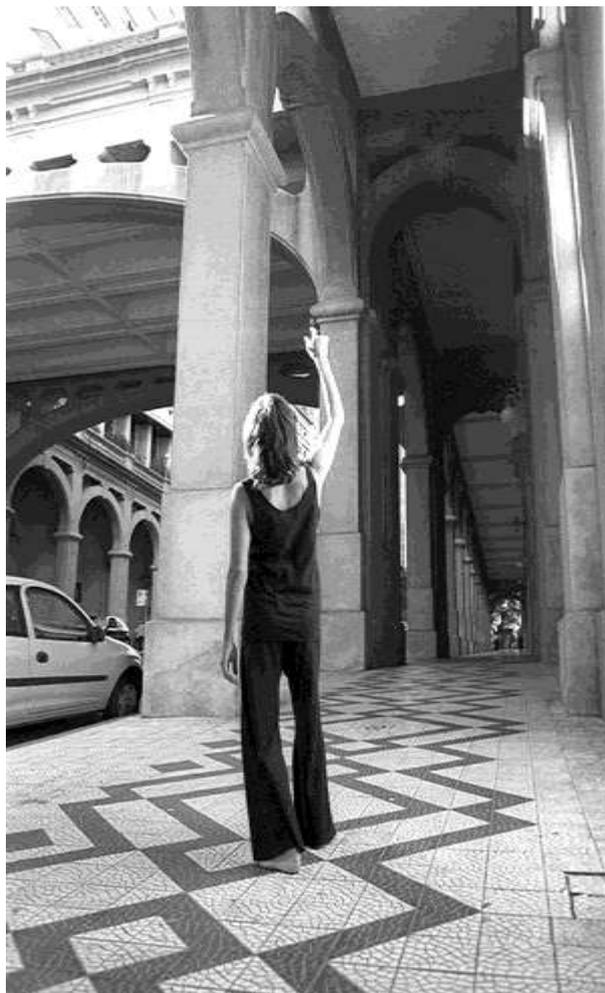
No movimento deste processo de interação eu me tornava também espectadora do acontecimento na mesma medida em que os espectadores se tornavam protagonistas com suas presenças e, por que não, com suas ausências. Assim como o espaço cênico acabava por se constituir no e pelo espaço cotidiano.



Hoje o frio está intenso, mas tem sol. Assim convidei e “empurrei” todos para uma caminhada na praia. Em determinado momento me pus a correr dançando pela areia, subindo e descendo cômoros. Olhei o morador da casinha de salva-vidas e falei que ele poderia estar aproveitando a morada com a mais bela vista da praia. Meus filhos as vezes me dizem que eu sou estranha. Hoje foi uma dessas vezes.

Frio.

VIADUTO OTÁVIO ROCHA⁸ NA AVENIDA BORGES DE MEDEIROS



Viaduto.

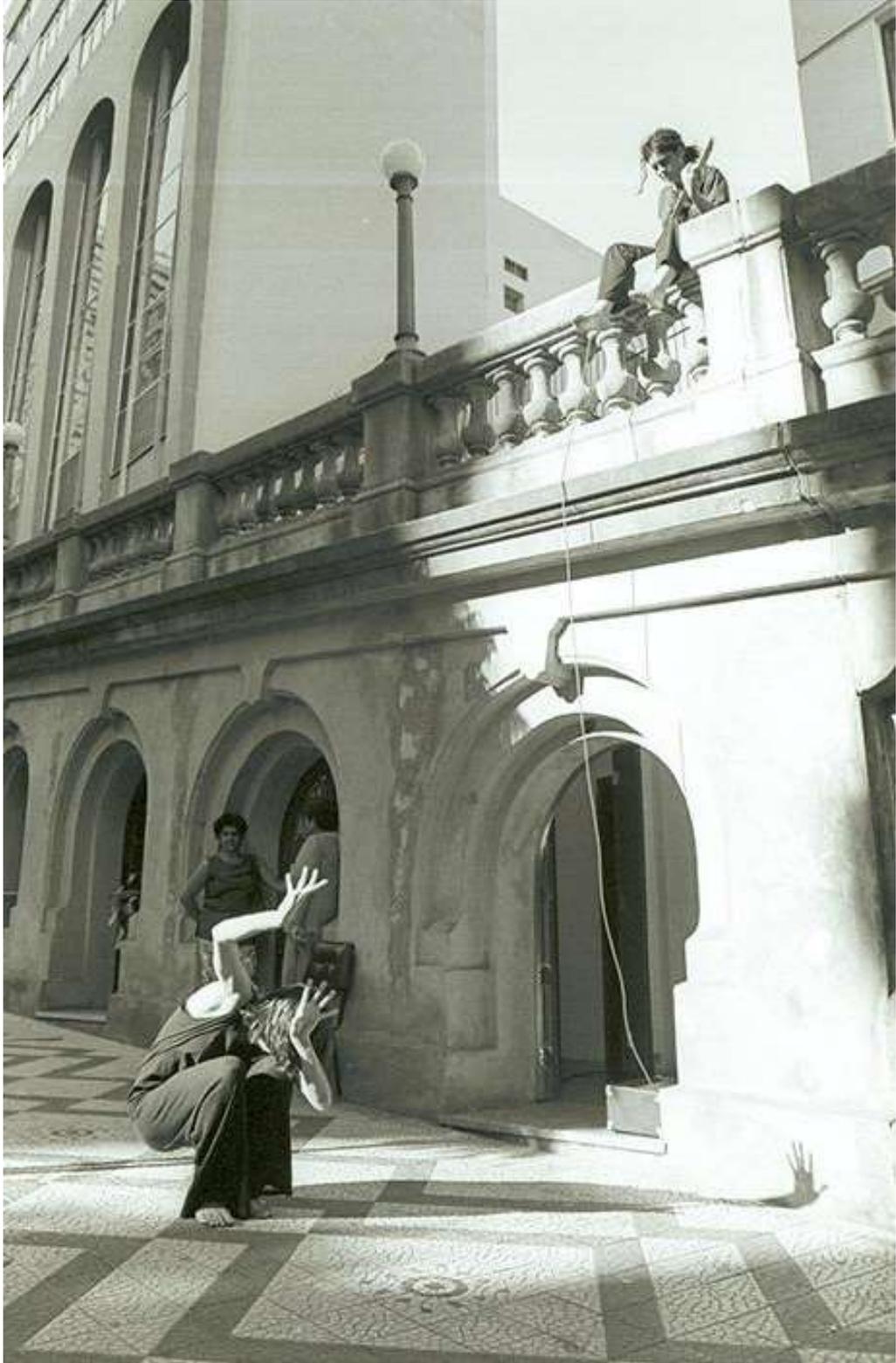
⁸As origens do viaduto remontam a 1914, quando o primeiro plano diretor da cidade previu a abertura de uma rua para ligar as zonas leste, sul e central de Porto Alegre, até então isoladas pelo chamado "morrinho", contudo, sua construção só foi decidida em 1926, quando o intendente Otávio Rocha, em conjunto com o presidente do Estado, Borges de Medeiros, determinou a abertura efetiva da atual Avenida Borges de Medeiros. Tal decisão exigiu um rebaixamento considerável no terreno, interrompendo o curso da Rua Duque de Caxias e obrigando a criação de uma via elevada para reconstituir sua passagem. Em 1927 foi aprovado um projeto dos engenheiros Manoel Barbosa Assumpção Itaqui e Duilio Bernardi, e no ano seguinte começaram as desapropriações necessárias. Foi entregue à população em 1932. O viaduto é uma estrutura de concreto armado com três vãos. No centro, ao nível da avenida, existem dois pórticos transversais com dois grandes nichos, onde há grupos escultóricos criados por Alfred Adloff. Em ambos os lados da Avenida Borges foram levantadas amplas escadarias de acesso até o nível do viaduto, sustentadas por grandes arcadas, debaixo das quais existe uma série de pequenos estabelecimentos comerciais e instalações sanitárias. Os parapeitos das rampas e do viaduto possuem uma balaustrada decorativa. Cada passeio é revestido por mosaicos de cimento, e o revestimento é de reboco de pó de granito, imitando pedra aparelhada. Desde sua construção o Viaduto Otávio Rocha é um importante ponto de referência de Porto Alegre. Entre 2000 e 2001 foi completamente recuperado, e com a reforma todas as 36 lojas foram revitalizadas, ganhando novos pisos, esquadrias e instalações elétrica, hidráulica e telefônica. Disponível em: <https://armazemportoalegre.com.br/o-viaduto/>. Acesso em: 02 nov. 2021.



Colunas, arcos e mosaicos.



A rampa e os sanitários.



Faixa de sol.

O IMPREVISTO *SPOT* SOLAR EM CENA

A primeira performance de Transeuntes ocorreu em um final de semana ou feriado não lembro bem. Lembro apenas que o movimento do local (parte de baixo do Viaduto Otávio Rocha na Av. Borges de Medeiros) era bem menos intenso comparado ao movimento que costuma ter durante os dias úteis. Ao chegar ao local realizamos a instalação dos equipamentos de som, que foram conectados à energia elétrica em uma das tomadas do banheiro público que ali existe. Esta instalação e conexão com a rede elétrica determinava o raio de atuação da Laura e também a área principal da minha movimentação, não sendo uma restrição de área para mim e sim uma zona de contato direto com minha parceira. Reunimos a equipe para ajustar algumas orientações como a importância de todos estarmos atentos uns aos outros, de forma cooperativa, sem prejudicar a perspectiva de cada um e ao mesmo tempo mantendo um posicionamento que não interferisse nas ações artísticas, ou seja, todos precisariam de uma escuta sensível para com o outro, pois o objetivo era o de construirmos conjuntamente o trabalho.

Seguimos todos, com nossos *corpos-experiência* em direção ao *entre*, em direção ao desconhecido, em direção ao devir. E, naquela experiência, nosso devir incluía um belo e inesperado *spot* solar exatamente no local central da cena!

NA ESCUTA E NA VIVÊNCIA DO CORPO-ENTRE

Artaud trabalha sobre uma materialidade sensível, na qual o reencontro com o corpo é o gesto de confronto com o dualismo cartesiano, tornando-se lugar de confluência de forças objetivas e subjetivas, e de atrito de conhecimentos instituídos que encontram na experiência da própria carne, o seu extermínio. Outra relação possível dos pensamentos de Artaud com o *entre* é a conexão entre o fenômeno da peste e o corpo. O corpo pestífero ou o corpo doente é o que permite que a peste, como fenômeno, seja perceptível e se prolifere. O *entre*, assim como a peste, manifesta-se no corpo porque toca-o. O *entre* sem corpo não pode ser. É a partir do corpo que o *entre* produz linhas de contágio (LAZZARETI, 2019, p.145)

Corpo, lugar de encontro e contágio que sente na pele o revirar do ar pelos automóveis e sujeitos caminhantes. Corpo que impregna o ar com seus internos contaminantes. Que percebe na vista as linhas que levam os olhos a deslizarem no espaço e constatarem, no encontro destas linhas, as formas que emergem. Corpo que desliza de suas formas, presença que impacta em olhos alheios. Acolhe

movimentos e imprime movimentos. Recolhe melodias e propaga as suas. Corpo que recebe e dá. Corpo que se constitui no entre receber e dar. Desliza paredes que deslizam no seu dentro. (In)forma e é (in)formado. Dança do *entre* fora e dentro. Corpo de dentro para fora e de fora para dentro.



Dentro.



Fora.

PRAÇA DA ALFÂNDEGA⁹



Praça.

⁹A **Praça da Alfândega**, antiga *Praça Senador Florêncio*, é um espaço público, histórico e turístico da cidade brasileira de Porto Alegre, capital do estado do Rio Grande do Sul. Situada no Centro Histórico da cidade, a praça é tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.^[1] É cercada por importantes edificações, algumas delas igualmente históricas e antigas, tais como o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS), o Memorial do Rio Grande do Sul, o Santander Cultural e o Clube do Comércio de Porto Alegre. Outros prédios incluem as sedes do Banrisul e da Caixa Econômica Federal e o Rua da Praia Shopping. Também na Praça da Alfândega ocorre, tradicionalmente todos os anos desde 1955, a Feira do Livro de Porto Alegre, atraindo milhares de visitantes não só pela vasta oferta de livros, como também pelos espetáculos de música, teatro e dança. Disponível em:

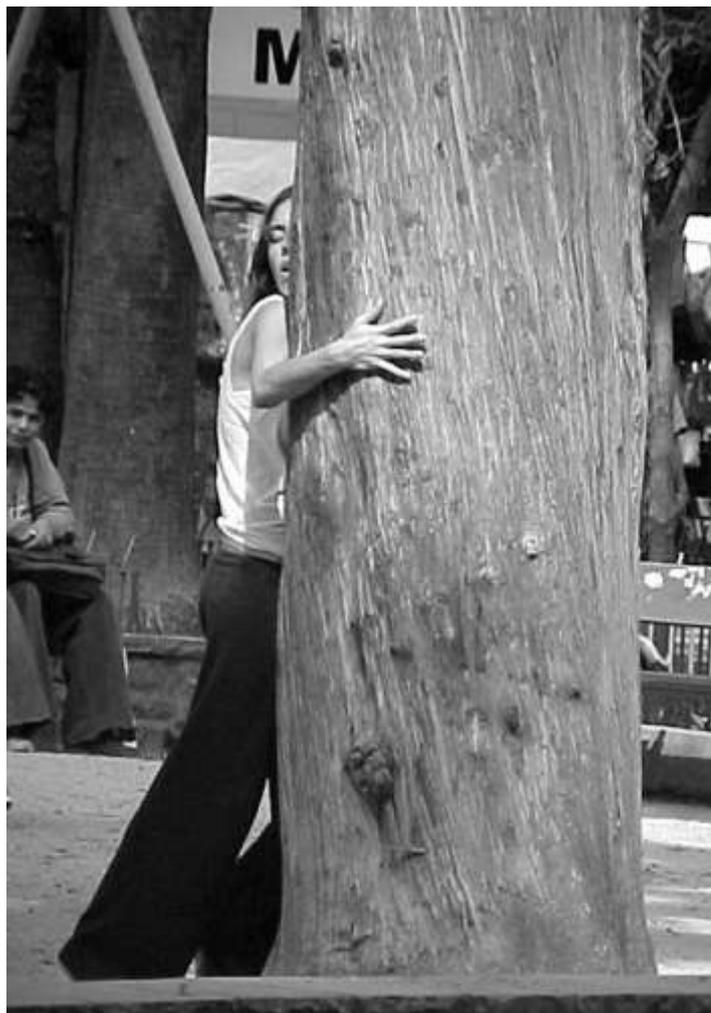
http://www2.portoalegre.rs.gov.br/vivaocentro/default.php?reg=9&p_secao=118. Acesso em: 02 nov. 2021.



João de Barro.

Alto Falante / ar condicionado / motor de lotação
 Voz de menina / som da máquina / ritmo pa pa pa pa pa
 Rodas de carrinho de mão / som dos passos / motocicleta
 Rádio com música / locução das super ofertas de relógios
 Gritos: “já falei, promoção da ótica” / batida da bengala do cego no chão
 “treze, treze” fala o vendedor dos bilhetes de loteria
 Buzinas / passos / rodas de mala, de maletas, bicicletas / passos arrastados
 Olho a poça d’água e busco o seu som
 Ela apenas contempla, reflete, evapora
 A lotação bufa e ouço o som do freio / eles anunciam sem parar
 Serra ao longe
 Ele grita: “me ajuda que eu te ajudo”
 A vara do cego (mais um cego) ritmada passa pela outra calçada
 Tento ouvir o som do vento na bandeira
 Os mesmos sons se repetem a cada passo, a cada esquina, as vozes que anunciam perdem
 a cor, ganham o mesmo tom de cinza das lajotas e paralelepípedos, escurecem como o
 asfalto
 Ofertas anunciadas / motores / músicas repetitivas
 Rodas / passos / vozes
 Um trenzinho de brinquedo andando nos trilhos / ...
 Quando cheguei na praça da Alfândega ouvi o João de Barro cantar!¹⁰

¹⁰ Texto escrito da disciplina “Poética da Escuta”, como aluna especial em abril de 2018 durante uma caminhada escuta conduzida por Claudia Zanatta.



Perder-se em árvore.

Perder a si mesmo como motor é um gesto que impede que uma identidade única seja fixada, é deixar que outras vozes e outros corpos sejam em nosso ser. A impossibilidade de propriedade ou de apropriação é fator determinante nesse pensamento. É preciso pontuar aqui que aquilo que não pode ser definido, significado e compreendido também não pode ser enclausurado (LAZZARETI, 2019 p.179).

A segunda performance ocorreu na Praça da Alfândega em uma tarde qualquer e única de um dia qualquer e também único. O se perder já era anunciado tanto em necessidade quanto em proposta e destino. Passos imprevisíveis de uma dança qualquer e única.

Nosso protocolo de chegada foi o mesmo e, a partir da realização deste, seguimos para o abismo desconhecido e indefinido. Eu, quem ou o quê. Sendo sem ser. Deixando de ser para ser.



Banheiro.

Mas sim, apesar de não existirem palcos, holofotes, quarta parede, etc; existiam câmeras filmadoras e fotográficas que acompanhavam de perto ou de longe a dança em percurso pela cidade. Objetos que validam, para o expectador, o acontecimento como arte ou alguma outra coisa qualquer e não como possível loucura. Diferença sutil para muitos. Alguns ainda enxergam aquele ser dançando

em passos, voos, quedas e rodopios como mais um ser exercendo sua loucura no rasgo das regras estabelecidas que determinam a normalidade e, muitas vezes, oprimem a sensibilidade e impedem os encontros.

Eu mesma me perguntei diversas vezes onde estava a diferença. Por vezes me senti mais louca que artista, outras tantas vezes, mais artista que louca. Talvez nunca tenha conseguido enxergar uma sem a outra: a artista sem a louca ou vice-versa. Hoje me preocupo menos com as definições, pois onde quer que esteja ancorada, vale estar, faz sentido estar. E afinal, o que é arte? O que é loucura? O que é normal?

Pelo menos, pude perguntar-me inúmeras vezes: o que é arte? Desde quando é arte? Sabemos ou não sabemos? Sabemos pelo menos que esta é uma pergunta equivocada. Impossível encontrar uma só resposta. E se a resposta é múltipla, por que não pensar em um desmembramento da pergunta, multiplicando-a também? Quando é arte? Onde é arte? Por que é arte? (TESSLER, 2002, p.110).

Perguntas para não serem respondidas e sim feitas com o objetivo de desfiar, desafiar, problematizar, desconstruir, desestabilizar e renunciar qualquer resposta como definição. As bordas são alargadas e borradas, renunciam a territorialidade e definição restritiva e, ainda assim, assumem a responsabilidade de ser, em borda, algo de arte (ou não).

RODOVIÁRIA¹¹



Sob ônibus azul.

No dia que performamos na rodoviária, após os movimentos de preparação inicial e naquele momento em que aos poucos eu também me conectava com a respiração e buscava esvaziar, segui no rastrear do local, ainda desconhecido, onde eu iniciaria o processo. Esse movimento inicial também aconteceu em cada uma das sete interações (substituindo aqui a palavra intervenção). Naquele dia, acabei por subir em uma “tartaruga” sinalizadora de trânsito e ali fiquei deixando a presença da performance se instaurar. Dali em diante se seguiram as danças e composições musicais.

¹¹Foi inaugurada em 28 de junho de 1970, num projeto do DAER. Recebe empresas de ônibus que fazem viagens estaduais, nacionais e internacionais. Ela fica localizada no centro histórico de POA, precisamente no Largo Vespasiano Júlio Veppo. Disponível em: <https://donome.com.br/terminal-rodoviario-porto-alegre-rs-endereco-e-telefone/>. Acesso em: 02 nov. 2021.

Rey (2002) reflete sobre a presença da subjetividade individual do artista na composição de sua linguagem e na manifestação da obra e de como os fazeres próprios de cada artista acabam por extrapolar suas próprias intenções.

A linguagem do artista não se evidencia apenas na objetividade de uma proposta ou nas suas intenções conscientemente formuladas. A linguagem identifica-se com a subjetividade individual e acaba se revelando como uma "verdade" ou essência que se manifesta na obra, evidenciada pela maneira de fazer própria àquele artista, extrapolando, na maioria das vezes, suas próprias intenções (REY, Sandra, p.130).

Quero trazer a reflexão, mais uma vez, para os extrapolamentos que na obra se instauram porque, naquele dia, já no início da performance, a conexão através da subjetividade com algo invisível aconteceu sem eu saber. Tempos depois, quando voltamos para a rodoviária para instalar a exposição de fotos, vídeo e texto, uma pessoa da administração local me abordou perguntando se eu já sabia, quando performei, da pessoa em situação de rua que frequentemente ficava de pé por tempo prolongado sobre aquela tartaruga. Não, eu não sabia! E, por mais uma coincidência, o cartão postal do material gráfico que divulgava a instalação era exatamente uma foto onde apareciam apenas meus pés e a tartaruga!



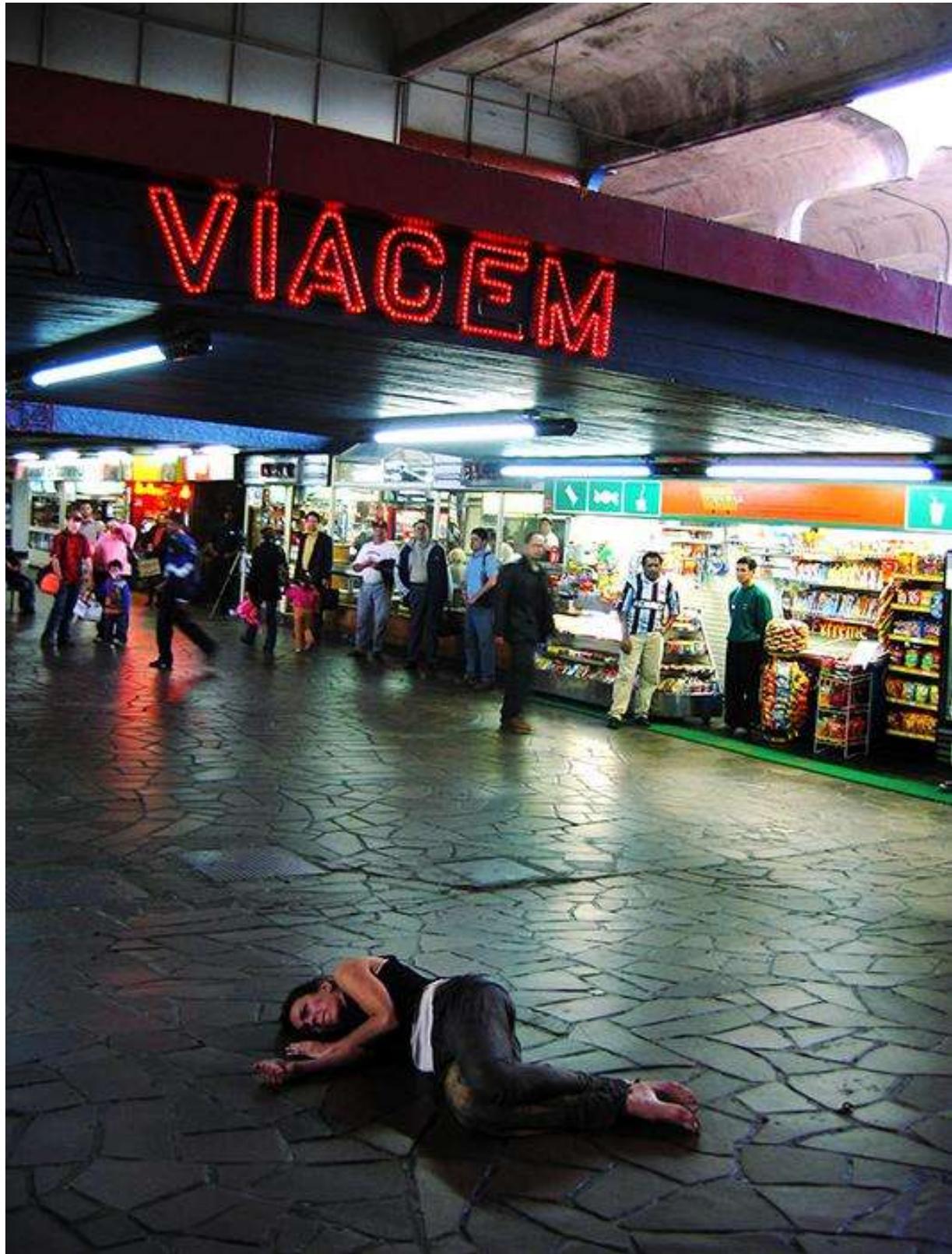
Tartaruga



Pressa.



Encontros.



Viagem.

MERCADO PÚBLICO¹², LARGO GLÊNIO PERES E PRAÇA XV

Mercado Público.

¹²O Mercado Público foi inaugurado em 1869 para abrigar o comércio de abastecimento da cidade. Tombado pelo Patrimônio Histórico e Cultural de Porto Alegre em 1979, o prédio sofreu quatro incêndios (1912, 1976, 1979 e 2013) e resistiu à grande enchente de 1941. Além de oferecer bons produtos, procurando praticar uma boa política de preços, também atua como espaço para manifestações culturais e comunitárias. Referência cultural, política, social e econômica do Estado, tem 110 estabelecimentos, que oferecem produtos regionais, produtos naturais, especiarias e alguns artigos que o consumidor só encontra no Mercado Público Central. Disponível em: [SMIC \(portoalegre.rs.gov.br\)](http://smic.portoalegre.rs.gov.br). Acesso em: 02/11/2021.



Mercado.



Público.



Guaraná.



Multidão.

Na quarta performance e exposição transitamos entre o Mercado Público de Porto Alegre, o Largo Glênio Peres¹³ e a Praça XV. Mergulhar na arquitetura,

¹³ O Largo Glênio Peres é um espaço público da cidade de Porto Alegre. Inaugurado em 1922, no local acontecem manifestações artístico-culturais e políticas. A pavimentação de 6.309 metros quadrados resgata o desenho que, na década de 1930, existia em frente ao prédio da prefeitura. O desenho é semelhante a um tapete persa, composto por lajotas em basalto cinza e

dinâmica e ambiente destes locais e deixar a dança acontecer a partir desse mergulho tão recheado de cores, cheiros, sabores, tumultos, sons, etc. foi uma experiência de intensidade extrema. Na região ainda se encontrava instalado o camelódromo da cidade, que mais tarde foi relocado para uma construção em outro ponto do centro da cidade.

O intenso movimento do comércio, de consumidores, de trabalhadores e de pessoas que vagavam pelos locais onde performamos naquele dia, revirava a todo instante os rumos instaurados na performance e dava, insistentemente, novos caminhos para nossas atuações. Minha atenção precisava dialogar com a tensão existente. Eu sentia que o *estado de escuta* junto ao ancoramento na respiração, eram o caminho para conseguir realizar a minha ação artística da forma mais harmônica possível mesmo adentrando territórios um tanto agressivos.



Harmonia.

pedras portuguesas, nas cores preto, branco e rosa. Está localizado no centro da cidade, em frente ao mercado público e à Praça XV de novembro. O nome do espaço é uma homenagem a Glênio Peres, jornalista, compositor, poeta e vereador da capital por vinte anos e vice-prefeito. Falecido em 27 de fevereiro de 1988. No Largo Glênio Peres também existe um bonde modelo J.G. Brill, utilizado na década de 1930.

Harmonia para mim era conseguir descobrir os caminhos para a dança através da sensibilidade, dos fluxos e constituições do *entre*, da permanência em conexão com a equipe e da segurança de todos presentes no ambiente. Em locais como estes a atenção plena é indispensável para os trabalhos, que como *Transeuntes*, acolhem o momento como produtor do acontecimento. Estamos constantemente expostos a encontrar no caminho situações que podem representar algum risco tanto para a performance quanto para nossa preservação física e moral.

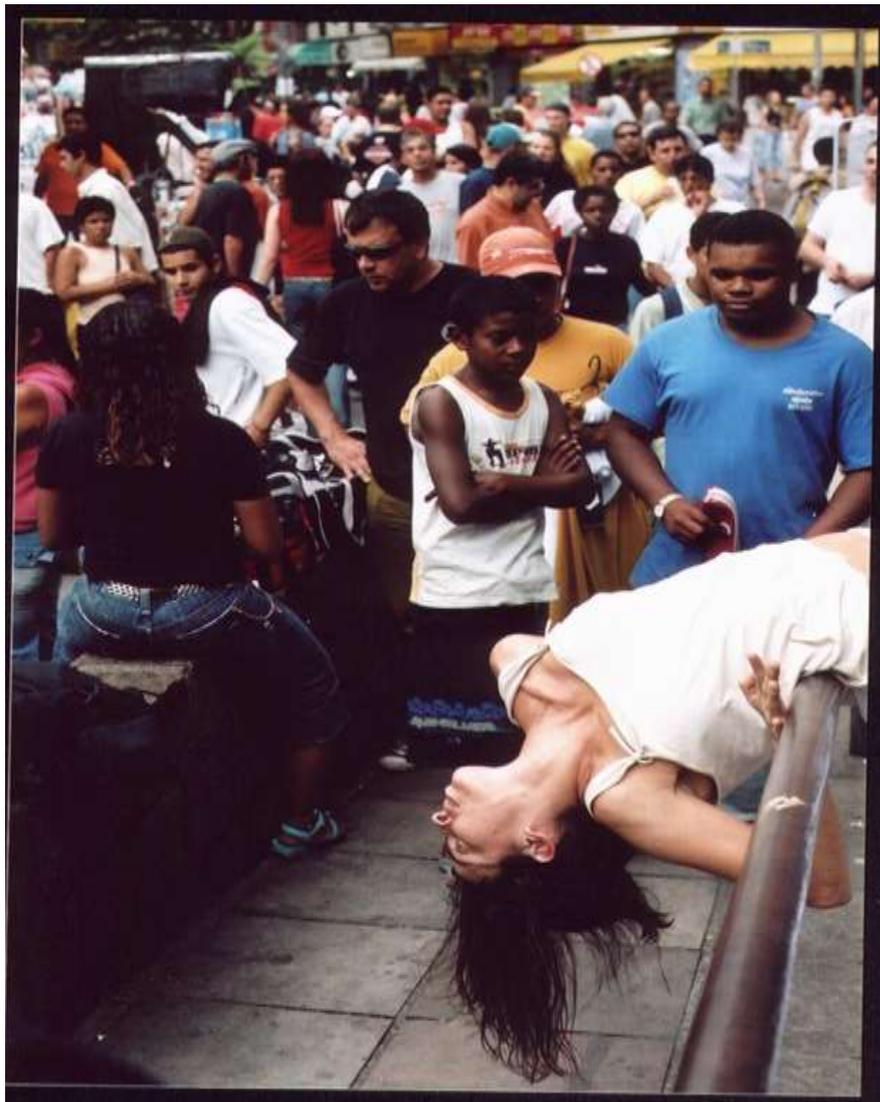


Atenção.

Talvez, olhando da perspectiva do agora, esta, dentre todas as performances lembradas por esta pesquisa, tenha sido a mais desafiadora. Fernanda Chemalle, fotógrafa do projeto, em depoimento dado logo após à conclusão do projeto *Transeuntes*, revela algumas impressões e a lembrança de um fato particular daquele dia:

Alguns estão ali, anônimos, e têm o poder de entrar ou não em quadro, mas isso para eles pouco importa: ali estão, ali ficarão, impassíveis, ator ou não ator. (...) Para mim, o "*Transeuntes*" trouxe a possibilidade de tocar as pessoas, de fazê-las refletir sobre o cotidiano particular. O trabalho realizado em ambientes públicos de extrema e rápida circulação provoca um estranhamento nas pessoas, convidá-las a parar, enquanto sua tendência seria passar. (...) O Mercado Público foi um dos espaços mais movimentados, acho que aquele rapaz foi abduzido pela bailarina que estava oferecendo um sonho; ele encontrou na bailarina um repertório próprio e, por meio dos movimentos, perseguiu o sonho. Do sonho, surgiu a interação (CHEMALLE, 2006).

“Aquele rapaz”, o qual a fotógrafa Fernanda Chemalle menciona, era conhecido na região como Cadu. Ele aparece bem próximo a mim, vestindo camiseta azul na imagem fotográfica a seguir. No dia da performance Cadu, na medida que foi acompanhando a dança que acontecia, foi acontecendo em dança também. Acabou por adentrar meu campo, raptar minha atenção, mergulhar no meu olhar e dançar junto, inicialmente com algum distanciamento e, logo depois, agarrado em meu pulso com intensidade. O rapaz habitava, assim como outros jovens, aquela região do centro. Viemos, a saber, um pouco mais dele, e também a conviver com Cadu, quando realizamos a exposição no mesmo local .



Cadu.

CADU

Comunicação é sempre amor, não tem outro meio. E amor é sempre acompanhado por confiança, confiança de que o outro é capaz; porque o outro sou eu. Se o outro é capaz, eu também me torno capaz. Isto é o oposto de paternalismo, patriarcado, capitalismo. É a liberdade. Quando eu posso receber o outro, então estou comunicando; quando eu escuto o outro e sei que posso falar também. Estes momentos não acontecem todos os dias porque estamos inseridos em fortes estruturas de poder e opressão – estão ao nosso redor, por dentro, por toda parte. Vivemos num mundo que não quer que sejamos tocados porque se formos, nos tornaremos poderosos e capazes de mudar as coisas. Teatro político é portanto qualquer teatro voltado para esta noção básica de respeito aos seres humanos como iguais. E estar sempre em movimento porque nada está de fato completo e finalizado (STOKLOS apud. FABIÃO, 2010, p.325-326).

Talvez tenha sido o desejo do amor ou, quem sabe, o amor em si que gerou aquela dança com Cadu. Percebo a surpresa e apreensão de todos ao redor e escuto o pulso forte de Cadu. Ele confia em mim e entra na dança. Ao confiar no outro é capaz de confiar em si também. Eu escuto, confio e danço com ele. Existe voracidade poética naqueles gestos impositivos. Existe um ser em êxtase por ser o centro das atenções. Ser quase indulgente, habitante da versão escura da cidade. Habitante da indiferença, da pobreza, da violência. Habitante que reconhece sua existência ao sentir o olhar dos outros voltados para si. A validação da sua existência ao ser visto. Fico feliz por ter esta dança entre tantas outras danças que dancei e danço. Dança política do *entre*. Dança aberta. Dança que rompe estruturas, que estabelece comunicação. Eu e Cadu no centro do mesmo espaço-tempo, juntos. Pode ser a dança uma linguagem mais universal e democrática ao propiciar encontros tão peculiares? Podemos todos dançar juntos?

Sennett define a cooperação habilidosa como um ofício que tem o seu fundamento no aprendizado de escutar o outro com atenção e na capacidade de dialogar, vendo-a como o lubrificante da máquina de concretização das coisas, como partilha que permite compensar as carências individuais. Para o autor, a cooperação é intrínseca ao ser humano, mas precisa ser desenvolvida e aprofundada, indo além da questão ética em relação ao outro, ao diferente, como ocorre na capacidade de escuta e recepção (ROCHA, 2019, p.97).

Percebo daqui, neste entre-tempos, a imagem do Tao. Thais e Cadu, *In e Yang*, branca e preto, mulher e homem, receptividade e ação. Polos complementares, cada um exercendo intensa e poeticamente o papel versão oposta.

Dança-giro, árvore e ventania. Ao nosso redor, um círculo, formado por pessoas, círculo contenção, círculo proteção, círculo primordial. Público testemunha, público co-autor. Sem Cadu ou sem Thais aquela dança nunca existiria. *Dança-marca* naqueles que dançam e naqueles que dançam através dos que dançam. Momento tão único, intenso e efêmero. *Momento-rastro*.

O quê me fez escolher as ruas para dançar? Essa pergunta brota a partir da lembrança de questionamentos precedentes ao Transeuntes. Brota por que a dança com Cadu veio como sinal de que existe um estar junto, local onde as fronteiras trans(bordam) uma na outra. É deste lugar na rua que compreendo o fazer artístico e político da fala de Denise Stoklos.

Em determinado ponto do meu percurso como artista da cena questionamentos profundos aconteceram. Eu me perguntava: qual o meu direito de estar sobre um palco, protegida pela quarta parede, sob holofotes, sendo olhada por uma plateia que não tem muita escolha a não ser ficar sentada, em silêncio no escuro, assistindo? Essas condições são necessárias realmente para a arte da cena? Ou, em muitos casos, é condição para que o artista ou a obra se constitua como tal e como centro das atenções? O que valida a minha condição de artista? Por que a condição da arte está tão distante da condição do cotidiano?

A arte não deve ser um privilégio, uma propriedade ou uma caixa hermética. Arte é também para estar nas ruas, no cotidiano. Nem sempre a obra artística é agradável e alegre ou o ser artista o é. Mas creio que são fundamentais mesmo quando revelam dificuldades e sofrimentos. Em alguns momentos, Transeuntes, abalou-me por dias! Talvez os conflitos gerados pela aproximação, pelo contato, pela experiência de vivenciar a zona de intersecção entre o eu e o outro, efeito de borda...

CIDADE BAIXA¹⁴

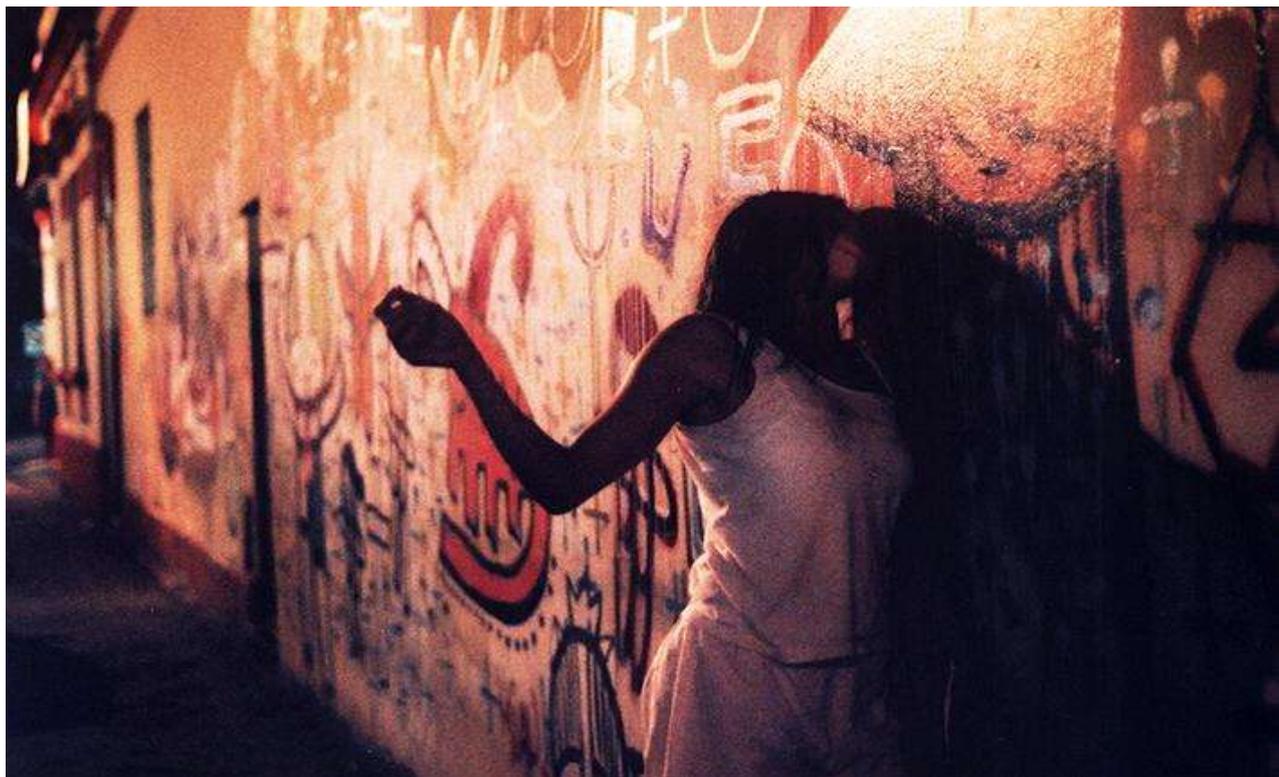
Grafite.

A quinta edição de *Transeuntes*, foi a primeira e única a ser realizada no período da noite. Sendo a Cidade Baixa um lugar de boemia, tanto os estudos de campo quanto a performance e a exposição se conectaram e dialogaram com esta característica. Algo que deixou ainda mais perceptível em nós a diferença “atmosférica” da noite e sua influência no processo e no resultado do trabalho. Humores, dinâmicas de movimentação, iluminação, entre outros foram aspectos que diferiram bastante das outras edições e produziram efeitos peculiares.

¹⁴Cidade Baixa é um bairro da cidade brasileira de Porto Alegre, capital do estado do Rio Grande do Sul. Atualmente, o bairro se caracteriza pela grande quantidade de bares e é conhecido por ser o local preferido dos jovens e boêmios da cidade, principalmente nas ruas General Lima e Silva, República e João Alfredo. Situa-se perto do Parque Farroupilha (também conhecido como "Redenção"), uma das áreas mais arborizadas da capital gaúcha. Além disso, a proximidade do *campus* central da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) favorece a concentração de estudantes, intelectuais e artistas. Disponível em: <https://www.webquarto.com.br/guia-bairros/26500/cidade-baixa-porto-alegre-rs>. Acesso em: 02 nov. 2021.



Holofote e paralelepípedo.



O beijo.

As imagens carregam o *entre* e o suspendem no tempo. Entre a parede, os desenhos e o corpo. Entre o acontecimento amplificado e o olho do fotógrafo que se posiciona e recorta. Entre o que era e já não mais o é. Entre a luz, a cor e o movimento. Entre o encontro, a entrega e o apoio. Entre o branco e o colorido. Entre as curvas e as retas, Entre tantos *entres*, tudo acontece em relação.

A imagem suspende no *entre* do espaço-tempo. A performance acontece como resultado, como devir e consequência das relações no espaço-tempo *entre*. A performance não é a ação do artista e sim a resultante desta ação com o meio onde ela acontece. O artista instaura e propaga a alma da performance, sendo ele uma via de condução e concretização da mesma. Sendo ele parte fundamental e, ao mesmo tempo, dependente do meio e do acontecimento como um todo para que o surgimento do fenômeno, que é a performance, aconteça.



Alma.



Boêmios.



Bairro.

TERMINAL DE ÔNIBUS PRAÇA RUI BARBOSA¹⁵



Terminal.

A sexta performance e exposição aconteceram nesta praça que era, e continua sendo, terminal de ônibus. As imagens carregam rastros da arquitetura que

¹⁵A Praça Rui Barbosa é um tradicional e histórico logradouro da área mais popular do centro de Porto Alegre. Em seus inícios era uma área ocupada por estaleiros, sendo em 1839 referida em Ata da Câmara Municipal como *Praia do Estaleiro*. Nesta época, estando a cidade sitiada pelos farrapos, o local foi escolhido para instalação dos matadouros da cidade. Com a construção do Mercado Público de Porto Alegre cogitou-se, em torno de 1869, de transferir para a Praia do Estaleiro as carretas que vinham para a cidade e, na década seguinte, ela foi efetivamente usada para tal, tendo recebido o nome de *Praça das Carretas* em 1879, quando foi demarcada, aterrada e drenada, sendo que o seu último estaleiro recebeu ordem de transferência para outro local em 1887. No ano seguinte seu nome mudou para *Praça Visconde do Rio Branco* e, em 1900, o Corpo de Bombeiros nela construiu um barracão de madeira para ser usado como sua sede. Até então, o local não recebera nenhuma urbanização, e continuava sendo muito percorrido por carroças de tração animal, embora as carretas tivessem sido expulsas para a *Várzea* desde 1894. Até 1929, as carroças eram numerosas, levando à construção de um bebedouro para os animais. Em 1936 recebeu sua denominação atual. Os bombeiros permaneceram na praça até a década de 1950, quando se mudaram para o quartel na Rua Silva Só. Desde então, passou a ser usada como terminal de ônibus e, mais tarde, em canteiro de obras para a construção do camelódromo. O camelódromo, inicialmente denominado Centro Popular de Compras e, atualmente, Shopping do Porto Camelódromo, foi inaugurado em 8 de fevereiro de 2009. É formado por 800 lojas, ocupadas por comerciantes informais do centro, credenciados pela Secretaria Municipal da Produção, Indústria e Comércio, e está localizado em uma plataforma de 10 mil metros quadrados sobre o terminal de ônibus da Praça Rui Barbosa. Disponível em: [https://www.wikiant.org/pt/wiki/Pra%C3%A7a_Rui_Barbosa_\(Porto_Alegre\)](https://www.wikiant.org/pt/wiki/Pra%C3%A7a_Rui_Barbosa_(Porto_Alegre)). Acesso em: 02 nov. 2021.

não está mais lá. Pouco tempo depois da realização de Transeuntes naquele local o espaço se transformou em canteiro de obras para alojar os camelôs que até então habitavam os arredores do Mercado Público e Praça XV.



Passarela.



Cristo.



Frio.

Foi a única vez que realizamos a performance cedo da manhã. Sendo o local um ponto crucial na logística do transporte coletivo da cidade, nossa intenção era entrar em contato com este momento tão único, que é o despertar do movimento urbano pelos seus habitantes e passantes que seguem para seus dias de trabalho, estudo, etc.

O desafio, para toda equipe, de estar cedo, a postos, em um dia frio já nos colocou em contato e empatia com aqueles que lá estavam também a postos, cedo, em um dia frio.



Cedo.

METRÔ DE PORTO ALEGRE E REGIÕES¹⁶

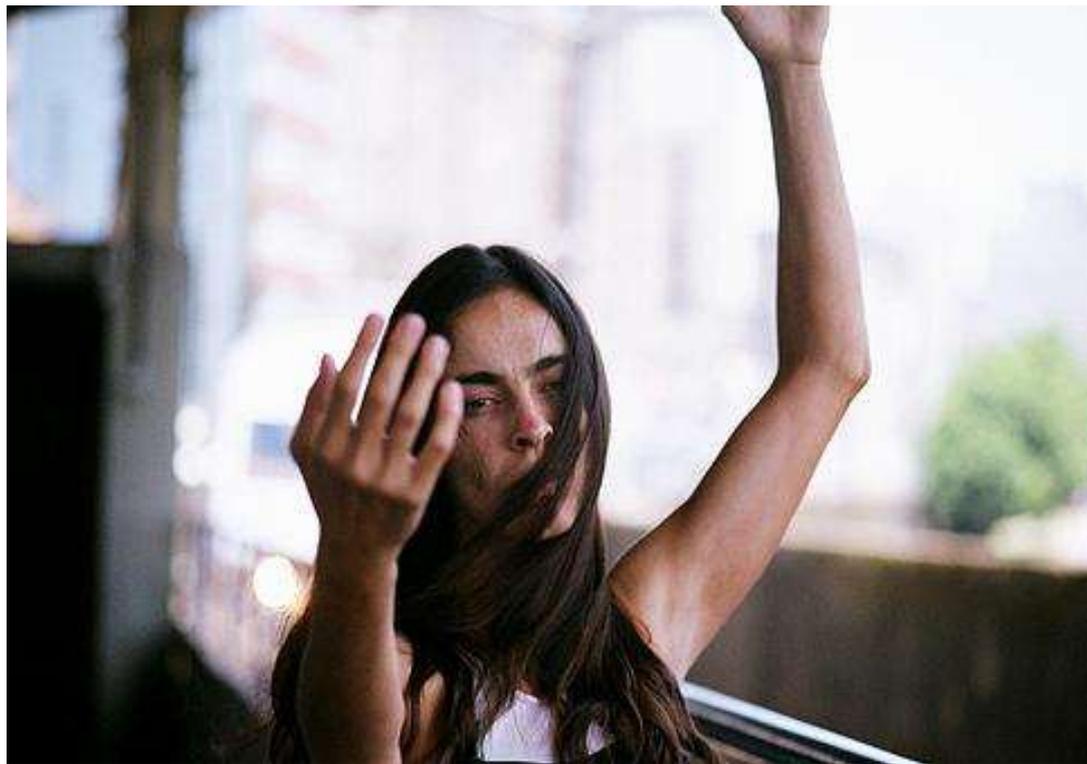


Trajetos.

¹⁶ O Metrô de Porto Alegre, é um sistema de metrô, operado pelo governo federal brasileiro através da empresa Trensurb (Empresa de Trens Urbanos de Porto Alegre S.A.). Possui 22 estações, totalizando 43,4 km de extensão, transportando cerca de 228 mil usuários por dia. Disponível em: <https://www.brasilferroviario.com.br/trensurb-empresa-de-trens-urbanos-de-porto-alegre-s-a/#:~:text=O%20Metr%C3%B4%20de%20Porto%20Alegre,228%20mil%20usu%C3%A1rios%20por%20dia..> Acesso em: 02 nov. 2021.



Corredores conectores.



Estações.



Vagão.

Trensurb foi o local da última edição do projeto Transeuntes. A performance iniciou no corredor de acesso que liga o terminal rodoviário à plataforma de embarque dos trens. Na Estação Rodoviária embarcamos em um vagão e seguimos em ação artística de dança e música até a Estação Aeroporto, local do nosso desembarque e conclusão da performance.

A logística com os equipamentos e com a sincronia da equipe na subida e descida do trem foi uma questão a ser pensada por sua complexidade, mas conseguimos concretizar nosso planejamento sem maiores dificuldades. Foi a única performance que tinha um esboço de parte da nossa trajetória.



Trajetória.



Movida.

Talvez *Transeuntes* tenha sido uma obra movida também pela necessidade de compreender o outro como parte de mim. Não só compreender, mas compartilhar, exhibir, adentrar e estar em mim, no outro e no meio ao mesmo tempo.

A ultrapassagem de si como um possível em si, em direção ao outro como possível de si, é parte de um desejo pelo outro, da busca pelo outro. De acordo com o poeta, ao sujeito da experiência é necessário parar de querer-se o mesmo e ir em direção ao outro. Exceder os limites ou habitá-los significa, nesse pensamento, perder-se como continuidade, abandonar a intenção de autoconservação. Abdicar do sujeito da razão e se lançar ao desconhecido para se desconhecer como mesmo ao se encontrar com o outro (LAZZARETI, 2019, p.130-131).

Afinal, não é a arte o local das transgressões, dos transbordamentos, das regiões com menos delimitações fronteiriças e mais fluxo entre? Um acontecimento no qual tantos papéis se dissolvem e a interdependência se fortalece? Desprender-se de si pode ser abertura ao outro, ao si que está no outro, que existe apenas através do outro. Assim também o si carrega outras possibilidades do outro que só se realizam no encontro com o si. E assim seguimos em buscas, em compreensões, em descobertas, nas bordas e no *entre* que indefinem os sujeitos.



Possibilidades.



Magia.

DA MAGIA QUE ESTÁ ENTRE REALIDADE E IMAGINAÇÃO

Cada espaço que habitamos em sensibilidade de escuta e disposição ao *entre* nos tocou de forma diferente. Visibilidades e invisibilidades operantes de cada espaço, constituições aparentes, constituições escondidas e constituições do campo mágico, de fenômenos que não se constituem apenas do real validado, mas, que sim, costuram a realidade no imaginário e naquilo que não pode ser definido pela concretude dos sentidos e que habita as frestas por onde vaza o que consideramos irreal. E se “os lugares são mágicos” como nos falou José Carlos dos Anjos no Seminário Palco Giratório 2019, “se têm energias mágicas é pela integração do imaginário e do real”. Quando permitimos o ósculo entre o imaginário e o real, uma dança complementar e não adversária acontece. A integração do visível e do invisível, o voo livre da experiência não categorizada.

SETE PERFORMANCES E INSTALAÇÕES DE 2003 A 2006

De um total de sete intervenções, as primeiras duas foram produzidas de forma independente e as cinco posteriores foram feitas com o financiamento do Fumproarte (Prefeitura de Porto Alegre/SMC). As duas primeiras instalações ocorreram no Viaduto da Borges de Medeiros e Praça da Alfândega, entre novembro e dezembro de 2003; a terceira ocorreu na Estação Rodoviária em setembro e outubro de 2004; a quarta no Mercado Público Central e arredores em dezembro de 2004; a quinta nas esquinas das ruas República com Lima e Silva, no bairro Cidade Baixa, em janeiro de 2005; a sexta no Terminal de Ônibus da Praça Rui Barbosa, em julho de 2005; e a sétima no Trensurb (da estação Rodoviária à estação Aeroporto) entre maio e junho de 2006.

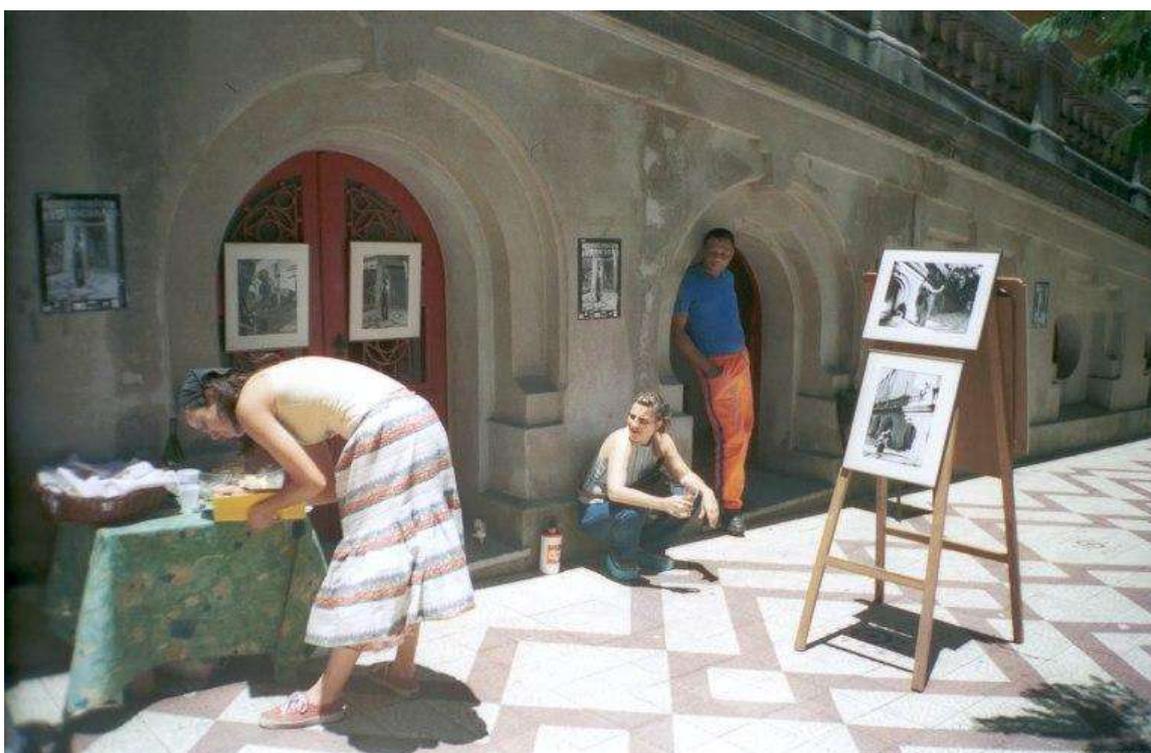
As exposições do projeto *Transeuntes* foram assistidas por um público estimado em mais de 200 mil pessoas. Foi também para muitos a primeira experiência de visitação a uma mostra de arte.

Compuseram a Ficha Técnica as intérpretes: Laura Leiner (guitarra) e Thais Petzhold (corpo/dança); as fotografias ficaram a cargo de Fernanda Chemale e André Chassot; as filmagens foram realizadas por Alexandre Calliari, Cassiano Griesang, Dimitri Lucho e Guilherme Carlin e os textos foram escritos por Carlos Besen, Claudia Sachs, Fabrício Carpinejar, Paula Tautelbaum e Paulo Scott. A

Edição de vídeos foi realizada por Laura Leiner e Thais Petzhold, na produtora Estação Elétrica. E a produção executiva ficou sob responsabilidade de Manoel Zanini. Por fim, a direção geral, criação e produção foram realizadas por Laura Leiner e por mim, Thais Petzhold.



Instalação VII.



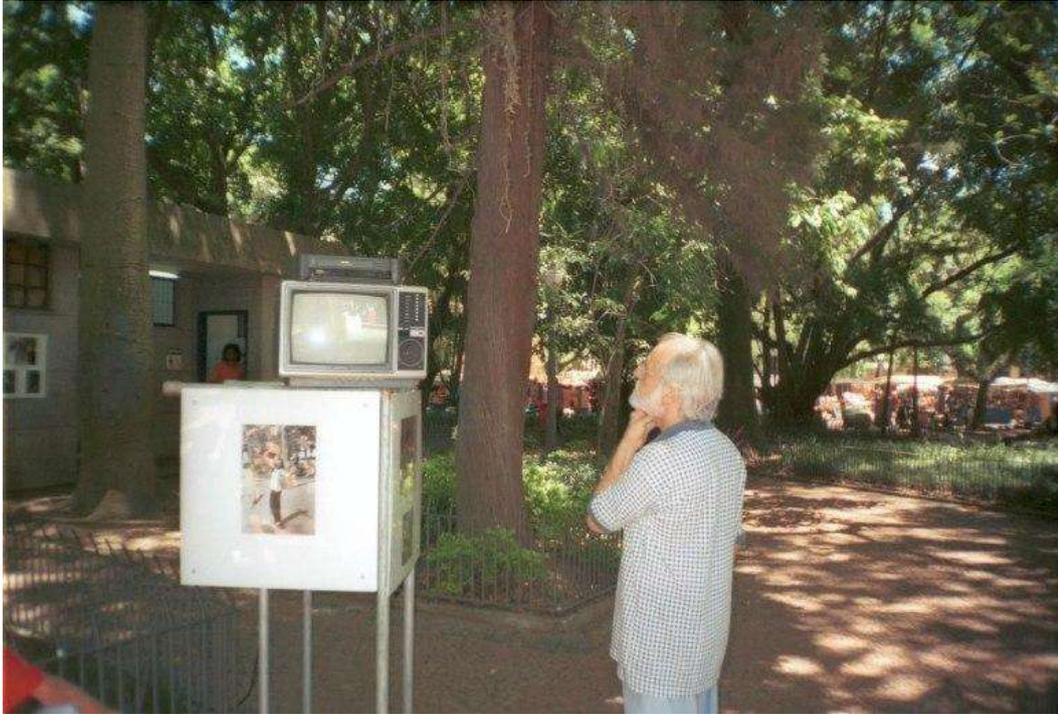
Instalação I a.



Instalação I b



Instalação I c



Instalação II a



Instalação II b

A seguir, trago uma citação do escritor Paulo Scott¹⁷ que participou de três edições do projeto. Suas palavras remontam algumas características do projeto observadas com mais distanciamento (o posicionamento e participação dos escritores foi sempre de um local mais afastado) o que possibilitava um olhar periférico. Também porque fala de arte como política não a partir do discurso e sim partindo do diálogo:

Isso (a intervenção e exposição) parece pouco, quase nada se os detalhes e os pequenos registros, de experiência e intenção, não fossem tão plenos, desesperadamente ternos, violentamente alegres. Sabe-se que os grupos, os ajuntamentos, os coletivos, guardam, por excelência, o imprevisível. Ao participar do projeto, como escritor (...), presenciei coisas perigosas e belas, deparei-me com segundos que, tomando-me a respiração e o fôlego, duraram uma vida - sob o conflito da tristeza e da esperança, da indiferença e da compreensão. (...) O palco está nas ruas e precisamos de espelhos diante de nossa pele marrom, de nossa habitualidade. O brilho esporádico é desejo, futuro é coisa que precisa de um querer, de planos que nos igualem, primeiro: o diálogo (SCOTT, 2006).

Transeuntes segue sendo, para mim, uma experiência viva. Segue sendo querer e segue sendo saudades. Desde os treinamentos intensos e comprometidos, passando pelos estudos de campo, performances, edições de vídeos, escolha das fotografias, montagem, desmontagem e acompanhamento de cada dia das exposições até o contato intenso com cada local e seus habitantes.

Escrevendo esta pesquisa posso sentir vivas as conexões com este tempo-espço que também dão composição ao que sou agora. Somos todos indivíduos e somos, ao mesmo tempo, o eco-tono resultante daquilo que nos atravessa e daquilo que atravessamos. Somos sempre *corpo-experiência* em reverberação no tempo-espço espiralado.

¹⁷ Mais informações em: <https://transeuntesproject.wordpress.com/about/>. Acesso em: 02/11/2021.

Entreato I

COMO APRENDI AMAR O MAR

Em um breve exercício de resgate de sensações corporais, feito hoje, a primeira palavra-sensação que vem é “troca” - oferecer e receber ao mesmo tempo. Troca entre corpos, troca de movimentos e gestos, troca de peso, troca de olhar, troca de sons, troca de intensidades, troca de cheiros. Troca entre corpo e espaço, entre corpo e vento, entre corpo e música... Troca. Uma palavra-sensação que me é cara e extremamente saudosa neste tempo de afastamento social. Estamos, neste agora — abril de 2021, vivenciando confinamentos e imobilidades devido à pandemia Covid-19. Possivelmente a memória desta palavra-sensação “troca” é ressignificada por esta experiência social tão desconhecida, tão nova, tão intensa, tão devastadora e tão transmutadora. A lembrança do corpo em plena experiência no entre doar e receber que a lida efetiva que alguns trabalhos em dança propiciam e que esvaziam e enchem o artista de possibilidades. Momentos que reconfiguram as noções de interno e externo.

A saudade desta prática-vivência da troca é um pouco apaziguada por estar fazendo parte do projeto “Levanta, Sacode a Poeira, dá a Volta por Cima”, dirigido por Eva Schull e Eduardo Severino. Projeto que, apesar de ser todo desenvolvido de modo remoto, através da plataforma *Zoom*, traz a presença e arte de muitos trabalhadores da dança-cena, com os quais já havia trabalhado antes e outros tantos que eu tenho a oportunidade de trabalhar pela primeira vez.

É deste entrelaçamento entre passado e presente que vai sendo constituída a escrita-corpo das páginas desta dissertação. Um convite a uma pequena jornada guiada por rastros impressos no corpo-experiência que revelam uma tessitura entre passado e presente ao resgatar memórias de três trabalhos realizados que permanecem em reverberação.

São memórias que se atualizam no corpo ou na sensação de estar vivendo. Se atualizam como sensação de disposição, de disponibilidade ao encontro. Por estes trabalhos eu rememoro a potência do lançamento à experiência de si e do mundo. O gosto pelo encontro que revela e compõem camadas ou retalhos do eu. E, num cruzamento de sensações passadas e presentes que dialogam, a primeira analogia atualizada é a imagem da Aylla, minha filha, agora com um ano recém feito, se descobrindo à medida que descobre o universo ao seu redor. É de uma delicadeza ávida este florescer! Perceptível é o quanto ela se constitui através das

relações que estabelece com o outro e com o meio e, também, o quanto ela afeta o universo ao seu redor. Sim, uma troca constante, dar e receber sem medidas. Talvez esteja neste ponto, o ponto do não mensurar, o que me leva a ter a experiência presente dela análoga à disposição do corpo-experiência, no momento de prática dos projetos analisados.

Essa sensação-memória aponta, em termos de esperança, para o novo possível. Nesta época pandêmica ouvimos falar do novo normal e ouvimos muitas vezes com uma aura de abnegação em relação à realidade atual e futura que nos é apresentada. E o novo possível? E o rompimento da membrana das coisas possíveis conhecidas para as coisas possíveis desconhecidas? E o impossível? Este é o lugar-tempo indispensável. O necessário indispensável que interessa. Dar lugar ao impossível. Assim como a Aylla dá, a cada dia, lugar para o que era impossível ontem. A conquista do impossível a cada passo.

Hoje busquei a pá de corte e abri um canteiro no gramado, rente ao muro que faz fronteira com o terreno vizinho da casa da praia. Queria fazer este movimento faz tempo e, de repente, hoje ele aconteceu. A lua está nova, os dias estão com temperaturas amenas e o sol estava presente. Abri espaço no gramado para plantar temperos, fazer buracos de compostagem e plantar uns pezinhos de couve, rúcula e alface. É abril de 2021, passo mais tempo na praia do que na capital, meus filhos crescem lindos e fortalecidos pelo contato com a natureza e eu moro durante este período com minha mãe, na casa de praia, lugar que me habita desde quase sempre. Aqui aprendi a amar o mar.

Alface.

Percurso Infinito



Entreladança I.

“Pensando nada compreendemos. Paramos, respiramos, algo mais se mostra. Não conseguimos dizer, mas conseguimos experimentar. Qualquer *coisa conceito* permanece em constante modificação. A busca é o que está por baixo da forma, aquilo que com olhos cotidianos não vemos, mas que, quando os olhos descasam do querer, se mostra como imagem mutante, cheia de camadas e possibilidades. É o cansaço das histórias acabadas. O que não pode ser dito interessa mais à poesia, à diversidade, ao inacabado, ao infinito. Percorrer a pausa, suspender o tempo, esquecer do eu, cair no abismo daquilo que insistimos em negar. É só dar um passo, abrir os ouvidos, tocar com delicadeza. Dar espaço para o vazio, encontrá-lo nos intervalos. Expandir esses intervalos. Experimentar o risco do desconhecido, a terceira pessoa: a resultante do relacionar-se. Parede, chão, pessoa, ar, vento, som... nada é quando o encontro acontece. Tudo modifica e é modificado, constroem juntos a possibilidade inesgotável do não ser, do não querer, do compor com simplicidade a escultura do momento exato do acontecimento. Imagens poéticas. Descanso da mente. Mergulhar o corpo no chão, sentir a dureza e maciez do chão que há em mim. Quanto mais de chão eu me permito saber, mais ele me conta baixinho de mim chão também. Reconheço-me no vento e naquela folha seca voando. Basta esquecer. Reconheço-me nos movimentos do meu corpo no espaço, basta esquecer de mim, de ti, do espaço, compreendendo que não há ninguém, a sala sempre estará vazia de mim, de ti, de espaço. Desmanchando-nos enxergo-nos por baixo, por dentro, pelo meio.”

(PETZHOLD, 2008)

PRECIPITAÇÕES III

Da *permanência em prática* a partir deste *corpo-experiência*, do *entre* e da *escuta*, se precipitam mobilidades, movimentos, danças, performances. Eu diria que, tirando estas terminologias, são tentativas de criar a partir da percepção do corpo, das relações com outras pessoas e com o ambiente imediato. São tentativas de compartilhar que um corpo que experimenta pode expandir.

Muitas vezes a tarefa foi levar a atenção para o com-tato do corpo. Simplesmente ir mergulhando neste movimento de ir soltando os pensamentos, sensações, emoções na medida em que levo o foco da atenção àquilo que toco e que me toca ao mesmo tempo.

Abre parênteses:

Você que está dando corpo a esta escrita agora, com a leitura da mesma, pode parar um pouquinho? Pode parar de ler? Pode simplesmente entrar em contato? Tenta. Parar apenas alguns instantes para sentir o corpo em contato com outros corpos. Sentir as regiões de você que fazem contato com regiões da cadeira, do chão, da almofada. Perceber onde você está agora e quais corpos fazem contato com seu corpo. Como é este contato? Pode deixar passar os impulsos diversos que aparecem na mente, no corpo, nas sensações, apenas observar todos esses surgimentos, ser testemunha e voltar novamente o foco para o contato de seu corpo com aquilo que você toca e que toca você? A ideia é não julgar o que é tocado, apenas sentir o toque. Alargar a consciência de que estamos em contato. Sentir as formas do contato impressas no corpo e as formas do corpo impressas nos corpos que o corpo toca.

Pode ficar aí mais alguns instantes, neste fluxo entre levar a atenção para o toque e ser observador de si mesmo? Querendo dar continuidade como eu, é só deixar os movimentos do corpo irem aos poucos acontecendo a partir da interação do próprio corpo com aquilo que o corpo toca e que lhe toca. Pois aqui é o tempo em que a experiência do texto dá lugar à experiência do não texto, experiência do subtexto, do acessível por outras vias sobre aquilo que o texto se dispõe a falar.

...

Logo abaixo tem um espaço para você registrar sua experiência. Qualquer fato é registrável, até mesmo registrar que você não pode parar para tocar. Os registros podem ser pontos, palavras, cores, desenhos,... É seu papel em branco

para registrar seus rastros que ficarão misturados com os meus, numa composição conjunta desta dissertação. Porque esta dissertação também fala disso, de compor junto, de compreender que os eventos são tecidos em camadas de realidades (minha, tua, de tantos), de tempos e de espaços.

DO INTUITIVO AO REFLEXIVO III - ENTRE

Podemos considerar que a “Escuta (...) revela o entre como tempo e lugar do acontecimento artístico.” (SPRITZER, 2018, p.30). A escuta atenta é um instrumento potente para o desenvolvimento do dançarino-performer contemporâneo que habita as fronteiras deslocadas e confusas do *entre*, como indica a pesquisadora Anie Suquet (2008). De acordo com ela:

Através da exploração do corpo como matéria sensível e pensante, a dança do século XX não cessou de deslocar e confundir as fronteiras entre consciente e inconsciente, o “eu” e o outro, interior e exterior, participando plenamente na redefinição do sujeito contemporâneo (SUQUET, 2008, p.538).

Assim, compreendendo a escuta como estado perceptível e poroso que alarga e confunde as fronteiras, seguimos na direção do *entre* como o aqui-agora ou espaço-tempo da performance em artes cênicas.

O *entre* que emerge dos encontros. Todo e qualquer encontro que atravessa nossa existência como indivíduos e como produtores de arte, que, de forma consciente ou inconsciente, constitui a nós e àquilo que produzimos. O *entre* onde as relações acontecem, onde o que existe é mobilizado e ganha possibilidades de recriação e o que ainda não existe ganha matéria para sua existência e experiência. O *entre* que se constitui no trânsito e na mescla das experiências. Constitui-se no material e no imaterial, no visível e no invisível. Constitui-se em espaços no sujeito, fora dele e entre o dentro e fora do sujeito. Atravessamentos constantes que, quando cruzam e conectam com a realidade do indivíduo, de forma consciente ou inconsciente, geram pontos de experiência situados no espaço-tempo que o sujeito habita. Meyer (2010) reflete sobre a importância do conhecimento da existência destas conexões para que o ator compreenda seus processos e integre corpo, mente e cérebro. Ao dar atenção ao momento presente observando a si e ao meio o sujeito abre-se ao entrelaçamento de situações já estruturadas com situações imediatas instaurando um estado propício para a ação performativa.

O *entre* que vai do mais puro efêmero, de uma troca de olhares que se desfaz no instante seguinte, ao concreto mundo material e vivente, como a constituição de novas zonas ecossistêmicas. Zanatta (2013), no texto “Ecótono e Efeitos de Borda: Arte e Comunidade como Zonas de Atrito”, reflete sobre as relações entre arte e

comunidade através do conceito de “ecótono”, que me é caro para a compreensão conceitual do *entre*, abordado na presente pesquisa.

Ecótono é a zona em que se dá a passagem de um ecossistema ao outro. Nesta área proliferam diferenças. Aí surgem espécies que não existiam antes que os dois sistemas entrassem em contato. As duas zonas distintas quando se aproximam estabelecem relações. Os sistemas nesta relação tanto vão manter suas individualidades, como também vão gerar algo que não é de um nem de outro: brotam aí coisas que são muito distintas dos dois sistemas que o geraram (ZANATTA, 2013, p.2).

Agregando o conceito de ecótono à compreensão epistemológica do *entre* podemos, por exemplo, enxergar a performance urbana como uma região de convergência de ecossistemas que gera uma zona de ecótono. A performance como sendo esta própria zona de encontro entre artistas, transeuntes, sons da cena, sons do ambiente, iluminação local e/ou iluminação do dia, arquitetura e objetos do meio, objetos e instrumentos da performance, atmosfera e roteiro da cena, atmosfera e “roteiro” do cotidiano, entre tantas variáveis. O convite é considerarmos que nesta zona, onde a performance urbana se instaura, não existe a diferenciação já que a própria diferença é parte do mesmo acontecimento. Existe sim alguma forma de interação e integração entre as variáveis e diferenças com o intuito de estabelecer ali um campo propício para um acontecimento singular, campo propício para novas possibilidades. Segundo Zanatta (2013), esta abertura ao *entre*, ao ecótono, ao encontro, gera também o Efeito de Borda:

Zona em que começa o contato; as margens dos dois sistemas. Há precariedades nestes locais, inseguranças, resistências, necessidade de negociar espaços, tempos, ocorrem atritos, dissonâncias, mas também conexões, intercâmbios, colaborações; novas possibilidades surgem (ZANATTA, 2013, p. 2).

Ao adentrar o campo das performances urbanas de dança, o que aconteceu lá pelo ano de 1999, percebi a presença do Efeito de Borda no momento onde as mesmas (as performances) acontecem. O encontro entre arte e cotidiano nem sempre é suave e fluido. Há que se buscar as brechas para instaurar no ambiente, uma convivência possível, expandida e em diálogo. Há negociações a serem feitas. E quanto mais a proposta da performance está localizada no *entre*, na região do encontro, tanto maior é o cuidado, escuta e percepção do performer, para que esta

interação aconteça de forma segura e o mais harmônica possível para ambos os lados, que então deixam de ser lados. Pois, cada local possui suas dinâmicas já instauradas e cabe ao artista-performer tomar para si a responsabilidade consciente de seu papel como proponente deste encontro, construindo fluxos interativos ao mesmo tempo que instaura a proposta de seu trabalho, compreendendo e agregando as confluências e atravessamentos presentes no ambiente naquele momento.

Quando performamos em espaços urbanos, nos inserindo no movimento cotidiano, nossa disposição às negociações é fundamental. E, para tanto, lançar mão da escuta como preciosa (in)ação é de grande valia. Assim poderemos alargar a zona de ecótono, ou seja, a zona do *entre*, propiciando que a integração aconteça com maior amplitude possibilitando o surgimento de uma realidade singular que (entre)lace arte e cotidiano.

E que corpo é esse? Que presença e disposição são essas, que se relacionam com o ambiente no seu entorno e participam da constituição deste fenômeno singular que é o *entre*? A professora e bailarina Mônica Dantas (1999) recorre a Merleau-Ponty, em seu “Fenomenologia da Percepção” (1971), que:

Fala da presença corporal como o que unifica o sujeito e o objeto: pela presença corporal, sujeito e objeto aparecem como dois momentos abstratos de uma só estrutura. A presença corporal unifica também passado, presente e futuro. O dançarino é um campo de presença: nele, futuro e passado se interpõem no presente (DANTAS, 1999, p.110).

Podemos então considerar o *estado de escuta* como a disposição para a presença, como o estado de permeabilidade necessário para o cruzamento e unificação *entre* sujeitos, tempos e espaços. O *entre* como aquilo que emerge da unificação, o próprio fenômeno do acontecimento ao qual a performance pertence. Ou a performance como o todo ou constituída em parte por ele. Em todas estas possibilidades o *entre* está em relação direta com a criação, ação e instauração da performance. E, talvez, estabelecer aqui algum veredito não seja tão proveitoso quanto abrir a reflexão para as diversas possibilidades.

A ideia de que o todo é maior que a soma das partes foi difundida por Aristóteles e repetida por defensores da Gestalt e mais recentemente pelos do Holismo e da Complexidade. Usada em metáforas tais como os nós que constroem redes e fios que formam uma tapeçaria, em geral, criticando a

tendência reducionista das ciências atuais e defendendo a importância de uma visão geral das coisas e dos fenômenos, este pensamento traz a noção de que conhecer apenas as peças isoladas de um quebra-cabeça não se é possível dar conta de descortinar o resultado final dele e se aproximar da realidade e, por conseguinte, da verdade... Assim, acredita-se que na reunião dos componentes de um sistema, seu resultado passa a ser imprevisível e gera, muitas vezes, uma nova característica não existente anteriormente (ROCHA, 2019, p.88).

Existe a previsibilidade quando arte e cotidiano se encontram? Quando artistas e transeuntes estão dispostos horizontalmente em um mesmo ambiente? Quando as cenas da performance e as cenas do meio se entrelaçam?

Foi na medida em que fui me aventurando nas performances urbanas que compreendi o valor dos encontros presentes no momento da performance como constituidores da mesma e assim busquei habitar esta região de interface como propulsora das ações e constituidora dos acontecimentos.

O princípio da emergência diz que o todo é superior à soma das partes. Este conceito é fundamental na análise ambiental que é holística, integrada e sistêmica. Outro exemplo são as ligas metálicas, que tem propriedades que não existem em cada um de seus componentes isolados. Outro exemplo é o que ocorre quando um grupo se reúne para discutir um determinado assunto ou problema. Do diálogo que se estabelece, costumam surgir ideias novas, que antes não haviam ocorrido aos participantes (NAIME, 2011, p.1).

Foi assim, ao trazer para a consciência, a partir do *corpo-experiência*, para esta rede complexa de conexões que compõem o momento da performance, que continuar neste caminho se tornou uma escolha. Escolha que hoje me leva de encontro ao *entre*.

Eu adoro pão de queijo. Desde criança este gosto está atrelado ao afeto materno e às longas férias na praia que duravam quase três meses. Vez ou outra a mãe selecionava todos ingredientes necessários para fazer a receita caseira, passava algum tempo na produção e colocava as formas com um monte de pãezinhos no forno. O aroma tomava conta da casa e atiçava nossa vontade de comer. A fornada quando saía era devorada quentinha quase que instantaneamente. Depois de algum tempo aprendi a fazer pães de queijo e descobri outras variações de receitas além da que a mãe fazia. Meus filhos nasceram e segui fazendo pães de queijo para eles. Hoje estamos na casa da praia que virou casa permanente em meio à pandemia Covid-19. Ontem comprei os ingredientes para fazer uma das receitas de pão de queijo que gostamos. Quando iniciou o anoitecer minha mãe me perguntou “e aí, não vai rolar aquela fornada?”. Acabo de retirar os pãezinhos do forno. Entre escritas sobre “escuta” e “entre” precisei ir para a cozinha. Agora, na boca, no afeto e no texto, o gosto de pão de queijo.

Pão de Queijo.

ENCONTROS

Era início de 2005, eu ainda seguia para as últimas duas intervenções do Transeutes e a casa onde fui gestada, e na qual morei boa parte da minha vida (infância, adolescência e o início da vida adulta), estava vazia e à venda. Naquela época eu morava sozinha em um pequeno apartamento e resolvi, no entretempo da mudança de meus pais e a venda da casa cheia de afetos e memórias, voltar a morar na casa desocupada. Preservando o vazio encontrado, transformei as antigas salas de estar e jantar em uma única sala destinada principalmente para práticas, ensaios e aulas de dança. Foi ali, naquele espaço, que concluí o processo do Transeutes ao mesmo tempo que iniciei os encontros de “Sensibilidade, Consciência e Expressão Corporal Aplicadas ao Movimento” junto a um grupo de mulheres psicólogas interessadas em experimentar seus corpos em movimento a partir de uma perspectiva sensível e reflexiva.

Na vida cotidiana, além da mudança para a casa da família que estava prestes a ser vendida, iniciei um contato profundo e constante com o silêncio, a solidão e a natureza ao passar alguns dias da semana afastada da cidade e do convívio familiar e social o que instaurou um “entre-práticas” (artística e cotidiana) de cultivo – dos encontros e da terra, do silêncio (interno e externo) e da essência da natureza (do meio e de mim mesma). Num diálogo interno constante que viabilizava as trocas de saberes e constituía uma e outra (e tantas) de mim, tanto as práticas de sala de aula quanto as práticas do cotidiano (da enxada na terra ou da feitura de pães, etc) compunham a vivência e o treinamento do corpo-experiência e dos movimentos em dança.

Também na mesma época acabei por me aproximar do budismo através de leituras e pequenas práticas meditativas. Uma dessas leituras era “O Livro Tibetano do Viver e do Morrer” e a prática meditativa mais frequente era o sentar e levar o foco da atenção para a respiração.

Conceber a vida partindo de uma perspectiva que entrelaça também a relação e experiência com a morte, como acontecimento necessário para a evolução e harmonia, chacoalhava a minha relação com o viver cotidiano e a relação com as formas do mover, da estética e do fazer criativo. Relação que alguns anos antes era baseada na conquista ininterrupta, no acúmulo de experiências, conhecimentos e bens, na apreensão de técnicas e etc. e na rejeição e medo da morte, do desmontar, do não ter e do vazio.

A prática da meditação com o foco da atenção voltado para a respiração era também para mim um pequeno exercício de morte. Abrir mão do apego aos pensamentos, sensações e emoções, num movimento de consciência, observação e desapego, se constituía, em minha experiência, como aberturas singelas e momentâneas às pequenas mortes. Uma prática que me ajudava a compreender a importância do “deixar ir” como atitude necessária para a abertura de espaço e nutrição, dentro e fora, para que o fluxo da vida pudesse seguir em transmutações, novas possibilidades e criações.

Ao acolher a morte, partindo das pequenas mortes do dia a dia, e ao acolher a forma, a partir do desmanchar da forma, a relação com a morte e com a forma foram ganhando novos contornos. A vida cotidiana tanto quanto as práticas do sensível, ligadas à dança e as aulas que eu facilitava eram afetadas por estas leituras e vivências cotidianas.

SENSIBILIDADE, PERCEPÇÃO E CONSCIÊNCIA CORPORAL APLICADAS AO MOVIMENTO — UMA CAMINHADA COMPARTILHADA

Os encontros para as aulas iniciaram no primeiro semestre de 2005. Como facilitadora do processo, eu lançava mão das minhas experiências prévias (com estilos de dança, ioga, artes marciais, educação somática, contato improvisação, expressão corporal e todo processo do Transeuntes entre outras) mescladas com a meditação com foco na respiração e as reflexões inspiradas nas leituras sobre a filosofia budista. Meu objetivo era amparar as práticas do grupo em direção à conquista do *corpo-experiência* sensível, do movimento em dança baseado no aqui- agora, na apropriação e integração das experiências, no acolhimento das características individuais e na consciência do fluxo dentro-fora.

Nosso processo foi sendo aprofundado na medida em que ganhava sentido, entrelaçado no *corpo-experiência* e no cotidiano de cada uma. Processo ancorado no sensível, na abertura de espaço interno, na amplitude das pausas e silêncios. Processo que desmontava formas pré-concebidas para abrir o *corpo-experiência* para novas possibilidades. Processo inundado pela imensa disposição ao *estado de escuta* (a escuta de si e do outro) e pela disposição a expandir as possibilidades renovadas dos encontros. Corpos entregues ao momento presente, experimentando pequenos detalhes e tendo a respiração como foco. Processo como apropriação dos sujeitos da experiência que somos. Apropriação “daquilo que nos passa” (BONDÍA, 2002), onde somos o lugar dos acontecimentos.

Em duas turmas, cada uma com dois encontros semanais, fomos mergulhando no nosso convívio, tateando terrenos comuns e individuais, vasculhando permeabilidades e construindo e cultivando nosso (entre)laçamento, nossa zona de ecótono. Espaço-tempo onde as experiências eram compartilhadas e redimensionadas. Lugar-comum onde a vivência de cada uma acabava por compor camadas da vivência das outras, num fluxo entre a zona comum e as zonas das individualidades, observando as reverberações e nos permitindo divagações, reflexões, vazios e estranhamentos.

Não se sai da experiência com alguma resposta, não se sai simplesmente: somos, antes, tomados por ela. “A experiência não pode ser comunicada se laços de silêncio, de apagamento, de distância não transformam aqueles que ela põe em jogo” (BATAILLE, 2016, p.61). Assim, a transformação do sujeito, que sofre a experiência, também é característica, no sentido de que

tudo que é intenso desorienta os padrões estabelecidos. Logo, nada permanece o mesmo após a experiência, nada se conserva ao se lançar no escuro do desconhecido que ela é. Não se retorna o mesmo depois desse investimento, só é possível continuar como outro (ou seja, continuar descontinuando como mesmo) (LAZZARETI, 2019, p.128-129).

Nossos encontros se estendiam, com frequência, para além do tempo estipulado para os mesmos. Uma época em que vivíamos o luxo do “poder ficar mais” e, com alegria, aproveitávamos o alargamento deste tempo juntas. Dávamos tempo ao tempo que nos era precioso: o tempo da experiência; o tempo da entrega aos processos; o tempo do percurso e não da chegada. Sem saber onde chegaríamos, o deleite era estar presente, nos mínimos detalhes. Apreciar as paisagens internas que iam se revelando. Escutar os pássaros cantando ao findar da tarde e início da noite. Perceber a respiração. Sentir o peso do corpo pesar.

Inauguramos um tempo particular, que cavava nos segundos de Chronos uma abertura simultânea para as flutuações de Kairós, estabelecendo uma dança de tempos cruzados e contaminados, na qual a experiência era nosso bem mais precioso. A experiência como a apropriação daquilo que vivemos na pele, músculos, sistemas e sentidos. A experiência como “(...) o que nos passa, o que nos acontece e o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca” (BONDÍA, 2002, p.21).

ESTRUTURAS DE UMA PRÁTICA DE (DES)ESTRUTURAR

O início dos encontros era sempre uma rodada em roda de conversa, abrindo o espaço da palavra para as inquietações da mente e do corpo e reflexões e relatos de vivências que necessitavam expressão e escuta. Essa chegada me ajudava a perceber e sentir alguns encaminhamentos de práticas que seriam proveitosas para os momentos seguintes. Seguíamos para a consciência do momento presente a partir da respiração como prática meditativa e como via de expansão da sensibilidade corporal. Adentrávamos então, mais expandidas e aquietadas, na prática de alguns exercícios que aprofundavam a escuta do dentro-fora ao mesmo tempo em que diluíam as estruturas compactadas da forma interna e externa ampliando as possibilidades do fluxo por baixo destas formas e mantendo a respiração como ponto de (re)torno. Exercícios de mobilizações somáticas entravam na sequência ampliando compreensões e conexões internas (práticas e teóricas)

sobre o *corpo-experiência* em movimento. Após todos os processos anteriores, exercitávamos o tônus muscular e também movimentos com dinâmicas mais acentuadas. Práticas de Contato Improvisação, improvisos sobre palavras e experimentos conjuntos concluíam nosso percurso que era arrematado com notações de bordo (em cores, escritas e desenhos) e mais uma rodada de trocas proseadas.

Era um percurso para...

(...) parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (BONDÍA, 2002, p. 24).

Um percurso infinito a cada encontro, um percurso, mergulhadas na experiência.



Mergulhar.

NA AMPLITUDE DA ESCUTA

A meditação e as leituras sobre o morrer e o viver acabaram por ampliar o valor ao *estado de escuta* e à disposição ao esvaziar-se como processos

fundamentais para a presença e o mover em dança. Assim, as aulas passaram a ser conscientemente ancoradas nestes processos e nestas inspirações.

A prática do *estado de escuta* era abordada de forma mais ampla e eu propunha exercícios para aquietar e abrir espaços para as pausas e silêncios, para os movimentos de entrega, percepção e recepção tanto de si quanto do meio ou do outro.

Em qualquer caso, seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial (BONDÍA, 2002, p.24).

Nos momentos de prática esta passividade, da qual nos fala Bondía (2002), era abordada também como a abertura à percepção e esvaziamento das ações, de si, do meio e do outro; como a permissão para não fazer, não reagir e não produzir; e como um convite ao observador de si, do meio e do outro, aquele que percebe, conscientiza e deixa ir: perceber e observar a escuta do ouvido e ao mesmo tempo liberar esta escuta voltando a consciência para a respiração; perceber e observar a visão do olho e ao mesmo tempo liberar as imagens enxergadas voltando a consciência para a respiração; perceber e observar o tato da pele, o movimento dos músculos e liberar a impressão do toque e do mover voltando a consciência para a respiração; perceber e observar a emoção embriagando a sensação do momento e liberar a emoção e a embriaguez voltando a consciência para a respiração; e perceber e observar os pensamentos e liberar estes pensamentos como nuvens que ao passar revelam o infinito céu por detrás voltando a consciência para a respiração.

Mas quando alguém “se volta” para si mesmo, para aquele que toca (o mesmo vale para o olhar e a escuta), descobre que não é um sujeito silencioso que toca o outro ou pega um objeto entre as mãos e contra a pele. Já evocamos as alergias, atrações e repulsões, ligadas à nossa história; não somos inocentes e temos as “mãos cheias”. O contato com o outro se revela um contato consigo mesmo e com todo o inconsciente que habita nossa pele (familiar, social, coletivo). Não temos a pele nua. Quem toca? (LELOUP, 2019. p.17).

Movimentos constantes de abertura e liberação para que ficássemos cada vez mais cientes das nossas peles cobertas e dos nossos silêncios ruidosos. Pois, a

observação ajuda a conscientizar as operações programadas que formatam e paralisam a percepção ao passo que o esvaziar ameniza essas programações e coloca em fluxo o viver da experiência.

Jean-Yeves Leloup em seu livro “As Portas da Transfiguração” propõe que possamos ampliar nossa escuta para além daquilo que nos é dado escutar. Ampliar a margem das nossas percepções para aquilo que também não é percebido. O campo do que nos é impalpável. E sentir a presença deste campo, tanto quanto sentimos a presença daquilo que podemos perceber. Acolher em nossa existência o vazio primordial de onde brotam as formas perceptíveis.

Entre dois sons, duas falas, escutar o silêncio, o que não faz ruído e onde nascem todos os sons, todas as palavras, todas as falas, todas as músicas julgadas agradáveis ou desagradáveis, positivas ou negativas. Prestar a máxima atenção à qualidade do silêncio de onde emerge o que nos é dado escutar. (...) Abrir nossos ouvidos para além do que podem ouvir, para esse infinito “obscuro e luminoso silêncio” que está em toda a parte e sempre. Escutar isso, a fala e o silêncio, sem jamais separá-los e sem jamais poder confundi-los (LELOUP, 2019, p.12-15).

A compreensão de que o observar e o esvaziar são movimentos complementares que revelam também a essência da dança, donde o emergir e o imergir dos fenômenos só são possíveis a partir da existência de algo que precede os próprios fenômenos.

Encontro, em um dos relatos de Tanise Kettermann sobre o processo do Percurso Infinito, a própria experiência em palavras. Palavras que, do passado, sussurram em meus ouvidos que vivemos sim uma experiência compartilhada. Palavras que revelam o quanto nos constituímos em *entre* naqueles momentos.

A escrita da dança é verbo. Trabalhamos no movimento, mais precisamente, na experimentação do movimento no corpo. Iniciamos nosso percurso desmanchando hábitos do mover. Foram meses aprendendo a quietude e a escuta da fonte principal do movimento, a respiração. Olhos fechados, foco na percepção das sensações, um exercício contínuo de trazer a consciência para o momento presente. O pensamento também tem seus hábitos e teima em vagar pela imaginação. Fazemos a aterrissagem do pensar buscando o silêncio das ideias estabelecidas. Partimos na aventura de criar. Nosso trabalho acontece a partir do encontro com os espaços que se abrem no pulso da respiração, no silêncio dos pensamentos cotidianos. A palavra se abre como possibilidade, como acontecer. Experimentamos no corpo a abertura de sentido das palavras e elas acabam funcionando como passagem, como um caminho. Movemos a partir da relação com algo, pode ser chão, vento, nuvem, parede, outro corpo, e nessa relação jogamos, não como um sujeito que se relaciona com um objeto e procura desvendá-lo, jogamos desfazendo a dualidade sujeito-objeto. Investigamos a textura, o cheiro, a temperatura, a velocidade, o tônus, a cor e o que mais possa se insinuar em nossa percepção para

abrirmos a possibilidade de deixar esse outro passar em movimento pelo corpo¹⁸ (Kettermann¹⁹, 2008).



Tanise Kettermann em escuta.

Ali, no espaço daquela sala branca vazia, com piso de madeira, grandes janelas envidraçadas e ao som dos pássaros da redondeza, iniciamos nosso processo/percurso infinito. Com certeza nunca o finalizaríamos! Em entrega conjunta, dispostas à experiência de novos caminhos e novas perspectivas possíveis e impossíveis, como numa queda sem fim, adentramos com o *corpo-experiência* no território do silêncio e da pausa, no tempo das pequenas mortes e da respiração, na abertura e ciência dos espaços vazios, no reconhecimento de padrões, na observância do constituído e definido em direção ao não definido e não constituído. Seguimos ampliando nosso território *entre*. Aprendendo a habitar as zonas de ecótono e a compreender e agir nos processos do efeito de borda.

¹⁸ Texto postado no blog www.percursoinfinito.wordpress.com. Acesso em: 02/11/2021.

¹⁹ Tanise Kettermann Fick – performer de Percurso Infinito. Psicóloga. Mestra em Psicologia Social e Institucional pelo PPG da UFRGS. Fez residência Multiprofissional e Integrada em Saúde Mental Coletiva pela UFRGS. Atualmente trabalha com políticas públicas no Sistema Único de Saúde em Porto Alegre. Tem como um dos pontos de encontro com a dança a escuta atenta dos movimentos.

Hoje faz quatro dias que uma boa parte da morada que habito foi consumida pelo fogo, pelo calor e pelo vapor preto que a água dos bombeiros gerou quando molhou as chamas, salamandras vorazes, que transformavam a casa em um forno. Escrevo ao mesmo tempo em que cuido, como guardiã, do fogo sagrado que é chama viva deste curso de Reiki 3B, do qual participo como apoiadora. Olho o fogo com reverência e peço que todos os movimentos sejam para o bem maior. Aproveito a memória dos escombros para lembrar o que realmente me constitui e permito que o vazio se transforme em espaço de recriação, de fluxo e de possibilidades. Busco uma visão composta de diversas faces para compreender este acontecimento tão devastador e ao mesmo tempo belo. E deste presente e perspectiva sigo a escrita desta pesquisa.

Fogo.

CONTATO IMPROVISAZÃO – PRINCÍPIOS DE DANÇA E VIDA

Abro aqui espaço para aprofundar algumas questões da prática do Contato Improvisação (CI), que desde o final dos anos 90 vem se construindo em meu corpo-experiência como uma prática coerente tanto filosófica quanto corporalmente. Esta prática foi fundamental no processo de Percurso Infinito, dando suporte às vivências do corpo em movimento na relação com o espaço e com outros corpos em fluxo, entrega e compartilhamento de peso e na compreensão e desenvolvimento da improvisação.

Algumas das características do CI são: o contato entre corpos em experiência de eixos compartilhados; a importância em reconhecer o nosso próprio peso e o peso do outro; a entrega para o fluxo do movimento; e o encontro com a queda e a suspensão sem hierarquia de valores. Um misto de responsabilidade e

consciência com liberdade e aventura, abrindo possibilidades para outras disposições, posturas, perspectivas e (inter)relações. Propondo a busca de frescos caminhos e a disposição para a mobilidade das referências.

O *corpo-experiência* do CI se entrega para novas propostas de percepção e utilização do peso, do espaço, das forças físicas e da integração entre corpos. Possível mobilidade de estruturas cristalizadas na medida em que padrões são desestabilizados. Uma solicitação constante ao *estado de escuta* e ao *entre* da experiência.

Carvalho Leite e Weber da Silva (2018) propõem em “Elogio à queda — o amor à gravidade e o corpo político em contato improvisação” que a valorização e intimidade com a queda desenvolvida no CI propiciam a instalação de um paradigma que inclui a horizontalidade e a natureza fluída entre o ir e vir da verticalidade numa dança inclusiva e amorosa, tanto para o alto quanto para o baixo, no encontro de si e do outro em direções diversas e sem hierarquias de valor.

Para aqueles que aprendem a amar o desconhecido de si e do outro, buscando na caminhada cotidiana o frescor do primeiro passo, o CI é uma prática bastante potente, que busca a coerência de seus processos no *corpo-experiência* sensitivo.

Steve Paxton, em seu texto *Improvisation is a word...* (1987), alerta-nos de que são os momentos de desorientação que nos levam a novos caminhos, que nos permitem desestabilizar certos condicionamentos psicofísicos. “Se perder é possivelmente o primeiro passo para encontrar novos sistemas. Encontrar partes de novos sistemas pode ser uma das recompensas para se perder. Com alguns novos sistemas, descobrimos que estamos orientados novamente e podemos começar a usar a polinização cruzada de um sistema com outro para construir maneiras de seguir em frente. Se perder é proceder para o desconhecido” (LEITE e SILVA, 2018, p.117-118).

Tendo o Aikido como uma de suas bases de desenvolvimento, o CI carrega alguns princípios filosóficos e práticos básicos desta arte, que é também chamada de a Arte da Paz. Nas palavras de Morihei Ueshiba, fundador do Aikido, e também chamado de O’ Sensei: “Aikido não é uma técnica para lutar ou derrotar o inimigo. É o caminho para reconciliar o mundo e fazer dos seres humanos uma só família”. Portanto, através deste íntimo entre CI e Aikido, poderíamos dizer que: — Contato Improvisação não é uma técnica para dançar com ou contra o outro. É o caminho para reconciliar corpos e movimentos numa dança *entre* e fazer dos seres humanos uma só família.

Estar consciente, de olhos abertos, percebendo o ponto através do qual o meu corpo encontra o corpo do outro, descobrindo o conforto e a aventura de entregar o peso e compartilhar um mesmo centro de gravidade. Poder abrir a consciência para elementos fora do comum. “Podemos permanecer com os olhos abertos enquanto o corpo em movimento movimenta a visão do mundo e o mundo se move” diz Paxton (2009, on-line). Quão complexo cada detalhe pode ser! Assim a caminhada nunca para de ser aprendida e o caminhar torna-se o caminho. “Para quê afinal de contas nossos corpos são feitos?” Indaga-se Paxton no documentário “Humano Caracol”, de 2009.

Praticar o Contato Improvisação é imergir na experiência de ser sem ser, de ser em queda e suspensão, de ser não a si nem o outro, ser com o outro fenômeno que acontece entre. O *entre* surge com suas propriedades singulares no convívio de massas, no convívio da interdependência em entrega e confiança. Confiança em si e no outro, confiança na gravidade, na queda, no voo e no encontro. Tateando os limites e desconectando dos limites, sem julgamentos, compondo com as contradições.

Aquilo que surge como possibilidade ganha realidade se a liberdade de não tornar-se real estiver presente. Liberdade que não se agarra, liberdade que se rola e se precipita, enquanto a suspensão abre as possibilidades ao voo.

Do tato ao toque. Do toque ao apoio. Do apoio ao mover-se junto em qualquer direção. Em surpresas simultâneas. Descortinando o espaço em mágica realidade, no conforto do partilhar-se com o outro, conforto de receber o outro, de ser simultânea forma de parte e simultânea parte da mesma forma.

Formas desprevenidas da mais pura efemeridade que surgem à medida que se desfazem, voltando para o vazio que nos surpreende à medida que deixamos de desejar. Aprendizado constante de aquietar discursos, abrir escuta, entregar-se ao fluxo.

É deste lugar, que nos mostra a diversidade das possibilidades, que nasce o cansaço do mundo dos contrários, partidários, opositores. Ao abrir as portas de si para outras possibilidades, outras direções, outros *entres* que a composição instantânea dos encontros revela. É ali, neste momento singular, que a dureza da realidade se desmancha e ali, neste mesmo lugar, que brotam possibilidades ainda não concebidas pela estrutura já conhecida. Esvaziar para escutar, para *entre-ser* e re-ser, para *entre-criar* e re-criar. Para (re)inventar-se, (re)olhar a si e ao outro,

(re)combinar dinâmicas, e, até mesmo, compreender que forças opostas são indispensáveis para o equilíbrio dos sistemas. Nas micropolíticas das práticas de Contato Improvisação encontramos percursos inusitados para novos caminhos da micropolítica cotidiana.

E me encantam estes artistas integrados com seus “eus” não artistas. Me encanta ver a integridade que Steve Paxton persegue alinhando a mais profunda filosofia de sua dança com sua prática como ser humano. Me encanta ouvir a fala que vem do mesmo lugar do movimento da dança, que vem do mesmo lugar da labuta doméstica, que vem do mesmo lugar do ser caminhante, amante, estudante, profissional. Sem chegar, nem definir, continuam lapidando o passo, o rolamento e o movimento com a enxada a revirar o solo. Continuam esvaziando para viver o *estado de escuta* e constituir-se em metamorfoses no *entre*. Assim como Fernandes (2014) sugere: “Fomentar um fluxo relacional conectivo entre experiência, discurso e contexto que atravessa vida, arte e pesquisa” (p.9).

Ecologia, saúde, sustentabilidade, espiritualidade, consciência, respeito, criação e arte. Cultivo permanente de um ser cada vez mais íntegro, errante, na busca de si e do outro. Micropolíticas emergentes no *entre* arte e cotidiano.

É primavera o os sabiás voltam a me cantar. Assim, ao me cantarem, também cantam melodias entre as palavras. Bordam as memórias rendadas, reescrevem junto comigo um passado recriado no agora. Entre eu, o movimento do Contato Improvisação, as memórias, os textos lidos e o canto dos sabiás, a escrita se recria, se permite, se dança em rolamentos, quedas, voos e assombros. Aqui os sabiás param de cantar por diversos meses, esvaziam o mundo de seus cantos de melodias flutuantes, particulares, indeterminadas e em constante criar. Meses esvaziando. A cada mês de silêncio aumenta o desejo da escuta em meu ouvido cada vez mais vazio. Ao ponto de quase não mais acreditar que um dia existiu um sabiá cantando! Quando se dá o primeiro canto, nas bordas do amanhecer da primavera, parece que este vem de um longínquo mundo já esquecido, com a força mágica daquilo que brota, que rompe, que rasga. Assim o esvaziar abre os ouvidos à escuta e cede espaço, para o canto ou movimento ou toque ou palavra que irrompe em florescer a cada novo ciclo.

Cantar.

Lentidão. Silêncio. Poder apreciar o não fazer. Permitir o vazio. Deixar o universo girar, expandir, soar na imensidão. Rasgos nas paredes da realidade. Sou o pássaro que canta em meu ouvido. Sou a experiência de mim mesma. Do outro que não sou eu, em mim. Nada parte do nada. Eu também não parti. Somos filhos do vazio criador. Algo em mim busca o observador. Observador cientista que olha pelo microscópio ou pelo telescópio. Observa os passos, os sentimentos, observa a desenvoltura e aquilo que já não cabe. Ao mesmo tempo que observa não deixa de experienciar. Talvez a experiência e o observar da experiência aconteçam em tempos distintos, paralelos, enamorados ou perpendiculares, mil vezes cruzados.

Talvez ancorem a multidimensão. A trama se completa, mais e mais, talvez infinitamente na plena liberação da forma. No desapego do concreto para que o ser seja em constante renascer. Assim ensina a mestra improvisação. Apenas posso sentir a existência com sua dança cósmica à medida que me lanço na aventura de não ser apenas o que já me sei. Lanço-me na experiência de ser também aquilo que não me sei. Que transborda, por cada poro, de cada dimensão. Transborda no espaço. Transborda no tempo. Transborda na forma. E para além da forma. Bichos miméticos que deixam de ser a si e integram-se no outro: salvando-se da morte por confundir o predador; salvando-se da fome ao confundir a presa. Os “The Dharma Lover’s” cantam: “vou fazer tudo de novo, mas é sempre diferente...” / “outro dia e eu aqui, novo, vasto e infinito...” / “renovar a força e não fugir...” / “relaxar no desconforto...” / “viajar sem desligar daqui”.

O CORPO PERCURSO INFINITO

Corpo disposto ao sensível, mais consciência da escuta, corpo filosófico, em experiência, no exercício do compartilhamento profundo com as companheiras, expandindo subjetividades. Interação e integração gradativa.

DA SALA PARA O PALCO

Acima de tudo, gostaria de sublinhar o caráter andarilho da arte contemporânea. Por que andarilho? Porque estamos todos sempre a caminhar, percorrendo distintos terrenos, às vezes querendo ocupar dois lugares ao mesmo tempo, outras buscando ultrapassar limites (TESSLER, 2002, p.106).

As experiências em sala de aula começaram a revelar processos e resultados, que, ao ganhar corpo e movimento, traziam à tona uma estética e capacidade de comunicação empáticas, muito próprias do nosso momento. Foi desta observação que surgiu a vontade de compartilhar nosso processo com outras pessoas através de uma apresentação em forma de *work in process*. Estruturei um roteiro de tarefas baseadas nas nossas experiências em sala de aula e subimos (eu e quatro das alunas) no palco do Teatro Renascença, no dia 12 de abril de 2007, com quase dois anos de convívio e pesquisa sobre corpo, sensibilidade, expressão e movimento, através do aquietar, da escuta e do *entre* (que naquele processo

chamávamos de “terceira pessoa” – aquela que é criada pelo fenômeno do encontro). Estávamos todas grávidas do Percurso Infinito, em busca de “uma boa hora”. Clarissa Silveira, Cristiane Knijnick, Samantha Luconi, Tanise Kettermann e eu dançamos ao som de Celau Moreyra e Mauricio Marques.



Convívio.



Samantha Luconi e sensibilidades.

Gravidez simultânea a minha, pois a mostra do *work in process* Percurso Infinito levava na minha barriga grande a gestação de meu primeiro filho, Yuri.



Maternar.

SEGUIR PERCURSO

Percurso Infinito, nasceu em um belo “parto” e a sensação de que, ao compartilhar o nosso processo com o público, precisávamos seguir nossos experimentos e experiências também fora da sala de aula.

Yuri nasceu no final de junho deste mesmo ano. No mês de dezembro, entre amamentação e fraldas, mudança de endereço e uma nova sala de aula, agora dentro de um apartamento térreo e *permanecendo em prática* - seja no ninar, seja no rolar no chão ou se entregando ao abismo da queda em sala de aula, participamos da BienalB²⁰ com Percurso Infinito sendo apresentado como performance em espaço alternativo.

²⁰A Bienal B, é uma organização informal de manifestações artísticas independentes e paralelas à Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. Composta, basicamente, por um coletivo de artistas locais, a Bienal B se caracteriza por sua estrutura colaborativa, organizada pelos próprios artistas. Segundo seus organizadores, não é um contraponto à Bienal do Mercosul, nem está se colocando em oposição. Pelo contrário, é um projeto para somar, para ampliar as reflexões que são feitas. Não é concorrente, mas simpática à todas e quaisquer outras propostas paralelas à Bienal do Mercosul. É mais um mecanismo de movimentação artística (entre outros, como o Roteiro de Ateliês ou Exposições de Galerias de Arte) a endossar a atmosfera artística que a Bienal do Mercosul propicia, promovendo a ampliação das articulações entre arte x sistema das artes x público.



Abismo.



Entreladaça II.



Significados.

E, foi ao levar o processo do Percurso Infinito para outro local, criando janelas para novas conexões com um ambiente diferente, que percebemos que o trabalho elaborado para o palco poderia ganhar novos significados e horizontes. Deixar os processos de cena serem “desafiados” pela disposição à performance em espaços diversificados traria, com a natureza singular de cada local, novos chãos, horizontes, temperaturas, cores, dentre tantas outras variáveis para o seguir da experiência.

Por outro lado, refletíamos sobre a possibilidade de transformação dos espaços pela presença de nossas danças. A instauração de outros tempos, movimentos e olhares pela presença da dança inserida no cotidiano promovendo novas cinestésias, afetos e escutas para os espaços.

Numa via de mão dupla, desejávamos uma contaminação de ambos os lados pela simples interação de um com o outro. Abrir janelas para outras vivências através dos nossos movimentos ancorados na escuta consciente e na disposição à experiência da *terceira pessoa* (nosso *entre*). Um desejo que convergia na direção dos questionamentos levantados por Lepecki (2012) quando se propõe a refletir sobre o surgimento de uma possível interação entre dança e política urbana:

Coconstitutivas uma da outra, poderiam dança (ou ação política imaterial) e cidade (fazer legislativo-arquitetônico material) encontrar-se e renovar-se numa nova política do chão, numa coreopolítica nova em que se possa agir algo mais do que o espetáculo fútil de uma frenética e eterna agitação urbana, espetáculo esse que não é mais do que uma cansativa performance sem fim de uma espécie de passividade hiperativa, poluente e violenta que faz o urbano se representar ao mundo como avatar do contemporâneo? Podem a dança e a cidade refazer o espaço de circulação numa coreopolítica que afirme um movimento para uma outra vida, mais alegre, potente, humanizada e menos reprodutora de uma cinética insuportavelmente cansativa, se bem que agitada e com certeza espetacular? (LEPECKI, 2012, p.49)

E, foi a partir do desejo de continuar nossa pesquisa no trânsito e integração entre dança e urbano, arte e cotidiano, que elaboramos e apresentamos uma proposta de projeto artístico²¹ ao Edital 2008 do Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre (FUMPROARTE). A proposta era levar o roteiro que já havíamos apresentado no teatro e na Bienal B para dialogar, em forma de performance urbana, com diferentes locais da cidade e, após estas experiências, voltar para o palco “recheadas” de memórias e afetos provenientes das andanças pela cidade e, se possível, deixando rastros nossos no urbano e seus habitantes. Uma ação que visava gerar memórias que pudessem fazer alguma diferença tanto em nosso processo artístico quanto no cotidiano dos locais escolhidos.

Ao atuar em uma obra, ao vivo, com o corpo próprio, a percepção momentânea apreendida se liga a dados da memória, gerando fenômenos que determinam a qualidade da manifestação. As sínteses operadas pelo corpo, na reunião dos fatores percebidos, farão com que um dado em estado virtual (subjetivo) passe para um estado atual (objetivo) – o que engendrará a aparência da ação performática (PALUDO, 2006, p.99).

Nossa intenção era gerar, conscientemente, os “dados de memória”, dos quais nos fala Luciana Paludo (2006), que “determinam a qualidade da manifestação” dos corpos em atuação. A inspiração e a disponibilidade continuavam

²¹Trechos do texto do projeto apresentado ao FUMPROARTE: “Percurso infinito” propõe levar à cena a questão da relatividade temporal, a partir da experiência poética do corpo no espaço, e do diálogo com a música, com o cenário, a iluminação, ... como forma de criação. (...) Dentro do nosso processo de treino corporal utilizamos como ferramenta a diminuição da velocidade para desenvolvermos a capacidade de perceber a multiplicidade de detalhes que constituem o gesto. (...) Na construção das performances e do espetáculo a questão da percepção do tempo é modificada pela observação do momento presente através da consciência do gesto e de seus efeitos e a escuta do ambiente e nossa relação de cumplicidade com o mesmo são motes de criação.

abrindo possibilidades ainda não percebidas. Neste tempo, enquanto aguardamos o resultado do edital, continuamos nossas práticas e experimentações. Aulas e breves experimentos performáticos constituíam momentos de descobertas e poesia para nossos *corpos-experiência*. Na sala de aula pequena de uma casa ou apartamento, no Parque da Redenção, caminhando pelas ruas, no terraço de um edifício, no mercado público ou em um terreno esvaziado de uma rua qualquer da cidade: agora todos os lugares acolhiam a nossa investigação.

Do terraço, como se abrisse uma larga avenida onde o fluxo das luzes pudesse ser visto lá de cima, e de lá já não se sabe onde começa e onde termina. Que se alinha e se transversa. Que é caminho e não finda. Daí que o largo seja íntimo como uma partícula que se abre de pele-avenida sanguínea. Vasos, artérias, fluxos, que em músculos, deixa-se encontrar. Movimento lento lá em cima. Encontro. Bifurcar. Transformar em dança a avenida. Avenidando esse estar (LUCONI²², 2008).

Ao reencontrar nossos escritos, Samantha Luconi relembra em mim as tantas danças que fizemos juntas pela cidade. A referência acima fala de uma prática no terraço do edifício, onde, por entre as antenas, avistávamos avenidas se acendendo em luz ao cair da tarde.

²²Samantha Frota Luconi – performer do projeto Percurso Infinito. Psicóloga na prefeitura de Porto Alegre, trabalha em equipe de saúde mental infância e adolescência. Leva a escuta do corpo que experienciou e aprendeu no processo com Thais Petzhold para sua clínica. Graduada em psicologia pela Unisinos, especialista em atendimento clínico e em saúde mental coletiva pela UFRGS. Texto postado no blog: www.percursoinfinito.wordpress.com. Acesso em: 02/11/2021.



Memória.



Entreladança III.

A escuta, que nasce do silêncio, que nasce da escuta. Silenciar para poder escutar. Escutar para poder perceber o silêncio. Seguimos alargando nossas permeabilidades com a intenção de poder desenvolver nossa sensibilidade. Claudia Zanatta (2016) em “Herbário Sonoro: a Escuta de um Plantio em Arte Contemporânea” nos guia ao encontro do silenciar e escutar como caminhos para chegar a outras escutas da mesma cidade e, quem sabe, novas sensibilidades:

Silenciar por alguns momentos para retomar a voz com mais precisão, com mais consciência, talvez. A escuta vai além dos elementos discursivos, além do que poderia ou seria dito; podemos, por exemplo, ouvir uma cidade e reconhecer suas polifonias feitas de uma miríade de elementos sonoros. Despojar-se da fala poderia aumentar a atenção para, quem sabe, incorporar outro tipo de sensibilidade. Ao menos, o silêncio abriria espaço para uma escuta onde não havia (ZANATTA, 2016, p.1).

À medida que a experiência era amplificada para outros locais, o *estado de escuta* se mostrava ainda mais necessário. Silenciar e escutar também pelas solas dos pés. Movimentos eram (re)criados pelo encontro das solas dos pés com o chão que, em cada local, se mostrava com relevos, temperaturas, texturas, densidades, etc. sempre diferentes. Como realizar o mesmo movimento sobre o chão gelado, liso, denso e estável do mezanino do Mercado Público e o chão nada uniforme, pontiagudo, instável e morno de um terreno de cascalhos sob o sol – como podemos observar nas fotos acima?

Dinâmicas, tempos, sinuosidades e amplitudes são redimensionadas pelo contato com os ambientes. Quanto mais silenciosos e na escuta estamos, mais sentimos e percebemos as qualidades e peculiaridades do momento: nossas, do meio e do encontro.

SEGUINDO O FLUXO

Para nossa felicidade, fomos contemplados com o financiamento do FUMPROARTE/2008 e pudemos, assim, dar continuidade ao desenvolvimento da pesquisa. Percorremos, com os músicos e a produção, cinco pontos da cidade, nas diversas zonas de Porto Alegre: Centro Vida na zona norte, Parque Moinhos de Vento e Praça da Alfândega localizados na zona central, Morro da Cruz na zona leste e Praia de Ipanema na zona sul.

Em cada parada uma, outra e mesma cidade, um mesmo e outro chão, um mesmo e outro vento, um mesmo e outro olhar, uma mesma e outra dinâmica, um mesmo e outras tantas possibilidades do mesmo. Como ir para espaços diversificados pisando da mesma forma? Como repetir o mesmo rolar em meio a cacos de vidro, areia ou um chão liso e frio? Como estabelecer a mesma relação com espectadores que passam correndo, se doam em pausa e olhares ou entram na cena para construir junto a dança?

Para ativar circuitos relacionais, o ator deve trabalhar tanto no sentido de aguçar sua criatividade como sua receptividade. Geralmente a criatividade é privilegiada em detrimento da receptividade, a força criativa em detrimento do poder receptivo. Estamos mais habituados a agir do que a distensionar, a ponto de sermos agidos; somos treinados para criar e executar movimento, não para ressoar impulso; geralmente sabemos ordenar e dar ordens ao corpo mais e melhor do que sabemos nos abrir e escutar. A busca por um corpo conectivo, atento e presente é justamente a busca por um corpo receptivo. A receptividade é essencial para que o ator possa incorporar factualmente e não apenas intelectualmente a presença do outro (FABIÃO, 2010, p.323).

A presença do outro é tanto a presença dos ambientes quanto a dos sujeitos. A presença do outro é validada tanto quanto a presença do artista. A receptividade propicia relações horizontais de ocupação do espaço: o cotidiano e a arte buscando brechas de comunicação e composição integradas e integrando presenças. Em *Percurso infinito*, assim como em *Transeuntes*, também não estabelecemos espaços definidos de ocupação e não delimitamos fronteiras. Buscamos ocupar junto, criando realidades paralelas que se percebem, realidades perpendiculares que se cruzam, se misturam e se confundem e constituem uma à outra. Insistindo em sermos recriadas enquanto performers pela presença do outro e pelo aqui-agora do momento. Buscando na escuta de si e do outro a qualidade emergente que se revela no *entre*.

Ao atribuir ao artista a responsabilidade de oferecer proposições de estranhamento, de formas de alteração na percepção do espectador, e ao espectador a tarefa de manter-se atento diante dessas possíveis alterações perceptivas, Rancière deixa claro que ambos os corpos envolvidos na experiência artística presencial são ativos, ou seja, ambos estão engajados no evento, fazendo com que a produção do acontecimento, das transformações nos corpos, não dependam somente de um potencial encantatório do artista ou da sua ação, mas dos afetos mútuos que emergem nesse encontro. Diante disso, podemos acrescentar que a potência de acontecimento não residiria no espetáculo como obra previamente construída, ou mesmo no programa da performance, mas no momento em que as ações são colocadas em jogo, na relação entre corpos.

Vale esclarecer também que não estaríamos descartando todo um processo rigoroso que envolve a composição das ações antes de serem colocadas diante de um público, levando em conta que a própria produção prévia se configura na relação entre os próprios artistas (DUENDA e NUNES, 2017, p. 100).

Responsabilidades compartilhadas entre artistas e espectadores que, juntos, constituem o fenômeno. Perdendo a si e perdendo ao outro nas brechas, fendas, rasgos e poros abertos, no trânsito daquilo que vaza de um lado para o outro e deixa rastros estrangeiros, revela o não sabido e reverbera naquilo que já está. Constitui-se nas fronteiras, no encontro, nos “dissensos” de Rancière abordados por Lepecki:

Se existe uma conexão entre arte e política, ela deve ser colocada em termos de dissenso – o âmagô do regime estético” (Rancière, 2010, p. 140). Esse âmagô tem uma dinâmica; é em si mesmo dinâmico, cinético, no sentido de que dissenso produz a ruptura de hábitos e comportamentos, e provoca assim o debandar de toda sorte de clichês: sensoriais, de desejo, valor, comportamento, clichês que empobrecem a vida e seus afetos (LEPECKI, 2012, p.43-44).

Quem sabe, o encontro entre arte e cotidiano, ou arte e política, que não é a mesma coisa e não deixa de ser, pode provocar danças novas, invocar a disposição para o improvisado, chamar os sujeitos para a queda no abismo...

ABISMOS

E por falar em abismo, acabo de lembrar que havia um esqueleto coreográfico que estruturava a cena. Puxo pela memória e vou atrás de escritos para tentar lembrar mais desse roteiro que nos conduzia sem limitar e nos dava suporte sem retirar a vertigem da queda. Um roteiro composto por instruções internas, percursos sensitivos, rastros já experimentados em sala de ensaio. *Corpos-experiência*, atentos e o roteiro composto de etapas que se entrelaçavam e dinamizavam uma à outra: *pausa, parede, respiração, umbilical, discurso, queda no abismo, ressonâncias, encontro/diálogo, silêncio/entrega*.

Cada etapa deste roteiro foi atravessada, remexida e desorientada pelas impressões de cada local onde as performances ocorreram. Se o rio nunca é o mesmo e a gente também não, o quê sobra de mesmo quando o eu, que não é nunca o mesmo, encontra o deserto, o céu, a areia ou o trânsito apressado dos transeuntes que também nunca são os mesmos?

PARQUE MOINHOS DE VENTO²³



Banco.

Na questão do espaço ocupado durante a ação, o performer, se estiver atento, absorverá o estado do ambiente, sem, contudo, esquecer o que é – e o que está a propor. Nesse sentido, esse corpo realiza sínteses, ou seja, na relação estabelecida pela sua presença - como organismo dotado de memórias, confrontada com os dados momentâneos, oriundo do lugar onde estiver para atuar (PALUDO, 2006, p.65).

Como diretora e condutora das nossas ações na rua minha orientação foi para que minhas companheiras confiassem na presença do *corpo-experiência* do presente, que estava repleto de memórias de vivências do sensível e da consciência amplificada de si e do meio, e, sem pressa, fossem encontrando o fluxo do mover entre o roteiro coreográfico e o encontro com o ambiente.

²³ O Parque Moinhos de Vento, popularmente conhecido como Parcão, é uma área verde localizada no bairro Moinhos de Vento, em Porto Alegre. O nome do Parque remonta ao século XVIII, quando o mineiro Antônio Martins Barbosa estabeleceu na região, em uma parte elevada da avenida Independência, o seu moinho de vento. A história do parque está ligada também à Associação Riograndense de Turfe, pois ali funcionou o hipódromo *Independência* e o Estádio da Baixada, pertencente ao Grêmio Foot-Ball Porto Alegrense. Em 8 de março de 1960, na Câmara dos Vereadores, Petersen Filho pediu ao então prefeito José Loureiro da Silva um estudo para a criação de um parque. O decreto 3703 de 9 de novembro de 1972 oficializou a denominação da área: Parque Moinhos de Vento. A sede administrativa do Parque Moinhos de Vento fica na réplica de um moinho açoriano, cercado por um lago artificial que possibilita vida para uma fauna composta por peixes, tartarugas, jabutis, gansos e marrecos. O Parcão também conta com *playground*, quadras para esportes e com a Biblioteca Ecológica Infantil. Disponível em: https://www2.portoalegre.rs.gov.br/smam/default.php?p_secao=204. Acesso em: 02 nov. 2021.

Ao ir de encontro aos registros fotográficos e escritos daquela época, eu percebo o quanto os procedimentos vinculados ao *estado de escuta* e ao *entre* estavam presentes de forma clara e consciente no nosso processo. Trago a seguir uma citação de Clarissa Silveira que reflete esta constatação, assim como as citações de Tanise Kettermann e Samanta Luconi que compõem o corpo textual deste capítulo:

Para nós, dançar na rua é mais do que mostrar o trabalho, é abri-lo para que o observador interfira através do olhar, do gesto, da fala, do registro. Esse encontro transforma tudo: a dança torna-se do lugar e de quem está presente no momento. Nossos corpos na rua estão dispostos e despertados ao encontro, intervindo no ambiente e sendo conduzidos por este (SILVEIRA²⁴, 2008).



Queda.

²⁴ Clarissa Silveira é Bacharela em Artes Visuais/UFRGS. Em Rolante/RS, é gestora do Sítio Libélula e do Atelier Libélula onde desenvolve projetos de cerâmica como 4XPOTE e Mulheres de Barro <https://www.instagram.com/sitiolibelula/>. Em 2019 recebeu Menção na Fibra Bienal de Arte têxtil com a performance Terra Me Ensina. <https://clarissasilveira.wordpress.com/>. Em Porto Alegre, foi integrante do espaço coletivo Atelier do Porão da Casa Cultural Tony Petzhold, da exposição coletiva Cena de Atelier e da individual Rupestre – Pinturas de Barro, e o projeto de artes integradas para crianças Arteiros da Cinco Peles (FUMPROARTE) <https://arteirosdascincopeles.wordpress.com/>. Também participou das performances Layers/Camadas, de Ana Medeiros, tendo frequentado seu curso regular de Butoh. Junto ao Coletivo Sopapo de Mulheres, criou o programa de audiovisual e radioarte Ruídos Urbanos (FAC/RS e Prêmio Mídia Livre) <https://ruidosurbanospoa.wordpress.com/>. Mais recentemente, o coletivo participou da Bienal Black Brasil Art com a instalação Mulheres (In)visíveis. No Núcleo de Instauração Artística NIA/UFRGS criou as intervenções A Pele da Obra e Deixe Seus Rastros no Pano. Com o CasaTieRRa, foi educadora no projeto Escola de Bioconstrutores e recebeu o Prêmio Interações Estéticas. Trabalhou também no Atelier 512. Disponível em: www.percursoinfinito.wordpress.com. Acesso em: 02/11/2021.



Entreladaça IV.

CENTRO HUMANÍSTICO VIDA²⁵



Vida.

Para quem assiste a um corpo preparado se mover em uma *performance* terá uma experiência mais intensa, uma vez que, a imanência do corpo que está sendo percebido transcende, pelo fato do preparo que o trabalho de consciência corporal lhe pôde conferir. O corpo do observador também vive naquela percepção, de maneira contígua e, também, similar (PALUDO, 2006. p.93).

Como preparar um corpo para performar que esteja à serviço de uma experiência mais intensa para o expectador e, por que não, a serviço de uma experiência mais intensa para si mesmo? Intensidade esta que se aproxima da comunicação empática, do compartilhar da experiência, do estar junto no fluxo e na criação do momento. Intensidade que aproxima, que toca e que mistura. Intensidade que esmaece as fronteiras, reconhece territórios compartilhados, percebe junto, sente junto, cria junto.

²⁵ Vinculado à Fundação Gaúcha do Trabalho e Ação Social (FGTAS), o Centro Humanístico Vida conta com área de 120 mil metros quadrados voltados para o atendimento da criança ao idoso, visando a inclusão social através de ações de saúde, educação, esporte, defesa de direitos, lazer e cultura. Disponível em: <https://www.fgtas.rs.gov.br/vida-centro-humanistico>. Acesso em: 02 nov. 2021.



Fronteiras.

MORRO DA CRUZ



Criança.

Morro da Cruz teve gosto de criança, de imensidão azul, de dança brincada e compartilhada, de boca banguela, de risada solta. Lá, no cima do morro, a pracinha, a brincadeira, o colorido, os cacos de vidro no chão, a lagarta subindo a árvore, a procissão subindo para a cruz. Danças compartilhadas, enroscadas, respiradas no imenso encontro entre a terra e o céu.

Como acolher, na estrutura do roteiro e no corpo que performa a relação com o ambiente? Como acolher a dança das crianças nas nossas danças? E o imenso do céu? Como acolher a presença de tantos elementos que transbordam e escorrem para dentro da performance?



Cruz.



Criandaça I.



Criandaça II.



Criandança III.

É necessário estar desperto! Dizem-nos. Sim, sim, mas quem sabe possamos despertar para outros sentidos. Despertar para o caminho que, enquanto presente, é infinito. Cores nos movem. Entram pelos olhos, azulam o próximo passo. Estar desperto para o encontro é aproveitar o estado de não prever, de não perder a amplitude. De, no alto do morro e na cruz, dançar vento e colorido de crianças. Rodopiar no roteiro e gostar disso (LUCONI, 2008²⁶).

²⁶ Disponível em: www.percursoinfinito.wordpress.com. Acesso em: 02 nov. 2021.

PRAIA DE IPANEMA²⁷



Praia.

²⁷ São mais de mil metros de praia de água doce, onde é possível desfrutar de instalações como ciclovias, churrasqueiras, chuveiros, bancos e aparelhos de ginástica ao ar livre. Lá, também acontecem competições de esportes náuticos, tais como windsurf, jet-ski e vela de oceano. Disponível em: <https://www.plazahoteis.com.br/pt-br/blog/e-muito-comum-os-casais-procurarem-a-serras-gaucha-para-passeios-romanticos-veja-nossas-dicas-de-tres-lugares-romanticos-em-porto-alegre/#:~:text=Cal%C3%A7ad%C3%A3o%20de%20Ipanema&text=S%C3%A3o%20mais%20de%20mil%20metros,ski%20e%20vela%20de%20oceano..> Acesso em: 02 nov. 2021.



Criandaça IV.



Criandaça V.

Ipanema ao pôr do sol cartão postal da cidade. Chão fofo de areia, corpo criança de baile, cavalgada mansa, cheiro de água doce intoxicada, linha escorregadia do horizonte.



Rastros.

PRAÇA DA ALFÂNDEGA II



Clarissa Silveira em conexões.



Junto.



Dançantes.

A gente dança junto.

DE MEMÓRIAS E DO AQUI-AGORA: DA CIDADE PARA O PALCO

Ao voltar para as apresentações em sala de espetáculo nossos *corpos-experiência* estavam impregnados de memórias vividas no percurso que o projeto realizou pela cidade. Memórias de corpos em estado de arte, em *estado de escuta* e em movimento a partir do entrelaçamento com o cotidiano, com os ambientes e com os habitantes. Memórias de presenças, olhares, afetos, cheiros, texturas, paisagens, temperatura, sons, luzes, cores, brisas, etc. retidas a partir de outra perspectiva: a do corpo sensível, em relação porosa, disponível ao encontro, disponível e movendo-se em dança *entre*.

Nossa “tarefa” era então, a partir da corporalidade ancorada no aqui-agora, romper com a temporalidade dos acontecimentos, chamando conscientemente, as memórias vividas a se fazerem presentes. A experiência em vivência era

“atualizada” e ressignificada pelo passado. Como em uma “engenharia do tempo reversa”, amparada pela energia do refazer fazendo. Sempre iniciando nosso roteiro pelo exercício de ultrapassar a reatividade e permanecer na pausa e silêncio da observação do que se percebe e, em algum momento, quando a liberdade da real necessidade da ação brotasse, seguíamos no mover da jornada.

A última apresentação aconteceu em novembro de 2009. Na minha barriga grande de quase sete meses eu carregava meu segundo filho: Athos.



Sete meses.



Parede.

Compuseram a Ficha Técnica: Clarissa Silveira, Samantha Luconi, Tanise Kettermann e Thais Petzhold (dança); Celau Moeyra e Maurício Marques (música); a direção de produção e produção executiva ficou sob responsabilidade de Inês Hübner. Para as últimas apresentações que foram realizadas em teatros a equipe foi ampliada e enriquecida pelos trabalhos de Antônio Rabadan na criação dos figurinos; Zoé Degani na criação de cenário; Carina Sehn na Iluminação; Fred Messias da criação gráfica e Sandra Alencar na divulgação.

Ao escavar esses rastros do passado encontro muito daquilo que até hoje reverbera nas minhas células, conversa de forma harmônica com o que ainda permanece e expande-se em espiral ao movimentar-se para outras camadas de “revivência”. Outras camadas de vazio, de silêncio, de *estado de escuta* e de *entres*. Destas memórias emerge também a escrita que fala de um caldo composto de

diferentes esferas da vida, de diferentes tempos e lugares, que vibra a cada passo do seu entrelaçar.

Finalizo com uma citação de texto escrita por Tanise Kettermann porque me inspira, me comove e me ressuscita encontrar nestas palavras, tão claramente, a alma daquele percurso:

Percurso Infinito é como uma nuvem que chega, ocupa espaço, se transforma no tempo, interage com o ar, com o chão, faz sombra, deixa passar luz, forma e deforma, depois de algum tempo, sem alarde, desaparece. Nuvem não se despede, não tem nome nem drama, nuvem acontece e se desmancha. Fica a intensidade do encontro com. O movimento se dá pela escuta do que se move, do que sentimos (KETTERMANN, 2008²⁸).

E encontro também nestas palavras, a alma desta pesquisa. Uma pesquisa que aspira ser nuvem. E nuvem é água que voa!

²⁸ Disponível em: www.percursoinfinito.wordpress.com. Acesso em: 02 nov. 2021.

Entreato II

O CORPO COMO VIA DE SER ALIMENTO

Como é prover com meu corpo o alimento que um ser necessita para viver?

Amamentar. Vivência de doação. O leite é produzido com o melhor do que dispomos no corpo. É experiência intensa do abrir mão de si para priorizar o outro. E este gesto é sem medidas pré-concebidas nas três vezes que amamentei. Acontece na medida de cada momento, na medida dos possíveis e impossíveis entre eu e meus três filhos. Amamentar pode ser puro encontro quando estamos em paz com o parar. Parar por instantes, parar por um tempo, parar sem tempo de precisar voltar. Estar em conexão íntima e dar a importância para este acontecimento: o nutrir.

Amamentar é se doar em forma de leite, sim. E é também nutrir com atenção, com afeto, com abraço, com calor, com batidas do coração, com embalo, com o vai e vem da respiração, com encaixes corpo a corpo, com os olhos nos olhos. Nutrir silenciando, cantarolando e conversando. Nutrir dormindo, caminhando, viajando. Amamentar é uma dança de nutrição. Dança de pé, dança sentada, encostada ou deitada. Nesta última amamentação dancei mamadas até de quatro, posição um tanto inusitada. Foi durante os períodos de mastite quando precisamos que a Aylla sugasse e estimulasse mais o lado da mama que estava empedrado. Então amamentar é também empedrar, ficar com febre, doer. E tem mulheres que sofrem com outros tantos eventos da amamentação. E tem mulheres que sofrem por não conseguirem amamentar. Eu compreendo e posso imaginar a dor. E refletindo sobre o que escrevi sobre amamentar, compreendo que uma parte diz respeito à mama e à produção de leite, mas uma grande parte diz respeito à disposição de estar nutrindo e criando momentos únicos que podem ser vivenciados também com uma mamadeira.

Muitas vezes brigo com o amamentar. Não só eu, e sim toda uma cultura opressiva voltada para o fazer e para o produzir. E amamentar é tempo de parada, de um desfazer de si e ofertar ao outro. É tempo improdutivo para o sistema. Para mim é tempo improdutivo produtivo, necessário e indispensável. O tempo do cultivo invisível. Tempo do afeto. Tempo da construção silenciosa de estruturas internas que darão suporte à vida que cresce.

E é no dia a dia que podemos conquistar a liberdade de reinventar a si próprio, de reinventar a cultura, de aflorar outros possíveis. Pois, a maternagem precisa de tempo, de não medidas, de encontrar o ritmo de cada dia, de saber

improvisar. Maternar é deixar de ser, abrir espaço, abrir escuta, tornar-se entre. Maternar é prática permanente, estado de presença, comunicação sensorial. Essas medidas e essas palavras encontro sempre, também quando danço. Então, volto a tecer relações entre essas multiplicidades que compõem meu corpo.

Flor



Flor.

Preso à minha classe e a algumas roupas, vou de branco pela rua cinzenta.
 Melancolias, mercadorias, espreitam-me.
 Devo seguir até o enjôo?
 Posso, sem armas, revoltar-me?
 Olhos sujos no relógio da torre:
 Não, o tempo não chegou de completa justiça.
 O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.
 O tempo pobre, o poeta pobre
 fundem-se no mesmo impasse.
 Em vão me tento explicar, os muros são surdos.
 Sob a pele das palavras há cifras e códigos.
 O sol consola os doentes e não os renova.
 As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase.
 Vomitar esse tédio sobre a cidade.
 Quarenta anos e nenhum problema
 resolvido, sequer colocado.
 Nenhuma carta escrita nem recebida.
 Todos os homens voltam para casa.
 Estão menos livres mas levam jornais
 e soletram o mundo, sabendo que o perdem.
 Crimes da terra, como perdoá-los?
 Tomei parte em muitos, outros escondi.
 Alguns achei belos, foram publicados.
 Crimes suaves, que ajudam a viver.
 Ração diária de erro, distribuída em casa.
 Os ferozes padeiros do mal.
 Os ferozes leiteiros do mal.
 Pôr fogo em tudo, inclusive em mim.
 Ao menino de 1918 chamavam anarquista.
 Porém meu ódio é o melhor de mim.
 Com ele me salvo
 e dou a poucos uma esperança mínima.
 Uma flor nasceu na rua!
 Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
 Uma flor ainda desbotada
 ilude a polícia, rompe o asfalto.
 Façam completo silêncio, paralise os negócios,
 garanto que uma flor nasceu.
 Sua cor não se percebe.
 Suas pétalas não se abrem.
 Seu nome não está nos livros.
 É feia. Mas é realmente uma flor.
 Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde
 e lentamente passo a mão nessa forma insegura.
 Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.
 Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.
 É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.

*A flor e a Náusea*²⁹ de Carlos Drummond de Andrade³⁰

²⁹ Foi no *entre* contato, convite e conversas com Maria Falenbach, atriz/bailarina de Flor em Pelotas-RS que descobri, pelo do Leandro Maia, marido da Maria, o poema “A Flor e a Náusea” de Carlos Drummond de Andrade. O poema veio como uma afirmação da poética de “Flor”. Ressonâncias de um *entre-tempos*.

³⁰ Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/aulusmm/2016/10/04/a-flor-e-a-nausea-carlos-drummond-de-andrade/>. Acesso em: 01/11/2021

PRECIPITAÇÕES IV

Da *permanência em prática* a partir deste *corpo-experiência*, do *entre* e do *estado de escuta*, se precipitam mobilidades, movimentos, danças, performances. Eu diria que, tirando estas terminologias, são tentativas de criar a partir da percepção do corpo, das relações com outras pessoas e com o ambiente imediato. São tentativas de compartilhar que um corpo que experimenta pode expandir.

Muitas vezes a tarefa foi levar a atenção para a respiração e para a consciência do corpo-experiência dentro e fora. Simplesmente ir mergulhando neste movimento de ir soltando os pensamentos, sensações, emoções na medida em que levo o foco da atenção para este fluxo entre o eu e o outro.

Abre parênteses:

Você que está dando corpo a esta escrita agora, com a leitura da mesma, pode parar um pouquinho? Pode parar de ler? Pode simplesmente conectar com o *entre*? Tenta. Parar apenas alguns instantes para sentir o fluxo entre o que chamamos de eu e outro? Perceber que aquilo que você percebe está também dentro de você assim como aquilo que você é está no que você percebe. Sentir o ar que vai para dentro, as formas visuais e a luz que vão para dentro, os sons, movimentos, cheiros, toques que habitam o dentro. Sentir também seu ar, suas formas e luz, sons, movimentos, cheiros e toques que habitam o fora. Seu você que é o outro e o outro que é você. Como é este fluxo? Pode deixar passar os impulsos diversos que aparecem na mente, no corpo, nas sensações, apenas observar todos esses surgimentos, ser testemunha e voltar novamente o foco para o fluxo “entre”? A ideia é não julgar o fluxo, apenas deixar fluir. Alargar a consciência de que somos também este fluxo, que nos constituímos no *entre*.

Pode ficar aí mais alguns instantes? Querendo dar continuidade como eu, é só deixar os movimentos do corpo irem aos poucos acontecendo a partir do fluxo entre a escuta de dentro, a escuta de fora, o fluxo e o *entre*. Pois aqui é o tempo em que a experiência do texto dá lugar à experiência do não texto, experiência do subteto, do acessível por outras vias sobre aquilo que o texto se dispõe a falar.

...

Logo abaixo tem um espaço para você registrar sua experiência. Qualquer fato é registrável, até mesmo registrar que você não pode parar para dar atenção ao fluxo e ao *entre*. Os registros podem ser pontos, palavras, cores, desenhos... É seu

papel em branco para registrar seus rastros que ficarão misturados com os meus, numa composição conjunta desta dissertação. Porque esta dissertação também fala disso, de compor junto, de compreender que os eventos são tecidos em camadas de realidades (minha, tua, de tantos), de tempos e de espaços.

Fecha parênteses.

DO INTUITIVO AO REFLEXIVO IV - CORPO-EXPERIÊNCIA E A PERMANÊNCIA EM PRÁTICA

O corpo que performa, que é o mesmo corpo que escreve e sobre o qual escrevo, é o corpo que sofre (no sentido de receber e vivenciar) a experiência nos seus mais diversos campos de atuação, e se constitui de forma integral, corporemente-alma, também a partir da experiência. “O sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos” (BONDÍA, 2002, p. 24). *Corpo-experiência*, sujeito-lugar, constituição e fluxo, via sensível e sensitiva; onde me encarno; por onde me relaciono; constituição sem fim; conversa eterna, interna e externa; processo de busca e entendimento. Meu corpo é minha fala, dele, através dele, por ele. Corpo Rastro; Imenso Mínimo; Farol Guia; Fio Dourado.

No trânsito entre cotidiano e cena existe um só *corpo-experiência*. Para a artista da dança que me habita é preciso praticar ser corpo e manter o corpo em estado propício. São estruturas físicas (ossos, músculos, tendões, articulações, órgãos...), estruturas funcionais (coordenação e aptidões motoras) e estruturas subjetivas (que entrelaçam o sensível e o expressivo) que precisam de atenção e prática. Por necessidade de primeira ordem (pois falta tempo no tempo) tenho aprendido a cavar no cotidiano espaço para esta atenção e para as práticas. Movimento que não é feito apenas em sala de aula, pelo contrário, na maioria das vezes são tarefas do fazer cotidiano, realizadas como se fossem exercícios, experiências e inspirações em e para a cena. Nem sempre posso parar o que estou fazendo para respirar consciente, mas posso sim, respirar consciente enquanto realizo algo que numa primeira vista não tem nenhuma semelhança com uma prática formal para dança. Por vezes é na forma de sentar, de caminhar, de lavar a louça. Outras vezes, é no embalar os filhos, cortar os legumes, utilizar a enxada. E quantas vezes já me peguei fazendo *plié* em uma fila de supermercado ou alongando pernas em um corrimão de rua! Assim os meus corpos vão se misturando e buscando uma via e uma vida de “mão dupla” para serem integrados.

Há muitos anos eu pichei no asfalto “Até quando a arte vai estar separada da vida?”. Referia-me à vida cotidiana. Se tivesse continuado a pichar os questionamentos escritos em uma folha de guardanapo num dia de conversas na mesa do bar na época do *Transeuntes* (um dos projetos que dão suporte a esta dissertação), continuaria assim: “E até quando a vida vai estar separada da religião?”

E até quando a religião vai estar separada da ciência?”. A inquietação da separabilidade, da cultura das partes separadas do todo, permeia a jornada.

Imagina caminhar na chuva pelas ruas da cidade fazendo treinamento com bastão de madeira; ir para a praia cheia de pessoas tomando banho de sol em suas cadeiras e cangas e se jogar na areia brincando e treinando rolamentos, bananeiras e piruetas; falar sobre filosofia em aula de dança; fazer sexo dando atenção somática ao encontro; defender que ecologia tem a ver com religião; questionar o artista da cena que não aceita varrer o chão onde vai trabalhar... Pois, sim, acredito nessa interação e inter-relação. Acredito que os diversos corpos são, na verdade, um só — são instâncias e tempos de um mesmo corpo — e que tecer coerência entre discursos e práticas é uma das principais tarefas da vida. Percebo que minha vida tem sido esse exercício. Aliás, a escrita dessa dissertação e a condição atual de minha existência tem potencializado essas palavras. As palavras vêm porque compreendo esse procedimento nos fazeres diversos que teceram meu percurso, até aqui.

A escolha vem sendo feita, também, no entendimento de que o corpo-em-arte é o mesmo corpo que age e padece no cotidiano; estando ele, assim, sujeitado ao mesmo espiral contínuo de forças que o atravessam (RABELLO, 2012, p.2).

É preciso aprender a estar em *estado de escuta* para poder integrar, percebendo não apenas o que grita ou o que se repete e sim, também, o que sussurra e o que poucas vezes se pronuncia. É preciso estar disposta ao *entre* para poder integrar. Entre o que desejo e o que rejeito, entre o fora e dentro, entre o que penso que sou e o que penso que não sou. Entre os tantos “eus” que me habitam. Acolher a existência na sua manifestação. É preciso que o mesmo *corpo-experiência* permaneça praticando nas diversas situações para poder se compreender múltiplo e então poder integrar. Pois, “o mesmo movimento que prepara um corpo para a cena, prepara o corpo para a vida, para viver”, reflete PALUDO (2020, p.133) e posso complementar que o mesmo movimento que prepara um corpo para a vida, para viver, pode preparar o corpo para a cena.

A *permanência em prática* refere-se ao desenvolvimento permanente que integra o *corpo-experiência* cotidiano e o artístico. Ao integrar amplia as possibilidades da realidade cotidiana e da criação e atuação artística, compostas pelas percepções do tempo, do espaço, da materialidade, da energia, das relações e

de todos os desdobramentos que cada um destes conceitos traz em si, dando corpo e movimento poético a estas percepções. Movimentos cotidianos e extra-cotidianos, que, de forma simultânea e interdependente, constituem: pessoa e artista, numa prática permanente. “Trata-se de abordar o corpo como produtor de conhecimento no ambiente em que vive” (QUEIROZ, 2009, p.25), instrumento de existência, por onde me constituo como parte e me ligo ao todo, via única e unificada que distingue e integra. O corpo-mente (NUNES, 1999) como matéria que revela, desvela e reverbera ao se relacionar.

A permanência em prática nos dias atuais me auxilia a acordar e acessar o *corpo-experiência* do momento presente e assim abrir caminho para o acesso às memórias do *corpo-experiência* do passado. É na respiração do agora que me conecto com a respiração que já aconteceu. É como se lembrar da linguagem para poder estabelecer comunicação. E para lembrar é preciso praticar a *permanência em prática*.

ANO: 2007

Flor nasceu da composição entre um experimento de sala de aula, uma memória imagética afetiva vinculada a um relato da avó sobre Kazuo Ohno caminhando no palco e a experiência da gestação.

Semente em estado de suspensão que em determinado momento começa a germinar, brotar, enraizar, crescer. Percurso de vida; trajetória até determinado ponto; caminhada; caminho; experiência. Florescer é abrir-se em flor; florir; desabrochar. Ofertar a flor em beleza e perfume. Viver o instante sublime e efêmero de ser pura flor. Flor que, de tanto ser em flor, se arremessa em queda e, ao desprender-se, se despede. O ciclo se perpetua ao dar de si e ao entregar-se ao mundo. Flor, fruto, semente. Nascimento e morte. Ser perene que ao dar vida deixa a vida de si seguir no outro. Transfiguração da matéria. Vida em fluxo. Sementes ao vento.

A coreografia em solo ganha corpo e música no ano de 2007 e acompanha o projeto Percurso Infinito quando é apresentado em salas de teatro. Uma dança poema. Nascida na sutileza e no tempo da experiência. Tempo expandido, esgarçado, suspenso. Tempo não tempo. Bolha no tempo.

ENTRE TEMPOS

...

ANO: 2010

Eu caminho e vivo a cidade. A correria do cotidiano me invade. Um monstro voraz na espreita. Ele se alimenta da vida soterrada pelo asfalto, se alimenta do tempo contado das horas do relógio, da pressa e da anestesia. Monstro que se alimenta da solidão, da falta do olhar, da falta de atenção e da falta de escuta. Alimenta-se quando passa por cima da poesia com coturnos sujos de lama. Lama preta da cidade, do descarte de seres e matérias que viram lixo tóxico quando não encontram o caminho do cuidado. Perceber o dentro e fora. Cuidar do dentro e fora. Minha alma pede pausa, sutileza e demora. Urgente³¹ desacelerar³².

A urgência dá as mãos para a consciência daquilo que é necessário. A urgência dá as mãos para a liberdade de saber e viver o necessário. E viver Flor no asfalto era necessário. Lembrar-se da poesia, soterrada no dia a dia, era necessário. Tecer tecido bolha poético no espaço-tempo da cidade corrida era necessário. Assim como era urgente e necessário estar junto, recompor a poesia a partir da presença do outro. Redescobrir Flor descobrindo outras flores e outros floresceres. Era necessário abrir, misturar, transformar. Estar disposta a ser junto e deixar de ser separada. Abrir o ser para também não ser.

Estar aberto ao mundo, aos acontecimentos, às relações, aos corpos, aos objetos; estar aberto, ainda, à própria abertura, que se abre 'a' – estar aberto divide o corpo ao meio, coloca-o em estado de disponibilidade aos movimentos que estão dentro e fora de si. Estar aberto não tem um fim, trata-se de uma postura receptiva que articula reajustes incessantes a partir do que existe diante de si. Reorganizações de si em função do que acontece no espaço dessa abertura, que não se fecha em nada, pois o movimento de abertura abre em função de sua condição de existência. O fim de cada abertura acontece no mesmo ato do início de uma nova, aberta mesmo quando diante do fechado. Aberto, corpo que não se enquadra em um dentro ou fora, mas que existe como um entre.” (LAZZARETI, 2019, p.79)

³¹ Urgente – adjetivo: 1) que é necessário ser atendido ou feito com rapidez; 2) que não pode ser retardado; que indica necessidade imediata ou pressa; 3) que não demora; iminente

³² Desacelerar – verbo: 1) fazer perder ou perder a aceleração (de); diminuir a velocidade (de); 2) retardar o ritmo progressivo (de).

Estar aberto como estado de disponibilidade ao outro e a si mesmo. Como estado propício às vazantes e inundações. Pois o estar aberto é, ao mesmo tempo, movimento de lá para cá e de cá para lá. É o livre fluxo entre. É “postura receptiva” como nos fala Lazzareti (2018) e é também postura “entregativa” (postura de entrega), pois, no tanto que se recebe também está o tanto que se entrega. A natureza trata de equilibrar-se em dinâmicas que não podemos controlar. Colocar a coreografia Flor em estado de abertura seria permitir que a poesia em dança, já escrita no corpo, vazasse suas palavras para o território sem fronteiras do *entre* e, lá, ao encontrar outras palavras construísse junto um novo fenômeno poético sem pertencimento.

Agora, como uma sopa de capellete com algas marinhas. Vivo o cotidiano no *entre*. Entre o que vaza do particular e o que me inunda da relação com o meio. Talvez, seja esta a preciosidade do presente momento: entre o eu vegetariano e a família onívora; entre o eu independente e a dependência dos meus entes queridos; entre o eu errante e as casas que necessito habitar e que não são minhas. Entre Porto Alegre, Xangri-lá e Urubici. Entre um mundo “pré” e um mundo “pós” pandemia. Me sinto a própria zona de ecótono. Um ser entre, ser ecótono, propriedade emergente. Nem oxigênio, nem hidrogênio: água.

Ecótono.

DA ABERTURA PARA ESTAR EM ABERTURA

Abrimos Flor. Eu e a produtora Inês Hübner³³, que já era parceira no desenvolvimento do projeto Percurso Infinito, escrevemos Projeto Flor – circulação nacional de performances urbanas de dança, e o submetemos ao Edital Prêmio Procultura de Circo, Teatro e Dança 2010. A proposta era levar a coreografia Flor para diferentes cidades e espaços urbanos agregando artistas convidados, residentes nos estados brasileiros onde a circulação aconteceria. O intuito era criar ambientes propícios para novos diálogos poéticos, estéticos e sensoriais entre os artistas Thais Petzhold (dança) e Celau Moreyra (música), os artistas locais, as culturas regionais e o cotidiano urbano de diferentes cidades do Brasil.

Como imagem poética, intencionávamos direcionar a atenção, no momento das performances, para *a delicadeza da vida que brota a todo instante sob nossos pés apressados, nosso olhar limitado, nossa mente congestionada. Um sutil chamado para a simplicidade das coisas essenciais que mantém o ciclo da chamada vida (nascimento e morte) que não percebemos com constância*³⁴.

As fases de seleção do Edital foram realizadas durante o ano de 2011 e tivemos a feliz notícia da aprovação do projeto. Aguardamos a liberação da verba e no primeiro semestre de 2012 iniciamos a pré-produção e realizamos a primeira performance da circulação concluindo o circuito no final do segundo semestre do mesmo ano. Do momento de pré-produção que é composto de tantos movimentos e momentos, programações e estruturações, trago para mais perto a criação dos figurinos por enxergar neste processo a potência do diálogo e do encontro como potenciais para a emergência das diferentes esferas do trabalho artístico.

Escolho não deitar minha atenção em escrever sobre o processo com os músicos por pensar se fazer necessário um recorte mais específico em relação ao

³³ Inês Hübner - Produtora cultural especialista nas Leis de Incentivo à Cultura, editais e plataformas, além de assessorar empresas como Relações Públicas em projetos de Comunicação e Marketing. Assessora há 25 anos principalmente na área cultural, desenvolvendo a elaboração de projetos, com planejamento estratégico; Produção executiva; Coordenação na captação de recursos. Desenvolveu mais de 100 projetos artísticos de todas as áreas, com destaque para a Lei de Incentivo Municipal, incluindo a Lei Estadual e Federal de Incentivo à Cultura. É integrante do bloco Não mexe comigo que eu não ando só como surdista desde sua fundação e foi produtora de 2016 a 2018 do coletivo. Fez parte do Bloco da Laje como performer de 2013 a 2018 e da Turucutá, como surdista nas oficinas de 2014 a 2018. Fez parte dos movimentos Ocupa MinC POA, Fórum de Ação Permanente pela Cultura e Arteiros de Rua POA.

³⁴ Texto original Projeto Flor 2010.

encontro com os artistas das artes cênicas. Gostaria de deixar registrada a importância tamanha destes artistas que seguiram a jornada de Flor, criando um ambiente sonoro e sensível em todas as performances e adentrando conosco a imensidão do fazer a partir do encontro no aqui-agora.

CRIAÇÃO PARA UMA CRIAÇÃO

O processo de transformar Flor em performance urbana iniciou pela arte do figurino. Eu e o figurinista Antônio Rabadan³⁵, parceiro constante de tantos trabalhos, tivemos uma primeira conversa com intuito de esclarecer a proposta poética vislumbrada para o projeto e compreender um pouco da alma, do corpo e da inspiração desta flor urbana que nascia. Falamos sobre algumas qualidades que poderiam trazer para o figurino possível ressonância com a proposta artística.

Encontramo-nos uma segunda vez na Redenção³⁶, um local mais apropriado para falarmos de flores, num diálogo profissional de criação, acompanhados de duas crianças pequeninas. Neste tempo meus filhos Yuri e Athos estavam um com cinco e o outro com dois anos e meio respectivamente. Para aquele encontro Rabadan trouxe referências de desenhos, texturas, tecidos, graduação de transparências, etc. Eu opinei sobre a ideia de trabalhar com cores suaves que pudessem se harmonizar

³⁵ Antonio Rabadan - Designer, produtor de moda, cenógrafo e figurinista. Recebeu diversas vezes ao longo de sua carreira, os prêmios Açorianos e Tibicuera de Teatro. Os prêmios mais recentes são Fibra Bienal de Arte Têxtil Contemporânea em 2019 e Mário Rui Gonçalves Internacional 2018 pelo figurino do espetáculo 'Vanessa Quer Voar' em Portugal. Na área da moda, trabalha em produção de desfiles e eventos, editoriais em revistas e campanhas fotográficas, sempre trazendo um olhar mais teatral e artístico para este universo. Mestre em Artes Visuais pela Faculdade Santa Marcelina de São Paulo, Doutor em Design Estratégico na Unisinos de Porto Alegre e atualmente professor no curso de Design de Moda da ESPM e no curso de pós-graduação da UFRGS em Design Cenográfico em Porto Alegre.

³⁶ Parque Farroupilha - É popularmente chamado de Parque da Redenção, nome dado à área em 1884 em homenagem à libertação dos escravos e pelo fato de Porto Alegre ter sido a primeira cidade do país a abolir a escravatura. A denominação Farroupilha só veio em 1935, desta vez em homenagem aos cem anos da Revolução Farroupilha, a marcante Guerra dos Farrapos em que os gaúchos lutaram contra o Império Brasileiro. Para os porto-alegrenses, no entanto, continua sendo Parque da Redenção, intimamente ligado à vida da cidade. Além de ser um pulmão verde no movimentado bairro Bom Fim, próximo ao centro, a Redenção é patrimônio histórico, natural, paisagístico e cultural da capital e tem a cara e a alma de Porto Alegre. É o mais tradicional ponto de lazer e convivência dos porto-alegrenses e um dos locais preferidos para manifestações culturais de rua. Nos finais de semana, mais de 70 mil pessoas passeiam por seus 37 hectares repletos de monumentos, recantos e jardins temáticos, um grande lago, parque de diversões infantis, canchas de futebol e de bocha e pista de atletismo. É na Redenção que fica o pitoresco Mercado Bom Fim, com lojas de artesanato, produtos naturais, bares, restaurantes e floriculturas.

com as inúmeras cores do cotidiano, além da leveza, beleza e movimento que também eram desejados. Outra questão a ser considerada era o segundo figurino que seria utilizado pelos bailarinos e/ou atores convidados. Esta criação precisava ser versátil ao ponto de vestir qualquer corpo, masculino ou feminino, alto ou baixo, de estrutura miúda ou avantajada e permitir a livre e ampla expressão dos corpos em movimento. Também, o figurino dos músicos, que seguia para algo mais *clean*, precisava ser adaptável a tamanhos diversos.

O terceiro encontro aconteceu na zona norte da cidade, “batendo pernas” em lojas de tecido. Procurando por algo ainda não definido, rastreamos opções e combinações possíveis e, achamos, enfim, um tecido em tom rosa claro antigo, transparente e com aplicações em relevo que nos encantou. Um sentimento de alegria e entusiasmo nos invadiu! Seguimos então na busca dos tecidos complementares e acabamos por montar uma combinação com diferentes tecidos, de diferentes texturas e com cores convergentes.

Os tecidos deram suporte para Rabadan concluir o desenho das peças e a criação ganhou forma à medida que, ele e a costureira, colocavam as mãos nas tesouras, alfinetes, agulhas e linhas. Dos primeiros encontros para os desenhos bidimensionais, corte, costura e ajustes, nós permanecemos em constante “cooperação dialógica” (ROCHA, 2019). Os figurinos nasceram em dança, em troca, em *escuta* e *entre*. Um processo onde o ato de estudo e inspiração criativa do meu amigo Rabadan, estavam totalmente abertos para perceberem e receberem as necessidades e poéticas que moviam o projeto como um todo, as necessidades do meu corpo em movimento e as necessidades de corpos desconhecidos que precisavam de liberdade e facilidade para se mover.

Para Sennett, que faz uso da ideia de cooperação dialógica, tomada do linguista russo Mikhail Bakhtin, que reivindica um tratamento participativo, diverso e múltiplo na linguagem, é de enorme importância nos tornarmos bons ouvintes, sensíveis à fala, mas também aos silêncios e gestos do outro, de estarmos abertos às ambiguidades e às diferenças: a cooperação envolve a capacidade de negociação entre essas distâncias e diferenças (ROCHA, 2019, p.97).

Qualquer distância ou diferença que neste percurso se apresentaram foram tão belamente acolhidas que constituíram, instantaneamente, possíveis características compositoras da obra. Os figurinos se incorporaram de tal forma nos

movimentos e visualidades da proposta do Projeto Flor que posso enxergar neles a mesma matriz poética da inspiração primordial deste projeto artístico.



Incorporar.

CORPOS DE UM SÓ CORPO

Para o Projeto Flor era mais do que necessário o *estado de escuta* para testemunhar e incorporar³⁷ a presença do outro. Dar a si em recepção para que assim pudesse integrar as emanações que vinham do outro. Movimentos de abertura para juntos formar em corpos um só corpo.

Considerando que os artistas seriam desconhecidos até pouco antes das performances, a sensibilidade receptiva de cada um era de fundamental importância, tanto quanto as habilidades criativas e técnicas. Dada esta especificidade do trabalho, a maturidade, experiência, versatilidade e sensibilidade foram qualidades que me guiaram ao encontro daqueles a quem eu viria a conhecer e dançar junto.

Transeuntes e Percurso Infinito traziam o desconhecido em muitas variáveis (espaço, luz, público, sons, etc) e Flor trazia o desconhecido também em relação aos artistas que dariam vida à obra a partir do encontro. Isso reforçava o desconhecido e ampliava a margem do estrangeiro, o que era enriquecedor para o desenvolvimento da constituição sensível do corpo e do movimento. O *corpo-experiência* que se mistura de modo mais instantâneo e, partindo desta mistura, deixa a efemeridade do fenômeno acontecer.

Promover um ambiente que propiciasse essa abertura, também nos artistas convidados foi algo a ser cuidado e potencializado pois seria preciso tanto a calma para silenciar, escutar e dialogar quanto a rapidez para que este processo acontecesse e ganhasse intimidade em poucos dias. Para tanto eu confiava plenamente na potência da escuta ou, como coloca Fabião (2010), confiava que ao me colocar em *estado de receptividade* a conexão se estabeleceria e eu poderia *incorporar factualmente a presença do outro*. Pois o eixo principal da proposta do projeto estava ancorado na ação partindo tanto do roteiro já existente quanto do ressoar impulsos a partir da presença do outro.

³⁷ Incorporar – verbo:

1. dar ou tomar corpo, revestir(-se) de uma forma material
2. integrar(-se) um elemento a (um conjunto); inserir(-se), juntar(-se), introduzir(-se)
3. admitir em ou passar a fazer parte de (um grupo, sociedade, corporação etc.)
4. construir (p.ex., edifício de apartamentos) em regime de condomínio

Cada ensaio ou apresentação seria uma nova experiência vivenciada. Artistas se reinventando a partir dos encontros instantâneos. Sem tempo para processos longos, viveríamos o imediato. E no imediato floresceríamos.

Desde o princípio eu tinha bem definido como orientação para a concepção e desenvolvimento do projeto que os convidados teriam total liberdade para buscarem caminhos conectivos com a obra já existente e que estes caminhos, dos artistas e da obra já existente, acabariam por transformar a jornada de cada encontro em uma inédita performance. Trançando caminhos, nos apoiando em referenciais precedentes e abertos a arranjos momentâneos, teceríamos juntos o corpo conectivo de Flor.

Durante a ação, em meio às tarefas a serem realizadas, há – ou pode haver - arranjos momentâneos, tanto de temas já estudados, quanto de elementos que surgem, por vezes inusitados, no tempo presente da apresentação. Isso é em referência, tanto à dança, quanto às ações performáticas; o raciocínio é similar. Na questão do acaso estruturado, das improvisações, o que torna possível isso é o corpo preparado, responsivo e atento à ação; sendo assim, o que o corpo realiza ganha o status de composição, embora seja momentânea - uma vez que é capaz de memorizar o que fez e jogar, inclusive, com a repetição (PALUDO, 2006, p.56).

Seres em abertura recíproca e entrega generosa, sem medidas pré-estabelecidas, num giro espiralado de repetições incessantes que nunca eram repetições. A cada apresentação três vezes a coreografia (re)começava: como em um “looping” incessante que volta ao mesmo ponto que já não é mais o mesmo; sabendo o próximo passo sem saber do próximo passo. Reconhecendo-se na diferença. Refazendo a trajetória individual na interdependência das trajetórias comuns. Reconhecendo mais de si no olhar do outro e ao olhar o outro.

Cada artista, cada cidade, cada local, cada transeunte que passa, cada transeunte que fica, cada faixa de luz, cada frequência sonora, cada pedra do chão... cada tanto de tudo que pode – ou não – transformar cada parte de cada. Caleidoscópio de infinitas formas possíveis de uma mesma forma impossível. Assim, seguimos num tramado, desvendando redes de afetos e desenhando conexões entre os pontos.

PORTO ALEGRE/RS

A primeira e a última performances de Flor tiveram como convidada a atriz Giselle Cecchini³⁸. A Giselle eu conheci no convívio com artistas, espetáculos, festivais e cursos em Porto Alegre. A figura doce e forte dela me cativou e guardei desde aquele tempo a vontade de trabalhar junto com aquela bela mulher-atriz. Foi então, após alguns anos, na realização do projeto Flor, que convidei, finalmente, a Giselle para performar comigo e, para minha felicidade, ela aceitou. As performances aconteceram em Porto Alegre, na Esquina Democrática e na Praça da Alfândega, ambas no centro da cidade.

Assumir que o corpo é constantemente modificado pelos afetos que incorrem no aqui-agora, é um modo de ampliar as possibilidades com-positivas e dramáticas diante das presenças do lugar, seria assumir que o ato presencial na arte não existe previamente, no que se desenvolveu no ensaio, mas no que se produz diante do encontro com o outro. Embora o processo de produção se encarregue de grande parte do que pode vir a ser potência na relação das artes presenciais, ao considerarmos um contexto em que ambos os corpos se afetam, no momento de apresentação, outras abordagens para esse fazer tornam-se necessárias (DUENDA e NUNES, 2017, p. 104).

E foi dos afetos incorrentes no aqui-agora que as *possibilidades com-positivas* e *dramáticas* foram ampliadas pela presença da Giselle e de todos artistas com quem dancei neste projeto. Cada performance se fez acontecimento na medida em que cada encontro se transbordou em compartilhamento e afetações.

³⁸ Giselle Cecchini - Giselle Cecchini é atriz, diretora teatral, pesquisadora e professora do Magistério Superior do Centro de Artes (CA) - Curso Teatro-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas - UFPel/2019. É coordenadora do Projeto de Extensão "Núcleo de Teatro UFPEL"; Coordenadora Adjunta do Projeto de Pesquisa "Janelas do Feminino". Doutora em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS. Mestre em Teoria da Literatura, pelo PPGL, PUCRS. Especialista em Teoria do Teatro Contemporâneo, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Possui Graduação em Artes Cênicas, Bacharelado em Interpretação Teatral pela UFRGS. Foi professora do Departamento de Artes Cênicas – Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Como atriz, atuou em espetáculos como: "A fonte", direção e adaptação de Luiz Arthur Nunes; "Escorial", direção de Maria Thaís Lima Santos; "Um homem é um homem", de Bertolt Brecht, direção de Irene Brietzke; "As núpcias de Teodora" e "A ronda do lobo", de Ivo Bender, direção de Décio Antunes; entre outras. Adaptou, atuou e dirigiu e o espetáculo "Pantagruel" – resultado do projeto "A Bufonaria no Realismo Grotesco de Rabelais"; atuou e fez assistência de direção de Roberto Oliveira em "O Barão das árvores", de Ítalo Calvino; dirigiu o espetáculo Danke.

ESQUINA DEMOCRÁTICA³⁹ / PORTO ALEGRE: PRIMEIRA PERFORMANCE



Democracia.

³⁹ A Esquina Democrática é um dos principais pontos de reunião popular da cidade de Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul. É formada pelo cruzamento da Avenida Borges de Medeiros com a Rua da Praia e, desde o século XIX, desempenha uma função social importante na vida da cidade, sendo palco de várias manifestações políticas e culturais notáveis. O espaço se firmou no imaginário popular como uma entidade distinta a partir dos anos 70 e, nos anos 80, recebeu seu nome atual. Por sua importância histórica e social a Esquina foi tombada pelo município em 17 de setembro de 1997. Disponível em: http://proweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/vivaocentro/default.php?p_secao=64. Acesso em: 02 nov. 2021.



Corpos possíveis de Giselle e Thais.

(...) Da Esquina Democrática à Praça da Alfândega. O caminho do projeto Flor não seguiu em linha reta, nem andou pelas ruas até chegar de um a outro lugar. Para chegar à Praça da Alfândega foi preciso sair, foi preciso ir – outros lugares, paisagens, línguas, corpos. Da primeira performance à última, os corpos possíveis, o corpo do “outro”, o estado do outro. Tive esse encontro com Thais/Flor, em Porto Alegre, ou nesse lugar “outro” que se chama florescer (CECCHINI, 2012)⁴⁰.

⁴⁰ Folr – Frol – Flor – Como se escreve flor? Como se sente flor? / Se no caminho, no asfalto, no abandono, se passa, se ignora, se deixa morrer? / Um tempo, por favor, / Um tempo de tudo isso, / De tudo que empurra, que exige, que mata. / Um tempo para ninar flor. / Um tempo para ninar. / Eu cuido, tu cuidas, ele cuida, / Nós, vós, eles, todos passamos, / Será que vemos, que regamos? / Mas há sempre o passo a frente e um pé atrás, / Há o porvir, há o que descobrir, avante... / E então o abandono, mas viva ... estava brotando, / Não vi, passei / Ninar o amor – como se diz o amor? / Ninar a beleza, cada momento, / Em movimento as pétalas, os tules ... dançam ... / Tutus flor florescem no giro em ponta / E na escuta do silêncio, dos músculos e das cordas, / O violoncelo encontra violão – um sopro, uma respiração, um possível. / A luz de velas se fez sol, / O choro se fez embalar, / E o silêncio sinfonia. / Divinos ouvidos que veem, / Abençoados olhos que acariciam a vida e a morte. / Sagradas pernas a embalar mãe e criança. / Um tempo, por favor, para o sorriso, / Um tempo para ninar flor. Da Esquina Democrática à Praça da Alfândega. O caminho do projeto Flor não seguiu em linha reta, nem andou pelas ruas até chegar de um a outro lugar. Para chegar à Praça da Alfândega foi preciso sair, foi preciso ir – outros lugares, paisagens, línguas, corpos. Da primeira performance à última, os corpos possíveis, o corpo do “outro”, o estado do outro. Tive esse encontro com Thais/Flor, em Porto Alegre, ou nesse lugar “outro” que se chama florescer. Por Giselle Cecchini, 2012. Disponível em: <https://projetoFlor.wordpress.com/flor-em-pelotas-rs>. Acesso em: 26 out. 2021.

PRAÇA DA ALFÂNDEGA III: ÚLTIMA PERFORMANCE



Útima.



Ninar.

BELO HORIZONTE E OURO PRETO/MG – ENCONTRANDO OUTRAS FLORES

As performances subsequentes à primeira (realizada na Esquina Democrática em Porto Alegre/RS) foram realizadas em Minas Gerais. Encontrar o bailarino e ator Sérgio Penna Leite⁴¹ necessitou de alguns movimentos percorrendo redes de afetos e conexões. Iniciei contatando e convidando a performer Dudude Herrmann por indicação da Laura Leiner (minha parceira em Transeuntes) que já havia estudado e improvisado com a artista. Num primeiro momento a artista aceitou o convite mas logo declinou por conflito de agenda. A Dudude me indicou a Heloisa Domingues que acabou por me conectar com o Sérgio. Não encontrei os primeiros diálogos entre eu e o Sérgio ao pesquisar as caixas de e-mail e mensagens do facebook mas lembro bem que ao realizar uma primeira ligação telefônica e escutar sua voz e falas senti uma empatia tão grande que tive a certeza de estar conversando com um grande parceiro ainda desconhecido. Através também da Heloisa se fez a conexão com o artista sonoro Marcelo Kraiser que veio a integrar a equipe e constituir as performances com seus movimentos sonoros.

Inês Hübner exercendo sua função de produtora do projeto encontrou a incrível Rede Fora do Eixo e sua sede em Belo Horizonte. Tão bom ter o apoio da produção local que eles nos forneceram e o acolhimento do Projeto Flor dentro da Casa Fora do Eixo MG! Um sistema lindo e eficiente de realização e suporte às ações artísticas e culturais. Convivência que reforçou a crença na mobilização humana como geradora de ações e realizações produtivas e independentes. Foi na garagem da Casa Fora do Eixo, onde ficamos hospedados, que, após eu e a produtora Inês Hübner varrermos e lavarmos com mangueira o piso, conhecemos e tivemos nosso primeiro ensaio com Sérgio e Marcelo.

⁴¹ Sergio Penna Leite - Ator, bailarino, diretor e professor, formado pela Escola Profissionalizante de Teatro da Fundação Clóvis Salgado/Palácio das Artes, BH/MG (1990) e diretor teatral graduado pela Universidade Federal de Ouro Preto/UFOP em 2011. Além do trabalho cênico como ator e bailarino, é assessor de movimento e preparador corporal, assistente de direção, diretor teatral, tendo vivenciado processos com profissionais como Carlos Rocha, Carmen Paternostro, Dudude Hermann, Anderson Aníbal (Cia Clara), Yara de Novaes, Chico Pelúcio (Grupo Galpão), Fernando Mancarelli, Grace Passô (Grupo Espanca), dentre outros. Trabalhou nos espetáculos “Congresso Nacional do Medo” e “Por Elise” do Grupo Espanca de 2008 a 2016. Foi bailarino da Cia Dudude Herrmann por quatro anos. Em 1997 fundou a No Ar Cia de Dança em parceria com Ana Virgínia Guimarães, com a qual trabalha atualmente, responsáveis pelas montagens “Tábua Rosa” (2019), “Kurô” (2016), “Rasante” (2013), “Cittá” (2006), “No Ar” (2001), entre outros.

Estar aberta, receptiva, atenta e sensível à chegada e presença de ambos no trabalho era a operação necessária para que se instaurasse um clima de parceria no fazer de nossas artes. Num primeiro momento conversamos sobre a coreografia já existente e as inspirações que levaram Flor para as ruas e ao encontro de outros artistas. Em seguida, eu e o músico Celau Moreyra, apresentamos a coreografia e música solos e, então, conversamos sobre as impressões e inspirações que haviam reverberado nos artistas convidados ao assistir nossa “apresentação”. Deste momento em diante o encontro aconteceu no fazer junto. Improvisamos todos, partindo cada um de seu território ao encontro de uma trama tramada junto, abrindo corpos e sonoridades, engatando fluxos e borrando nossos contornos individuais para deixar acontecer algo entre.

A abertura de uma presença que se recria constante e ininterruptamente está atrelada a uma concepção de corpo que ultrapassa sua fisiologia visível. O corpo, nessa abordagem, é visto como um composto de partes extensivas e intensivas postas em relação entre si; só existindo a partir dos fluxos que ela revela. O que ela é surge como um adensamento temporário e instável dessas partes; a cada micro instante um outro ser. O corpo, assim, perde a clareza de seus contornos e dos “ângulos fixos de sua personalidade” e apresenta-se como se estivesse colocado numa arena de espelhamento de forças. Nesse estado, sou o que há entre mim e o outro, a cada encontro uma potência viva a ser recriada (RABELO, 2012. p.2).

E o projeto Flor era exatamente uma potência viva querendo ser recriada pela presença do outro. Era uma estrutura disposta a ultrapassar seu visível. Era via de mão dupla, tripla, quádrupla... pois a disposição para criarmos partindo da integração, ou *adensamento temporário e instável* de nossas partes surgia como desejo comum. Quanto mais nos permitíamos ser o *entre* mais a proposta da performance se expandia para além dos limites objetivos, ganhando subjetividades, invisibilidades, contaminações e o desmanchar das fronteiras. Operando em cooperação e permitindo com que o fenômeno emergente no momento presente seguisse em recriação constante. O ciclo de performances no Estado de Minas Gerais iniciou em Belo Horizonte, em frente à Rua Arão Dias, na Praça da Estação Central e no calçadão do requintado bairro Savassi, na Rua dos Inconfidentes e continuou em Ouro Preto na Praça Tiradentes, em frente ao Museu da Inconfidência, e no Largo do Coimbra, em frente à Igreja São Francisco de Assis.

PRAÇA DA ESTAÇÃO CENTRAL⁴²



Encontrando Leite na Estação Central.

⁴²A Estação Central de Belo Horizonte é a principal estação ferroviária da capital mineira. Está localizada no Centro de Belo Horizonte, com entrada principal na praça Rui Barbosa ao lado da avenida do Contorno, em um trecho do Boulevard Arrudas. A estação é famosa tanto por sediar movimentos culturais como por fornecer passagens de trem até a cidade de Vitória, capital do Espírito Santo. Disponível em: [https://www.wikiant.org/pt/wiki/Esta%C3%A7%C3%A3o_Central_\(Belo_Horizonte\)](https://www.wikiant.org/pt/wiki/Esta%C3%A7%C3%A3o_Central_(Belo_Horizonte)). Acesso em: 02 nov. 2021.



Estação Central.



Ciclo.



Potência.

CALÇADÃO DO BAIRRO SAVASSI⁴³



Calçadão.



Bairro.

⁴³O calçadão é localizado no nobre bairro Savassi da cidade de Belo Horizonte. No local há muitos bares, cafés e comércio. Disponível em: <https://www.lopes.com.br/blog/conheca-seu-bairro/savassi/>. Acesso em: 02 nov. 2021.

LARGO TIRADENTES – MUSEU DA INCONFIDÊNCIA⁴⁴



Museu.



Meu filho Athos e nossos pés marcados

⁴⁴ Museu da Inconfidência é um museu histórico e artístico que ocupa a antiga Casa de Câmara e Cadeia de Vila Rica e mais quatro prédios auxiliares na cidade de Ouro Preto, no estado de Minas Gerais. O museu é dedicado à preservação da memória da Inconfidência Mineira e também oferece um rico painel da sociedade e cultura mineiras no período do ciclo do ouro e dos diamantes no século XVIII, incluindo obras de Manuel da Costa Ataíde e Aleijadinho. Localiza-se na praça Tiradentes, em frente ao monumento a Joaquim José da Silva Xavier, o mais famoso ativista da Inconfidência. Disponível em: <https://museudainconfidencia.museus.gov.br/sobre-o-museu/>. Acesso em: 02 nov. 2021.

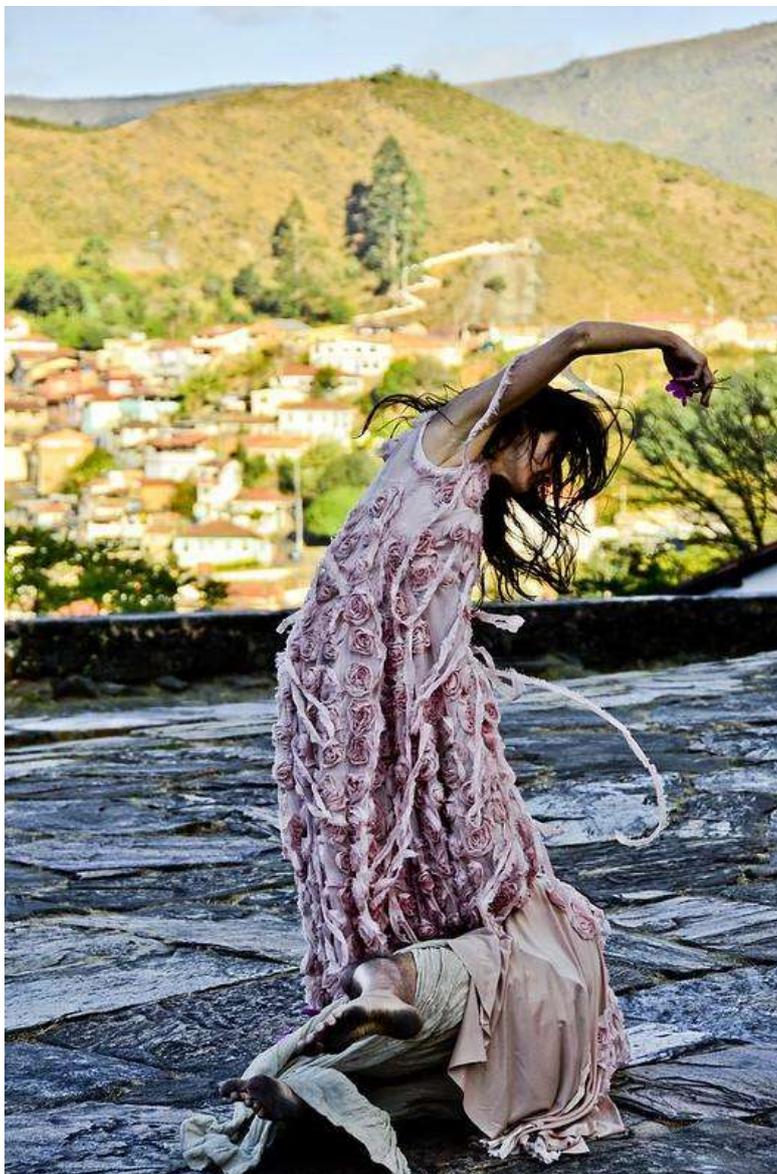
IGREJA SÃO FRANCISCO DE ASSIS⁴⁵



São Francisco.

⁴⁵ A Igreja de São Francisco de Assis é uma igreja católica da cidade de Ouro Preto, Brasil, construída em estilo Barroco, com elementos decorativos Rococó. É um dos monumentos mais significativos da arte colonial, uma das mais conhecidas igrejas brasileiras daquele período e uma das mais celebradas criações do mestre Aleijadinho, que elaborou o projeto básico da fachada e da decoração em relevos e talha dourada, realizando pessoalmente diversos de seus elementos, ainda que outros artistas também tenham colaborado. Disponível em: <http://www.voceviajando.com.br/foto-do-dia/2017/02/igreja-de-sao-francisco-de-assis-ouro-preto/#:~:text=%C3%89%20um%20dos%20monumentos%20mais,diversos%20de%20seus%20elementos%2C%20ainda>. Acesso em: 02 nov. 2021.

Silêncio e meu corpo luta por se encaixar em cada esquina, cada canto, cada vão aberto pela flor que mereço. Que merecemos todos, na estação, de partida, na praça, a contemplar, com os pés fincados em ouro, cafuzos... (LEITE, 2012)⁴⁶.



Silêncio.

⁴⁶ “Silêncio e minha alma se prepara para florescer no meio da rua. Silêncio e meu corpo se prepara para florescer no meio da rua. Silêncio e assim escutamos cada som desse ambiente urbano, cada nota do cello ou das geringonças musicais, cada sopro articulado naquele momento único experimentado ali. Silêncio e observo a força expressiva da paz no rosto da bailarina, que empresta seu corpo ao ziguezaguear das ruas. Silêncio e vejo florescer a flor de novos encontros. Vejo expandir o alcance da dança. Porto, minas, rios, recifes... Silêncio e meu coração agradecem a semente lançada aos meus pés. Reverente, aguardo a tempestade de outras flores.” Por Sérgio Penna, 2012.

A última performance aconteceu no largo em frente à igreja São Francisco de Assis. A paisagem do local me ensinou sobre imensidão e beleza. A história que lá habita, incorporou ao meu movimento e presença: um misto de dedicação, transcendência, suor, sangue, lágrimas e fé. Um tempo escorrido e sobreposto grudado em cada pedra daquele lugar sobre o qual nós dançávamos.

RIO DE JANEIRO E NITERÓI / RJ – CONJUNÇÃO DE PROJETOS NA REDE CONECTIVA

Voltando para Porto Alegre, após as performances em Minas Gerais, eu trazia anotado o nome e o contato da atriz e bailarina Joana Ribeiro como indicação do Sérgio e do Marcelo (artistas convidados de Minas Gerais) que sugeriram o nome da artista para as performances no Rio de Janeiro e Niterói.

Ao contatar Joana ela me informou que, nas datas do projeto Flor no estado do Rio de Janeiro, ela estaria envolvida no projeto “Por uma Dança Mestiça” juntamente com a atriz e bailarina Patricia Novoa (Perú), o bailarino Marito Olsson-Forsberg (SE) e o músico carioca Thiago Trajano no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro⁴⁷. Em nosso diálogo ela então me propôs que as performances de Flor fossem inseridas como uma das ações do projeto “Por uma Dança Mestiça” e que o projeto Flor acolhesse todos os artistas participantes daquele projeto em suas performances.

Num primeiro momento, ao ser surpreendida pela proposta e pelo desafio ampliado, uma onda de indecisão atravessou minha reflexão sobre o assunto, mas com brevidade eu disse sim. Ao aceitar a proposta de Joana o desafio foi ampliado pelo aumento do número de novos artistas desconhecidos com quem eu trabalharia e pela necessidade de encontrar soluções para a inserção de todos. A facilidade foi

⁴⁷O Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro foi inaugurado em 2004, sendo o primeiro da América Latina. Com aproximadamente 4.000m², o Centro foi projetado para criação, produção, desenvolvimento, intercâmbio, estudo, apresentação, documentação, memória e difusão da dança. Localizado no bairro da Tijuca, numa antiga fábrica de cervejas tombada pelo patrimônio histórico municipal, foi projetado, restaurado e adaptado para atender as necessidades e particularidades da dança. Desde que foi criado, aposta na pluralidade e diversidade que esta arte possui, com o compromisso de fazer com que as atividades oferecidas atendam e contemplem um público variado, desde crianças, jovens, adultos, 3ª idade e pessoas com deficiência. Estas atividades estão voltadas para iniciantes, estudantes de dança e artes, pesquisadores e profissionais da dança e interessados em geral. Sempre com foco em temas relacionados à dança, corpo, movimento e seus desdobramentos, criando assim ações que se apresentam em forma de apresentações de espetáculos, oficinas e/ou workshops, palestras e/ou mesas redondas, exposições de filmes, congressos e/ou eventos, entre outros.

que ao acoplar os projetos acabamos por ter, à disposição, horários para ensaios no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro.

Como sincronias muitas vezes fazem parte dos processos, para minha felicidade, o figurinista Antônio Rabadan já estava agendado para ir ao Rio de Janeiro nas mesmas datas e acompanhar o projeto Flor ao mesmo tempo em que realizaria outro trabalho na cidade. A presença de Antônio, no decorrer de todo o processo no estado do Rio de Janeiro, foi preciosa. Sensibilidade, parceria e soluções simples em relação aos figurinos para agregarmos harmoniosamente mais dois participantes.

Ao chegar à cidade do Rio de Janeiro segui para nosso local de ensaio ao encontro dos artistas da dança. Lembro-me de estar com eles no gramado do Centro Coreográfico entre conversas, mostra silenciosa da partitura inicial de Flor, divagações, experimentações e a definição de que cada um deles me acompanharia em um dia de performance para que no último dia realizássemos, todos juntos, a performance de encerramento.

O termo síntese refere-se ao ato de compor e reunir; elementos diversos são agrupados, justapostos, re-arranjados. Nessa operação novos conceitos emergem; há uma re-significação e re-estruturação dos signos a cada nova reunião. Duas propriedades aparentemente antagônicas podem ser postas ao lado uma da outra, o que desencadeia um novo processo semântico. As novas unidades significativas que resultam das sínteses gerarão o sentido no trabalho apresentado; o sentido é móvel e flutua no arranjo dos elementos (PALUDO, 2006, p.65).

Eu, Joana, Patrícia e Marito compomos juntos, a partir da reunião de elementos diversos, em justaposições rearranjadas. Seres mascarados nasceram e também outro ser que carregava pilhas de jornais pra lá e para cá. Cada artista, cada corpo, cada inspiração e cada movimento desencadeavam novos processos semânticos na coreografia já existente, transformando o que era em porvir e acolhendo antagonismos possíveis, como escreve PALUDO (2006). Flor seguia em sua mobilidade, apresentando a cada surgimento múltiplas possibilidades de sentido.

As performances ocorreram na Cinelândia na cidade do Rio de Janeiro, com a participação de Joana Ribeiro, no Terminal Rodoviário de Niterói com a participação de Marito Olsson-Forsberg, no pátio externo do MAC – Museu de Arte Contemporânea de Niterói com a participação de Patrícia Nova e na Praia do Leme com todos os três artistas convidados.

CINELÂNDIA / RJ⁴⁸ COM JOANA RIBEIRO TAVARES⁴⁹

Cinelândia.

⁴⁸A Cinelândia é o nome popular da região do entorno da Praça Floriano, no centro da cidade do Rio de Janeiro, no Brasil, englobando a área desde a Avenida Rio Branco até a Rua Senador Dantas, e da Evaristo da Veiga até a Praça Mahatma Gandhi, onde outrora ficava o Palácio Monroe. Disponível em: <http://wikimapia.org/22171714/pt/Cinel%C3%A2ndia>. Acesso em: 02 nov. 2021.

⁴⁹Joana Ribeiro da Silva Tavares - Professora de Dança e Movimento da Escola de Teatro da Unirio. Integra os Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas/PPGAC e Mestrado Profissional em Ensino de Artes Cênicas/PPGEAC, Unirio. Tem produção artística como bailarina, atriz, coreógrafa, preparadora corporal, diretora de movimento e performer. Pós-doutora pela Universidade Paris 8, com a qual desenvolve Acordo de Mútua Cooperação. Coordenadora do Laboratório Artes do Movimento/Unirio. Pesquisadora do PPGAC/Unirio e PPGEAC/Unirio com publicação em Dança e Teatro. <https://www.laboratorioartismovimento.com/>



Rio de Janeiro.



Praça Floriano com Joana Ribeiro.

TERMINAL RODOVIÁRIO DE NITERÓI⁵⁰ COM MARITO OLSSON-FORSBERG⁵¹

Niterói.

⁵⁰ Inaugurada em 1976, a rodoviária de Niterói ou Terminal Rodoviário Governador Roberto Silveira, está localizada no centro de Niterói, nas proximidades das barcas entre a cidade e a capital carioca. Os ônibus das 18 viagens que atendem o terminal destinam-se para diversas regiões do Brasil e também para destinos internacionais como Chile, Argentina e Paraguai. Além do fluxo de ônibus de viagens, o local também concentra a circulação de aproximadamente 60 linhas de ônibus, sendo 36 intermunicipais e 24 interestaduais. Disponível em: <https://rodoferroviaria.com.br/rodoviaria/niteroi/>. Acesso em: 02 nov. 2021.

⁵¹ Marito Olsson-Forsberg - Professor convidado da Faculdade Angel Vianna. Mestre em Dança pela Universidade Paris-8 (FR). Bailarino formado pelo Centro Coreográfico Regional de Grenoble (FR) e pelo Centro Nacional da Dança de Angers (FR). Integrou como intérprete-criador, cias de dança contemporânea como: Lalala Human Steps (CA) e O Vertigo Danse (CA). Colaborou com Frank Zappa (1992), William Douglas (CA) e Philippe Découflé (FR). Membro fundador da cooperativa de coreógrafos Rørelsen (SE). Atuou no Brasil como coreógrafo, preparador corporal e diretor de movimentos.



Jardinagens de Marito Olsson-Forsberg .

(...) o ciclo de vida de uma flor que irrompe no meio da rua, foi o norte e rumo para navegarmos nessa aventura! Irmos ao encontro do outro/desconhecido – artistas e transeuntes – para transformar o espaço-tempo cotidiano em um acontecimento, nos reenviou aos nossos próprios hábitos, possibilitando transformações... (RIBEIRO e OLSSON-FORSBERG, 2012)⁵².

⁵² Participar do Projeto *Flor* foi uma bela experiência! Um encontro entre a dança e a música intervindo em espaços cariocas e fluminenses inusitados. Os ensaios no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro foram integrados ao projeto “Por uma Dança Mestiça”, com Joana Ribeiro (BR), Patricia Novoa (PERU), Marito Olsson-Forsberg (SE) e o músico carioca Thiago Trajano. *Flor* nos possibilitou revisitar locais de trabalho/passagem, como a Cinelândia no centro do Rio e a Estação das Barcas em Niterói; e de lazer, como a praia do Leme (onde costumamos dominar regados a sardinhas com caipirinhas) e o belíssimo MAC (Museu de Arte Contemporânea), legado maior de Niemeyer a Nikiti. A partir da poesia “A flor e a náusea” de Drummond, deu-se início as danças... O encontro com a partitura musical/coreográfica de Thais & Celau, sobre o ciclo de vida de uma flor que irrompe no meio da rua, foi o norte e rumo para navegarmos nessa aventura! Irmos ao encontro do outro/desconhecido – artistas e transeuntes – para transformar o espaço-tempo cotidiano em um acontecimento, nos reenviou aos nossos próprios hábitos, possibilitando transformações. Foram 4 performances, com 6 intérpretes, 3 duos e 1 coro, em composições distintas! A cada evento Thais florescia do asfalto, oferecia seus frutos aos passantes, para perecer e renascer mais uma vez, em fluxo contínuo... Em contraponto à flor/árvore/fruto de Thais, dançamos seres mascarados em folhas e jornais... Foi uma experiência memorável, com artistas extremamente generosos! Poderíamos dizer que *Flor* acontece como um manto, que recobre diversas regiões do Brasil, ou como uma rede, que enreda diferentes sotaques, afetos, corpos, expressões, gestos, espaços, pessoas, cidades, idades... Por isso, desejamos vida longa à *Flor* e manifestamos nossos ternos agradecimentos a Thais, Celau, Antônio, Inês e a todos aqueles que florescem! Ah, sem esquecermos das bitocas na grande dupla: Yuri & Athos!!!!!! Por Joana Ribeiro (RJ) & Marito Olsson-Forsberg (França) que participaram como bailarinos do projeto “Flor” no estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://projetoFlor.wordpress.com/flor-em-pelotas-rs>. Acesso em: 26 out. 2021.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI⁵³ COM PATRICIA NOVOA⁵⁴



Mac Nit.

⁵³ O Museu de Arte Contemporânea de Niterói é um museu de arte contemporânea brasileira. A obra, projetada pelo arquiteto Oscar Niemeyer, foi inaugurada no dia 2 de setembro de 1996 e tornou-se um dos cartões-postais de Niterói. Destina-se principalmente a obras pertencentes à arte contemporânea brasileira da década de 1950 até hoje. O museu possui um acervo de mais de mil e duzentas obras, sendo grande parte provenientes da Coleção de João Sattamini, constituindo a segunda maior coleção de arte contemporânea do Brasil. Disponível em: <https://www.comandantenobre.com.br/10-curiosidades-sobre-o-museu-de-arte-contemporanea-do-rio/>. Acesso em: 02 nov. 2021.

⁵⁴ Patricia Novoa - Artista Franco Peruana. Depois de uma formação em dança clássica e contemporânea durante 15 anos, segue formação teatral e dedica-se à pesquisa da antropologia teatral, à pesquisa da arte gestual (mime de Etenne Decroux), ao Butoh, às máscaras, ao clown e à arte tradicional da América Latina (dança, representação e ritual). Sua formação foi realizada entre Peru, Brasil, EEUU e França. Trabalha no Peru junto à Ruth Escudero (ex. diretora do Teatro Nacional), Reynaldo D'More (diretor do Club do Teatro de Lima), o grupo Yuyachkany). No Brasil trabalha junto a Luis Otávio Burnier (ex. diretor do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP), com Antunes Filho (diretor do Centro de Pesquisa de Teatro). Na França e Estados Unidos com Ives Lebreton, Thomas Leberhart, Ives Lorelle, Ambra Senatore, Vicent Dupont. Recebe convites para criação, intercâmbio e aprendizagem com outros artistas como Masaki Iwana, Atsuchi Takenuchi, Kasuo Onho, Grupo Trama, Philippe Genty, Adilson Nascimento, Roberta Carreri entre outros.



Folha-máscara de Patrícia Novoa.

(...) (convida) os artistas a entrarem no seu universo dando liberdade e nutrindo se de cada nova provocação, que vai recriando e enriquecendo mutuamente o diálogo dos artistas e de cada intervenção pública. O trabalho mantém alguns princípios que se elaboram dentro da intimidade da experimentação na sala de ensaio mas que toma uma outra dimensão no espaço público, levando poesia e jogo cênico que se compõe no espaço e no instante. (NOVOA, 2012).⁵⁵

⁵⁵ Foi uma bela experiência poder participar do projeto FLOR da artista Thais. Uma característica interessante da sua proposta é o como ela mantém a essência da célula matriz da sua performance e invita (convida) a os artistas a entrarem no seu universo dando liberdade e nutrindo se de cada nova provocação, que vai recriando e enriquecendo mutuamente o diálogo dos artistas e de cada intervenção pública. O trabalho mantém alguns princípios que se elaboram dentro da intimidade da experimentação na sala de ensaio mas que toma uma outra dimensão no espaço público, levando poesia e jogo cênico que se compõe no espaço e no instante. (Por Patrícia Novoa, 2013). Disponível em: <https://projetoFlor.wordpress.com/flor-em-pelotas-rs>. Acesso em: 26 out. 2021.

PRAIA DO LEME⁵⁶ NO RIO DE JANEIRO



Praia.



Ondas.

⁵⁶ A praia tem esse nome por conta da formação rochosa que está na lateral esquerda da praia, conhecida como Pedra do Leme. Quando vista de cima, a pedra tem um formato parecido com o leme de uma embarcação. Seu calçadão de pedras portuguesas possui o icônico desenho das ondas do mar, criado nos anos 70 pelo paisagista Burle Marx. O desenho é o mesmo da praia de Copacabana. Disponível em: <https://www.tevejopelomundo.com.br/praias-do-leme-rio-de-janeiro/>. Acesso em: 02 nov. 2021.



Pedras



Olhar.



Alargar.

(...) e cada performer, que deixava seu registro nesse projeto, alargava horizontes que necessitavam ser alargados. Um projeto que nos permitiu novos olhares para espaços públicos criando narrativas inesperadas e completamente inseridas a esses cenários urbanos de nossa sociedade. “Flor”, apesar da delicadeza do nome e de sua estética, toma conta de uma revolução dentro do espectador e de sua equipe. (RABADAN, 2012).⁵⁷

⁵⁷ Acompanhar a trajetória do projeto Flor no Rio de Janeiro foi uma descoberta diária dos processos dos artistas. Perceber a Thais Petzhold e o Celau Moreyra em plena ebulição criativa me fez repensar meu próprio processo. A cada apresentação, a cada nova flor que nascia, um processo orgânico e visceral nascia junto, parte de um mesmo projeto intitulado “Flor”, que durante essa trajetória poderia ser chamado de Amor, paz, vida ou mesmo essência. Todas estas palavras seriam um bom nome para esse projeto, que tem todos esses significados presentes na performance FLOR. Esse acompanhamento do projeto foi tomando uma verdade dentro de mim, e cada performer, que deixava seu registro nesse projeto, alargava horizontes que necessitavam ser alargados. Um projeto que nos permitiu novos olhares para espaços públicos criando narrativas inesperadas e completamente inseridas a esses cenários urbanos de nossa sociedade. “Flor”, apesar da delicadeza do nome e de sua estética, toma conta de uma revolução dentro do espectador e de sua equipe. (Por Antônio Rabadan).

RECIFE E OLINDA / PE -

Pernambuco ainda era incógnita quando saímos do Rio e a equipe carioca sabia disso. Então Joana Ribeiro rumou de olhos e poros abertos para Recife em um seminário acadêmico e na volta me mandou um e-mail: “conheci um artista em Recife que tem o perfil – maduro e sensível – do projeto Flor: Helder Vasconcelos⁵⁸.” Helder trouxe para o projeto o musicista Johann Brehmer e foi assim que a rede de trocas, criatividade e sensibilidades se propagou.

Nesse meio tempo de pré-produção para a viagem a Pernambuco a produtora Inês Hübner, outra incansável tecedora de redes, construiu o vínculo de Flor com o CenaCumplicidades, festival que estaria acontecendo em Recife e Olinda em época favorável à nossa viagem. Acabamos entramos para a programação do festival e tivemos todo o apoio necessário para a produção local dos ensaios e apresentações. Uma alegria e aconchego esta parceria que nutriu ambos os lados e nos tornou um corpo só, de cooperações e ações.

A maturidade artística e generosidade de Helder Vasconcelos e a sonoridade, disponibilidade e tranquilidade de Johann Brehmer foram mais um presente desta trajetória. Compartilhamos processos individuais, experimentamos possibilidades em conjunto e construímos um território fértil onde, em cada intervenção urbana, dialogando com as diferentes paisagens e públicos, recriávamos livremente as simbologias, significados, movimentos e sonoridades da obra. Violoncelo com flauta, acordeom e elementos percussivos estabeleciam a partitura onde as danças brincavam, mergulhavam e flutuavam.

⁵⁸ Helder Vasconcelos. Músico, ator e dançarino. É um dos formadores do grupo musical Mestre Ambrósio, de Pernambuco, onde trabalhou de 1992 a 2003, excursionando pela Europa, Estados Unidos e Japão, tocando nos principais palcos e eventos brasileiros e gravando três CDs. Credita sua formação ao aprendizado não acadêmico das brincadeiras de Cavalo Marinho (teatro popular tradicional da Zona da Mata Norte de Pernambuco) e Maracatu Rural (cortejo ligado ao carnaval pernambucano). Em carreira solo criou os espetáculos “Espiral Brinquedo Meu” (2004), “Por Si Só” (2007) e “Eu Sou” (2016). É fundador e coordenador do grupo Boi Marinho, que participa do Carnaval pernambucano desde 2000. Desenvolve trabalho de formação por meio de oficinas desde 1998. Atua também na criação de trilhas sonoras e como consultor, preparador, diretor e palestrante. No cinema atuou nos longas “Baile Perfumado”, “O Homem que Desafiou o Diabo”, “A Luneta do Tempo” e “Entre Irmãs”.

PRAÇA DO DIÁRIO, CENTRO DE RECIFE⁵⁹



Diário



Recolhimento

⁵⁹ É a mais antiga praça do centro do Recife. Fica no Bairro de Santo Antônio. Durante o domínio holandês, constava nos mapas da época o local denominado Terreiro dos Coqueiros. Mudou de denominação várias vezes, sendo chamada de Praça Grande, Praça do Comércio, Praça da Ribeira e Praça da Polé. Em 1816, após uma reforma, mudou de denominação para Praça da União. Finalmente, em 1833, recebeu o nome atual de Praça da Independência. Porém, por abrigar o Diário de Pernambuco, a denominação oficiosa, dada pelo gosto popular, é Pracinha do Diário. Disponível em: [https://www.wikiant.org/pt/wiki/Pra%C3%A7a_da_Independ%C3%Aancia_\(Recife\)](https://www.wikiant.org/pt/wiki/Pra%C3%A7a_da_Independ%C3%Aancia_(Recife)). Acesso em: 02 nov. 2021.

PARQUE DONA LINDU⁶⁰ - RECIFE



Roda.



Giro.

⁶⁰ O Parque Dona Lindu, um importante espaço de lazer do Recife, tem área de 27.166,68 m² à beira-mar de Boa Viagem. O Parque, que recebeu este nome em homenagem à mãe do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, tem projeto arquitetônico Oscar Niemeyer. Além de parques infantis, quadra poliesportiva, pista de Cooper e skate, área de ginástica e descanso, o parque também abriga o Teatro Luiz Mendonça e a Galeria Janete Costa. Disponível em: <https://visit.recife.br/o-que-fazer/atracoes/parques-e-pracas/parque-dona-lindu>. Acesso em: 02 nov. 2021.

ALTOS DA SÉ⁶¹

Altos com Helder Vasconcelos.

⁶¹ O Alto da Sé faz parte do sítio histórico de Olinda, cidade localizada na Região Metropolitana do Recife. O lugar atrai turistas e moradores da região que procuram um passeio agradável. Entre as atrações do Alto da Sé está a Igreja da Sé, que data do século XVII e foi construída em arquitetura barroca. No Alto da Sé também é possível apreciar o artesanato pernambucano, no Mercado do Artesanato. O local também possui uma bela vista para o Cais do Recife. Disponível em: <https://www.guiadasemana.com.br/recife/turismo/estabelecimento/alto-da-se#:~:text=O%20Alto%20da%20S%C3%A9%20faz,passeio%20agrad%C3%A1vel%20para%20a%20tarde.&text=Entre%20as%20atra%C3%A7%C3%B5es%20do%20Alto,foi%20constru%C3%ADda%20em%20arquitetura%20barroca..> Acesso em: 02 nov. 2021.



Arquitetura.



Artesanato.

PRAÇA LAURA NIGRO⁶²



Encontro.

Nossos encontros são frutos das escolhas que fazemos. Alguns estão mais ligados a acontecimentos corriqueiros, outros se ligam a um certo acúmulo de escolhas que fazemos ao longo de anos. Esses encontros só acontecem quando adquirimos algum amadurecimento naquilo que fazemos. Mas a magia desses encontros é justamente mostrar que o amadurecimento deve sempre caminhar lado a lado com o risco e o inusitado para que se crie sempre a possibilidade de surgir o novo. E dessa forma continuarmos aprendendo, amadurecendo, vivendo (VASCONCELOS, 2012⁶³).

⁶² Uma praça que homenageia uma grande foliã olindense, Laura Nigro, símbolo do Carnaval. Ela era uma grande incentivadora de blocos e troças de Olinda. Além de toda a folia que está ligada ao local, tem-se uma bela vista de seu mirante. Disponível em: <https://projetoFlor.wordpress.com/flor-em-pelotas-rs>. Acesso em: 26 out. 2021.

⁶³“Nossos encontros são frutos das escolhas que fazemos. Alguns estão mais ligados a acontecimentos corriqueiros, outros se ligam a um certo acúmulo de escolhas que fazemos ao longo de anos. Esses encontros só acontecem quando adquirimos algum amadurecimento naquilo que fazemos. Mas a magia desses encontros é justamente mostrar que o amadurecimento deve sempre caminhar lado a lado com o risco e o inusitado para que se crie sempre a possibilidade de surgir o novo. E dessa forma continuarmos aprendendo, amadurecendo, vivendo. O projeto “Flor”, da Thais, está diretamente ligado a esse desejo de crescer, trocar, amadurecer e viver. Graças a sua



Trocar.

generosidade, confiança e crença que ela deposita no outro, o projeto “Flor” é um portal para o acontecimento criativo, belo e inusitado. Conto aqui um pouco do processo da minha participação no “Flor”, que aconteceu em Recife e Olinda, entres os dias 26/11/12 e 2/12/12: O começo já revela bem a combinação necessária entre risco e confiança que o projeto pede. Eu não conhecia a Thais e fui indicado a ela por uma artista carioca que tinha acabado de conhecer em um seminário aqui no Recife, a Joana Ribeiro, que dançou com ela no Rio de Janeiro. Os 3 ensaios que tivemos antes das 4 apresentações, não foram exatamente o que chamamos de ensaio. No meu entender já foram encontros no fazer. Não ensaiamos. Fizemos. Nos revelamos um para o outro e fizemos juntos. Depois fizemos juntos com os músicos e por último, fizemos na rua, para quem quisesse ver. Está aí outra forte característica do “Flor”: o fazer. Os encontros acontecem no fazer. E é isso que damos de presente para o público e um para o outro. Entre nós, entre nós e os músicos. E se a pergunta ainda continua “o que é o projeto “Flor?””, tento esclarecer dizendo que depende do encontro. Poesia antes de tudo, música, dança, teatro. Nasceu em Thais, como um solo de dança, com música ao vivo, mas a partir do momento que ela abriu para o outro, ela também abriu para as possibilidades. O solo dela fica como ponto de partida. E as possibilidades também são fruto dos lugares. Aqui no Recife dançamos-encontramos no centro, em um parque na beira-mar, numa praça e no Alto da Sé em Olinda. Em cada lugar um acontecimento único, como é a vida. E é assim que percebo esse projeto: uma vida! Uma vida para chegar no amadurecimento necessário ao encontro, para estar no lugar que deveríamos estar, para escutar, ver e perceber que cada momento é único, cada encontro é único e que acontecem no fazer. Viva “Flor”! Projeto Flor – Encontros. Por Helder Vasconcellos, 2012.

PELOTAS / RS – (RE)CONHECENDO PARCERIA

Para a performance na cidade de Pelotas, a penúltima da circulação nacional financiada pelo Pró-Cultura de Circo, Teatro e Dança, entrei em contato com a atriz e bailarina Maria Falkenbach⁶⁴.

Conheci Maria, assim como Giselle Cecchini (a primeira convidada do projeto), no convívio do meio cultural em apresentações, reuniões, cursos e oficinas de artes cênicas. Entre os anos 1999 e 2001, participamos juntas (como bailarinas-intérpretes) do espetáculo de dança *Das Tripas Sentimento*, ampliando afetos no fazer junto.

Quando chegou o tempo de pensar e conectar com algum artista da cena para as performances de *Flor* em Pelotas logo pensei na Maria, pois sabia que a artista e professora estava sediada na cidade e eu tinha uma grande vontade de poder estar novamente em cena com ela e fortalecer afetos no fazer. Com o aceite ao convite acabamos por receber o apoio da UFPEL – Universidade Federal de Pelotas, onde Maria trabalhava e trabalha até os dias atuais, para a realização dos ensaios e em contrapartida ministrei uma oficina para alguns alunos do curso de graduação em dança no mesmo local.

O encontro é exposto a quem passar, parar e ver, escutar. Como em todo encontro importante, nos preparamos. Dispomos, trazemos o melhor possível, o que temos de mais caro, mas o encontro se faz no encontro. Um estado de presença, no qual cada um se faz presente para o outro e no outro, porque o outro. Ação e reação, diálogo, improvisação, encontro (FALKENBACH, 2012⁶⁵).

⁶⁴ Maria Fonseca Falkenbach nasceu em Ijuí. É artista do corpo, professora do Curso de Dança – Licenciatura e da Pós-Graduação em Artes - Lato Sensu, da UFPel. Doutora em Educação pela UFRGS, com doutorado sanduíche na Exeter University, e mestre em Teatro pela UDESC. De 1996 a 2008, atuou como bailarina e atriz em Porto Alegre, em diversos trabalhos, com destaque para sua participação na Cia. Terpsí-Teatro de Dança e no grupo Depósito de Teatro. Radicada em Pelotas desde 2009, quando fundou o Tatá – Núcleo de Dança-Teatro, no qual atua como coordenadora, coreógrafa e dramaturga e desenvolve pesquisa que articula as artes da cena e a educação. Nos últimos anos, seus trabalhos artísticos se dão em diferentes formatos (teatro de rua, obra de dança-teatro, show de música, performance, web-série, videodança), nos quais atua em diversos papéis: diretora de cena, performer, atriz, dançarina, dramaturga e coreógrafa. É mãe do Gonçalo e companheira do Leandro, com quem vive perto da Lagoa dos Patos.

⁶⁵ Um encontro público. Encontro entre duas artistas do corpo e dois músicos, que agem e reagem, num jogo afetivo, a partir de suas verdades, a partir dos seus saberes sobre seus movimentos e seus sons. O encontro é exposto a quem passar, parar e ver, escutar. Como em todo encontro importante, nos preparamos. Dispomos, trazemos o melhor possível, o que temos de mais caro, mas o encontro se faz no encontro. Um estado de presença, no qual cada um se faz presente para o outro e no outro, porque o outro. Ação e reação, diálogo, improvisação, encontro. Trazer materiais artísticos já desenvolvidos – e queridos – contribui com a consistência do jogo. Cada movimento, assim, carrega consigo os "fantasmas" de outros processos criativos – as lutas da composição de formas de algum

PRAÇA CORONEL PEDRO OZÓRIO⁶⁶



Pelotas.

modo coerentes e significativas. E o jogo, a improvisação, geram a escuta, apuram a percepção e tornam público o mistério do processo de criação, o efêmero da emergência do novo, da configuração única possível em dado momento. O encontro dá a ver as estratégias de composição e seus inúmeros elementos: desde as resoluções de organização corporal para não perder o equilíbrio em determinado movimento; as conformações dinâmicas de ocupação do espaço; as articulações com as mudanças de configurações dos corpos presentes (incluindo os corpos dos espectadores); até as respostas emotivas a partir da percepção do momento estético. Momentos que deixam de ser privilégio de quem cria. O convite ao encontro partiu da Thaís. É ela que, estrangeira, se faz anfitriã. Ela que toma como íntimo o espaço público e acolhe seus convidados. Ela que dá lugar para a emergência da exposição dessa intimidade do encontro. Ela constrói espaço para o encontro, dá espaço a seus convivas. Espaço gestado em seu corpo, em seu movimento. Há muito espaço no corpo da Thaís. Começa em suas articulações e se estende para suas relações. Seus movimentos produzem espaço e escuta. E assim permite que cada um de nós, nesse encontro, se perceba a si e ao outro. E permite que se perceba além: o asfalto e a flor, a flor nascendo apesar do medo, do tédio e do nojo. Há produção de amizade neste encontro. Por Maria Falkembach, 2012. Disponível em: <https://projetoFlor.wordpress.com/flor-em-pelotas-rs>. Acesso em: 26 out. 2021.

⁶⁶ A Praça Coronel Pedro Osório é a principal praça da zona central de Pelotas. Ao redor da praça encontram-se alguns dos principais locais de importância da cidade. Entre eles, citam-se a Prefeitura Municipal de Pelotas, o Grande Hotel de Pelotas, o Teatro Sete de Abril, a sede da Secretaria de Finanças do Município, alguns bancos privados, vários casarões e prédios de importância histórica. Esta praça é considerada um símbolo do modelo de arquitetura histórica característico na cidade e considerada como um dos principais pontos turísticos pelotenses. Disponível em: <https://www.turismo.rs.gov.br/atrativo/4368/praca-coronel-pedro-osorio>. Acesso em: 02 nov. 2021.

Encontros no fazer. Exposição do encontro no fazer. Para quem quiser passar, para quem quiser ficar, para quem quiser encontrar junto. Seguimos pela praça, nas lajotas, sob as árvores, perto do chafariz. Seguimos em nascimentos e mortes (re)fazendo a vida, colhendo experiências na transformação do caminho a cada passo. Maria trouxe palavras e trouxe movimentos de personagens que já lhe habitavam. Trouxe pulso, arroteios e mais chão.

Foi bom (re)encontrar Maria e foi bom (re)encontrar Pelotas. Tecer afetos na feitura. Estar e “fazencia” do fazer.

CALÇADÃO DA RUA SETE DE SETEMBRO⁶⁷



Sete de setembro.

⁶⁷ Calçadão localizado no centro da cidade onde se encontra grande variedade de estabelecimentos comerciais, cafés e bares (compilação da autora).



Matizes com Maria Falkenbach.

CIRCULAR, TECER E TRANSFORMAR

Flor iniciou a circulação nacional no final do primeiro semestre de 2012, em Porto Alegre, passou por Belo Horizonte e Ouro Preto, no estado de Minas Gerais, Rio de Janeiro e Niterói, no estado do Rio de Janeiro, Recife e Olinda, no estado de Pernambuco e encerrou sua a jornada, financiada pelo Prêmio Pró-Cultura, em Pelotas e Porto Alegre, no estado do Rio Grande do Sul.

Compuseram a Ficha Técnica os intérpretes de dança e teatro: Giselle Cecchini (RS), Helder Vasconcelos (PE), Joana Ribeiro (RJ), Maria Falkembach (RS), Marito-Olson Fosberg (França), Patrícia Novoa (Peru), Sérgio Penna (MG) e

Thais Petzhold (RS); os intérpretes de música: Celau Moreyra⁶⁸ (RS), Johann Brehmer⁶⁹ (PE), Marcelo Kraiser⁷⁰ (MG), Maurício Marques⁷¹ (RS) e Thiago Trajano⁷² (RJ); os figurinos foram criados por Antônio Rabadan (RS); a produção e

⁶⁸ Violoncelista e compositor. Músico da OSPA desde 1986, onde também atuou como maestro diversas vezes. Maestro da orquestra Filarmônica de Vitória e Coral da UFRGS. Autor de trilhas sonoras para cinema, teatro e dança. Recebeu o Kikito no Festival de Cinema de Gramado pela música do filme Netto Perde sua Alma, o prêmio Tibicuera para melhor trilha para peça de teatro infantil com O Cavaleiro da Mão de Fogo e o Açorianos de melhor trilha para Dança com Percurso Infinito. Compôs também para o longa-metragem Lua de Outubro de Henrique Freitas Lima e A Cabeça de Gumercindo Saraiva de Tabajara Ruas. Musicou diversos especiais da RBS TV, como Mulheres Farroupilhas e Especial Getúlio Vargas - 50 anos. Para dança, “Catch” e “Vestido como parece” de Eva Schul, Flor e Percurso Infinito. Participa de shows e gravações com diversos artistas, tendo recebido vários prêmios de melhor Instrumentista de Festival, na Califórnia da canção, Moenda da canção entre outros

⁶⁹ Músico, Palhaço, Produtor Musical e Técnico de som, de Piracicaba-SP erradicado em Recife-PE desde 2001. Estudou no Conservatório de Tatuí-SP e no Instituto de Áudio e Vídeo – IAV. Graduado em Produção Fonográfica pela Faculdade Aeso - Recife/PE, cursou o Formação Continuada em Palhaçaria ministrada por diferentes mestres da área como Écio Magalhães, Ricardo Pucetti, Biribinha, Anderson Machado, Luciana Viacava e Andréa Macera. Tocou com diversos artistas como Erasto Vasconcelos, Zabéda Loca, Mateus Aleluia, Virgínia Rodrigues, Maestro Letieres Leite, Benjamim Taubkin, Walter Areia, Helder Vasconcelos, Adiel Luna, Grupo Bongar, Luiz Carlos da Vila, Alessandra Leão, Caçapa, entre outros. É criador trilhas para teatro, dança, palhaçaria e cinema. Lançou dois discos autorais. Recebeu prêmio de melhor trilha sonora no Festival de Cinema de Brasília com o Longa Documentário – O Mestre e o Divino de Tiago Torres. Melhor Trilha Sonora no Janeiro de Grandes Espetáculos.

⁷⁰ Artista plástico, fotógrafo, professor, ilustrador, compositor, artista visual, poeta, inventor de instrumentos sonoros e visuais, performer, Doutor em Letras Professor da Escola de Belas Artes da UFMG, graduação nas disciplinas de desenho e fotografia. Doutor em Literatura Comparada pela FALE/UFMG com tese sobre o pensamento de Deleuze e Guattari e a literatura de Clarice Lispector. Realizou 11 exposições individuais e participou de mais de 40 coletivas em artes plásticas. Compõe trilhas sonoras para performances e dança, colaborando com a Benvinda Cia. De Dança, Quick Cia de Dança, dentre outros. É autor do DVD ‘ Para Teus Olhos’, com 20 vídeos de poemas livremente baseados na obra de Clarice Lispector. Foi um dos coordenadores do projeto ligado à improvisação entre corpo, tecnologia e música IMPROVISÕES, no Teatro Marília, Belo Horizonte. Fundou o Creuza-Grupo de Improvisação em Dança, Som, Imagem e Palavra.

⁷¹ Professor na Faculdades EST/ESEP, Mestre em Composição-UFRGS, formado em Violão-UFPEL, é compositor, arranjador, instrumentista e professor nas Faculdades EST. Recebeu Troféu Milton de Lemos (1998), Troféu Vitória (1998), Prêmio Açorianos de Música pelos discos “Cordas ao Sul “Milongaço”, 7º Prêmio Visa (2004), Violões do Brasil ,Rumos Itaú Cultural (2005, 2010 e 2013), festivais de música pelos pais, com gravações e premiações. Integra o Quarteto Maogani e tem um livro com suas composições editado pela Editora Henry Lemoine-Sérgio Assad (França).

⁷² Thiago Trajano é professor de Arranjo no Bacharelado em MPB da UNIRIO e coordena, junto com o Prof. Dr. Clifford Korman, do projeto de extensão “Big Band Unirio - interfaces com as diversas comunidades cariocas”. Faz shows pelo Brasil desde os 17 anos, e acompanhou diversos artistas entre Soraya Ravenle, Alma Thomas, Antônio Adolfo, Dora Vergueiro e Dulce Quental. Teve participações com a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) sob a regência de Kurt Masur, Roberto Minczuk e Jesus Figueiredo. Como compositor e arranjador foi o segundo colocado no concurso de composição de temas de Jazz do Komeda Jazz Festival III Konkurs Kompozytorski, Slupsk, Polônia, com a peça Last Minute; e segundo colocado no 8o Concurso Nacional de Música IBEU – Big Band com a composição Samba Canino. Recebeu o Prêmio Bibi Ferreira 2015 na categoria Melhor Arranjo

produção executiva ficou sob responsabilidade de Inês Hübner (RS) e a concepção e direção geral do projeto foram realizadas por mim, Thais Petzhold.

Abrir uma obra finalizada para um novo processo, a partir do encontro com outros artistas, foi uma experiência e desafio enriquecedores. Não imaginei o quanto esta proposta poderia modificar a estrutura formal do trabalho ao abri-lo para novas perspectivas, outros olhares e diálogos estéticos, corporais, sonoros e poéticos.

Na repetição a partir do encontro e da presença naquilo que se repete, mas que na verdade nunca se repete, pudemos adentrar processos de transformação. Pois, (...) a vida se transforma ao se repetir (ou melhor, reconstruir), paradoxalmente definindo seu próprio *modus operandi* ao se multiplicar no diferente (FERNANDES, 2014, p.80).

Receber no fazer da dança a presença, inspiração, palavra, corpo, movimento e sonoridade de todos estes artistas significou estar disposta e pronta para a repetição, para a escuta e para a transformação a cada ciclo do (re)fazer que acontecia no território do encontro e das fronteiras borradas. Recebermos juntos, em nossos processos do fazer artístico, cada local escolhido e suas peculiaridades, significou estarmos abertos ao ambiente de cada momento, com suas potências, dinâmicas, interferências e espacialidades que transbordavam informações e reverberavam em cada um de nós (re)definindo nossos fazeres.

Precisei da potência da inspiração para seguir adiante nas transformações, compreendendo que cada revelação que se dava no contato com o novo e com o diferente, era uma nova possibilidade e não uma ameaça. Aprendi um pouco mais sobre compartilhar, dar espaço, abrir mão do comando e da forma para fortalecer o processo artístico conjunto, o encontro e o reconhecimento da essência que permanece intacta mesmo após todas as transformações.

Performances que aconteceram através do *fazer entre* e do *fazer em escuta*, deixando emergir os fenômenos a partir da trama de complexidades e imprevisibilidades que segue o reconhecimento da *ideia de que o todo é maior do que a soma das partes* como coloca Rocha (2019).

É necessário relaxar as vias da percepção e também silenciar internamente para poder perceber a performance Flor de uma perspectiva mais ampla. Poder

perceber as partes (inspiração, artistas, criação, produção, locais, rede de conexão, tessitura de afetos, entre outros) é fundamental e precioso juntamente com a compreensão da construção do todo que estas partes acabaram por compor.

Proponho-me a reconhecer que cada composição *entre* é única e imprevisível e que a performance é também um imprevisível caleidoscópio. A performance acontece como fenômeno emergente no tempo-espaço partindo da interação, da integração e da transformação entre fatores que já existem e que, ao se encontrarem em arranjo, constituem um “todo” ancorado também na imprevisibilidade. E quanto mais estes fatores, ou seja, quanto mais as partes se permitem permeabilidades, interdependência e cooperação entre si, maior a margem da imprevisibilidade e mais complexo é o resultado do todo.

**Das considerações, dos atravessamentos e do
inapreensível**

DA INTUIÇÃO AOS RIZOMAS

Início as considerações finais do presente texto-processo compartilhando a reflexão de que esta pesquisa trouxe à minha consciência, o quanto os trabalhos pesquisados – Transeutes, Percurso Infinito e Flor, e tantos outros que fazem parte da minha jornada, foram sim ancorados nos preceitos que na época eram modos de fazer e que hoje os reconheço como conceitos operatórios da pesquisa: *estado de escuta, entre, permanência em prática e corpo-experiência*. Conceitos que existiam antes não como reflexão sobre o fazer e sim como o fazer em si e, no percurso deste trabalho, o que era prática do fazer transmutou-se para reflexão sobre o fazer e a partir do fazer.

Os conceitos atuais, antes emergiam para o modo do fazer como instrumentos mais intuitivos, possibilitando soluções para as necessidades dos campos das práticas do corpo, do fazer em arte e do viver. No momento desta pesquisa, quando e onde tive a oportunidade de estar pesquisando e refletindo sobre o fazer em arte, esses conceitos, que até então eram silenciosos, vieram à tona não apenas como conceitos do fazer em arte e como conceitos reflexivos da pesquisa, mas também como metodologia da mesma. Assim posso, agora, perceber os processos e as obras Transeutes, Percurso Infinito e Flor de outra perspectiva: perceber de fora do fazer e não de dentro, mesmo este fora sendo mais uma camada de dentro, mais uma camada de fazer – agora em escrita, mais uma camada de *escuta, de entre e de permanência em prática a partir do corpo-experiência*. Uma camada a mais que se sobrepõem e interage com camadas que já existiam e o fazer se (re)faz em percepção e outros fazeres de si mesmo. Percurso infinito, círculo infinito, ouroboros⁷³.

73



Ouroboros é um símbolo místico que representa o conceito da eternidade, através da figura de uma serpente (ou dragão) que morde a própria cauda. Com base na semiótica, a representação circular do ouroboros simboliza a constante evolução e movimento da vida, além de outros significados como a autofecundação, a ressurreição, a criação, a destruição e a renovação. Etimologicamente, a palavra ouroboros se originou a partir da junção dos termos gregos *ourá*, que significa “cauda”, e *boros*, que quer dizer “comer” ou “devorar”. Também conhecido como *oroboro* ou *uróboro*, este símbolo esteve presente em diversas culturas e religiões ao longo dos séculos. Tradicionalmente, o ouroboros é usado como representação da criação do Universo e de tudo aquilo que é tido como eterno e infinito. <https://www.significados.com.br/ouroboros/>

DOS RIZOMAS ÀS TRAMAS

No princípio desta jornada, na apresentação do projeto de pesquisa para a seleção do mestrado no PPGAC-UFRGS, eu me propunha a refletir sobre o *estado de escuta* como um modo do fazer nas performances urbanas de dança. Inspirada pela disciplina - tópico especial “Poética da Escuta”, ministrada pela professora Mirna Spritzer que cursei como aluna especial em março de 2018. A vontade de ingressar no mestrado aconteceu. Percebi naquelas aulas o quanto sentia ressoar, em meu trabalho como artista e na minha percepção sobre o fazer em arte que eu perseguia, tanto daquilo que recebemos como informação, formação e experiência durante os cinco encontros que tivemos.

Ao mergulhar nos processos de pesquisa epistemológica e de campo (tanto das memórias e registros textuais e fotográficos quanto do corpo-experiência que é também registro do passado a partir do presente) a presença do *entre*, da *permanência em prática* e do *corpo-experiência* emergiram, em coerência e compreensão, como fatores que se entrelaçam com o *estado de escuta*. Emergência de um tecido tramado em composição entre estes acontecimentos do fazer que foram colocados em foco, ampliados, sublinhados, remexidos, descobertos, escavados, pontuados e mobilizados.

Hoje preciso assumir que sim, que os três trabalhos aqui pesquisados a partir destes conceitos foram ancorados nos mesmos apesar de naqueles tempos (o tempo de cada trabalho artístico que dá corpo à esta dissertação) estes conceitos existirem apenas no devir. Como realizar *Transeuntes*, *Percurso Infinito* ou *Flor*, da forma como estes trabalhos aconteceram, sem o ancoramento no *estado de escuta*, no *entre* e na *permanência em prática* do *corpo-experiência*? São procedimentos que operam nestes trabalhos e que transbordam pelas memórias revisitadas, pelas imagens resgatadas e pelos textos recuperados (meus e dos outros artistas que participaram dos projetos). Estão lá expostos explicitamente, nas entrelinhas ou nos subterrâneos. Emergem com aparências distintas, com questões distintas, com estéticas distintas, com modos distintos, mas permanecem em essência.

E esta relação entre os trabalhos, tramada por tais procedimentos e que hoje são também conceitos e metodologia, se fez nítida e compreensível na medida em que percorri este processo que agora se encerra (mas, que persistirá no corpo, nas práticas de arte e cotidiano). Não que eu não soubesse que existia alguma relação

operando entre um e outro trabalho, mas esta relação se mostrou de forma mais evidente, ampla e consistente na medida em que me coloquei em corpo e reflexão, a tecer esta pesquisa descobrindo, descortinando, inventariando e dando visibilidade aos rastros de cada obra analisada, as quais permanecem ainda operantes, seja no corpo, nas imagens, nos textos ou nas reflexões. Visualizo a relação entre os trabalhos como os rizomas de diferentes plantas que se entrelaçam por baixo da terra sem que a gente perceba, pois só nos é dado a ver, do ponto de vista da superfície, o que brota separado sobre a terra e, na medida em que escavamos cuidadosamente, descobrimos o (entre)laçar da vida que acontece nos subterrâneos.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A PERFORMANCE NA NARRATIVA DO TEXTO

Uma questão que emergiu mais no final da pesquisa e que acabou por dar corpo à última camada de revisão do texto foi o cuidado com o uso da palavra-conceito “performance” na abordagem da narrativa. Isto se deu a partir do momento em que me posicionei perante a palavra-conceito “performance” percebendo-a como fenômeno do *entre*. Não sinto que eu possa continuar usando o termo “performance” para designar o que eu fiz ou faço e sim me é coerente a utilização do termo para o acontecimento em si, acontecimento do qual eu participo ou ao qual “dou passagem”. Não sou eu nem o outro que faz a performance e sim ela emerge do encontro entre todos os fatores que conseguem se fazer ou serem feitos presentes, no tempo-espaço específico ou no seu rastro.

A performance torna-se, assim, cada vez menos definida porque também depende do olhar (como presença, ponto de vista e percepção) e da experiência daqueles que se fazem presentes. Do meu olhar e experiência como artista, do olhar e experiência de companheiros da cena, do olhar e experiência da pessoa que assiste (que é feitora também do acontecimento, pois sua presença no *entre* do momento define questões da performance), do olhar do fotógrafo ou videomaker etc. A performance está sujeita ao enigma do *efeito do observador* estudado pela física quântica que revela que o resultado do fenômeno é influenciado pela presença que o observa.

Portanto, se o olhar influi no resultado do fenômeno, cada olhar, cada presença influi no resultado da performance. E é possível considerarmos presença, não apenas a presença humana, mas também a presença de todos os elementos que estão e ou influenciam o campo de abrangência da performance.

Assim faz se sentir em mim a necessidade de ter cada vez mais cuidado com o uso deste conceito, para que ele seja empregado de forma a ter coerência com estas reflexões: a performance como acontecimento efêmero e indefinível que acontece na vivência da composição, de forma caleidoscópica; e o performer como o sujeito em ação artística performática que pode ser o catalisador da emergência da performance, mas não a performance em si.

Desejo que esta pesquisa-texto seja também acolhida como uma performance. Um texto-performance. Um texto *entre*. Indeterminado. Efêmero. Em fluxo. Amplitudes sem derradeiras definições. Uma pesquisa-performance catalisada por mim com a ajuda de tantas pessoas e registros, e composta no devir de cada leitura, de cada tempo, de cada canto ou silêncio dos sabiás.

Uma pesquisa-performance, que está em mim no aqui-agora do corpo-experiência, está em virtualidades nas memórias do passado, nas fotografias, escritos e em todos os rastros que foram produzidos – de onde emergem questões que não são especificamente minhas, sou catalisadora de processos que não são meus sem deixarem de ser meus também. Sou força motriz que *espalha e agrega* como diz a Lu. Na busca de entendimentos e, ao mesmo tempo, na busca de desmanchar o que já está compreendido para se ter espaço e seguir.

Considerando que a alma da arte é, por sua natureza, indefinível, inapreensível, aberta, ampla, em fluxo e mutação, existência de outra ordem que plasma mundos invisíveis no visível sem permitir que sejam capturados estes invisíveis, assumo também a pesquisa em arte a partir desta perspectiva: a perspectiva do indefinível. A impossibilidade da pesquisa ser agarrada, definida, classificada. Flui como a água, está também em presença e invisibilidade como o ar, em transmutação como o fogo, nutrindo e ancorando como a terra. Experiência de outras temporalidades, experiência de fabulações e invenções. Trama espiralar.

Portanto, esta pesquisa busca mais abrir, para outras perspectivas, do que definir; busca tecer uma trama, de compreensões através da escrita e das imagens fotográficas, para então olhar, entre as tramas, o vazio que as tramas envolvem. Interessam menos os limites e mais as amplitudes.

A PRESENÇA POSSÍVEL NESTE PRESENTE

E aqui escrevo assim, *presença do possível*, me referindo às minhas orientadoras.

Tive duas pessoas que orientaram neste percurso da pesquisa, duas mulheres e artistas. Uma que me inspirou a entrar no mestrado e me acompanhou, com paciência e amparo, na primeira parte da pesquisa, até a qualificação – Mirna Spritzer – a outra, que me auxiliou a finalizar o texto, para a defesa do mestrado – Luciana Paludo. Com a última, já troquei danças e, nessas presenças possíveis, deste tempo pandêmico, essa experiência foi atualizada pelos movimentos virtuais da plataforma zoom.

Após um longo período de transição entre orientações e distanciamento devido à maternidade e à pandemia do Covid-19, momento em que recebi todo o suporte e compreensão da Luciana para realizar o devido afastamento, enfim, retornei às pesquisas e escritas com seu auxílio que me acolheu e moveu. Em cada diálogo nosso, em escrita ou conversa, sua fala trazia sempre camadas de liberdade, fluências mobilizadoras e alguns direcionamentos para o tecer do pensar e da escrita. Algumas vezes eu bloqueava a escrita devido às minhas restrições internas, na busca de seguir determinações pré-concebidas e, nestes momentos, a fala da Luciana sempre desmanchava o restritivo abrindo espaço para que eu pudesse tornar possíveis os meus impossíveis. Sua generosidade, suavidade e amorosidade foram sempre um sopro.

No segundo semestre de 2020 ela ministrou uma disciplina e usava o conceito do corpo suficiente para se referir ao que era possível de ser feito, nas nossas circunstâncias presentes. Chamou isso de *poéticas das suficiências*. “É o que temos, no agora!” dizia ela e nos convocava a mover, a dar voz ao corpo. Aqui estou, dando voz e transmutando em palavras.

DAQUILO QUE SEGUE

No cavoucar, mexer, catar, encaixar, desencaixar. Inventar paisagens, inventar lógicas, desfazer, refazer e (re)(entre)laçar, olho constantemente para a produção artística que realizei no terreno das artes cênicas e que escolhi para serem a matéria palpável que escavo nesta pesquisa e me pergunto: O que essas imagens

que inventaríei dizem para mim, neste contexto? O que elas comunicam para o futuro – o meu, o de meus filhos, o futuro do planeta? Como integrar os sentidos para reorganizar o sentido da pesquisa? E me dou conta que estas questões, que serão sempre questões desta dissertação, irão encontrar respostas relativas ao momento em que são feitas/lidas. E, mesmo não querendo definir respostas para estas questões e sim ampliar a reflexão sobre as mesmas, preciso deixar registrado que minha esperança de futuro para o planeta, para as crianças e para mim está vinculada à valorização da *escuta* como estado de atenção e receptividade amorosa ao outro e a si próprio; à valorização do *entre* como composição integrativa entre as partes, como reconhecimento e valor das diferenças, como constituidor de relações mais dialéticas; à valorização da *permanência em prática* do *corpo-experiência* como via de unificação do sujeito e acolhimento da experiência como a joia mais preciosa dessa existência. Como artistas e dançarinos que se propõem sujeitos políticos creio que nos atentarmos para “como fazemos” tanto quanto nos atentamos para “o quê fazemos” define modificações essenciais no nosso fazer. Ou, como expõe Lepecki, a importância de nos atentarmos para o modo como fincamos nossos pés no chão que nos sustenta e como somos transformados pelos diferentes chãos nos quais fincamos nossos pés:

(...) ou seja, no nosso caso, uma política coreográfica do chão atentaria à maneira como coreografias determinam os modos como danças fincam seus pés nos chãos que as sustentam; e como diferentes chãos sustentam diferentes danças transformando-as, mas também se transformando no processo. Nessa dialética infinita, uma corresponsabilidade coconstitutiva se estabelece entre danças e seus lugares; e entre lugares e suas danças (LEPECKI, 2012, p.47).

Cuidar do *passo a passo* de cada dia, dançar com o chão de cada dia, estar em reverência a cada dia. Eu e o outro. O eu no outro. O outro em mim. Somos em interdependência. Essencialmente. Quais relações estabelecemos com nossos passos?

E assim sigo com Lepecki no que poderia ser uma dança essencial a ser praticada:

(...) voltamos à concretude não metafórica do que a dança pode fazer politicamente: destrambelhar o sensório, rearticular o corpo, suas velocidades e afetos, ocupar o espaço proibido, dançar na contramão num chão rachado, difícil. É assim que ela cumpre a promessa coreopolítica a que se propõe, quando ativada para a verdadeira ação: “que o

absolutamente inesperado [...] performe o infinitamente improvável” (Arendt, 1998, p. 178). (LEPECKI, 2012, p.58).

Ao ver meus filhos Yuri, Athos e Aylla crescendo, ao ver essa pesquisa sendo concluída, ao ver as ressacas e calmarias do mar, toda essa potência que é a vida e no que ela surge, assim, mesmo em tempos e locais improváveis, percebo que a vida se entrelaça nos subterrâneos e vinga, a vida se impõe. E a gente segue.

UTOPIAS

A pesquisa como um processo, um percurso que se realiza à medida que se constitui. A trajetória importa mais do que a chegada. Pois, a experiência de cada momento da trajetória se constitui em matéria epistemológica para a própria trajetória seguir, tanto no modo como é escrita quanto no modo como é lida. A flecha ganha seu alvo à medida que se move e insiste na permanência em seguir - persiste. E o ponto de chegada tem sua importância referente à trajetória que o precede. Uma trajetória que pode ser constante no tempo entre-tempos, mergulhada no espiralar dos tempos, refazendo-se em lançamento à medida que atinge o ponto de chegada.

Abre parênteses:

Fecha parênteses.

...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COSTA, Affonso Henrique Vieira Da, 2015, Rio de Janeiro. **Acerca do surgimento da Filosofia**. Rio de Janeiro: Ed. Universidade UFRJ, 2015. 9 v.

ALMEIDA, Dóris. **As memórias e a história da educação: aproximações teórico-metodológicas**. 2009. Disponível em: <https://pt.calameo.com/read/000724963a60f173f75f9>. Acesso em: 01 nov. 2021.

AMORIM, Claudio. A arte como território livre. In: GREINER, Christine (org.). **Leituras do Corpo**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2010. p. 19-20.

BLAKE, William. **O homem não tem um corpo**. 1957. Disponível em: <https://www.citador.pt/frases/o-homem-nao-tem-um-corpo-separado-da-alma-aquilo-william-blake-4142>. Acesso em: 26 out. 2021.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Rev. Brasil. Educ; Rio de Janeiro , n. 19, p. 20-28, Apr. 2002.

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2002.

CATTANI, Icleia Borsa. Arte Contemporânea: o lugar da pesquisa. In: BRITE, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade Ufrgs, 2002. p.37.

CENTRO, Viva. **Esquina Democrática**. 2016. Disponível em: http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/vivaocentro/default.php?p_secao=64. Acesso em: 02 nov. 2021.

CENTRO, Viva O. **Praça da Alfândega**. 2020. Disponível em: http://www2.portoalegre.rs.gov.br/vivaocentro/default.php?reg=9&p_secao=118. Acesso em: 02 nov. 2021.

COSTA, Affonso Henrique Vieira da. ACERCA DO SURGIMENTO DA FILOSOFIA. **Anais de Filosofia Clássica**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 17, p. 75-86, jun. 2015.

DANTAS, Mônica Fagundes. **A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança**: reflexões sobre escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança. reflexões sobre escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança. 2007. Disponível em: http://www.academia.edu/3441238/A_Pesquisa_em_Dan%C3%A7a_n%C3%A3o_A_eve_Afastar_o_Pesquisador_da_Experi%C3%Aancia_da_Dan%C3%A7a_reflex%C3%B5es_sobre_escolhas_metodol%C3%B3gicas_no_%C3%A2mbito_da_pesquisa_em_. Acesso em: 05 jun. 2018.

DANTAS, Mônica Fagundes. **Dança o Enigma do Movimento**. Porto Alegre: Ed. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.

DANTAS, Mônica Fagundes. **Ancoradas no Corpo, Ancoradas na Experiência**:

Etnografia, Autoetnografia e Estudos em Dança. Urdimento, Florianópolis, v. 2, n. 27, p. 168-183, dez. 2016.

DANÇA, São Paulo Companhia de. **TONY SEITZ PETZHOLD.** 2012. Disponível em: <https://spcd.com.br/verbete/tony-seitz-petzhold/>. Acesso em: 02 nov. 2021.

DUENDA, Milene Lopes; NUNES, Sandra Meyer. **Presença que não se Faz Só: potência de afeto no ato de com-por entre corpos.** Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, p. 99-122, abr. 2017.

FABIÃO, Eleonora. **Corpo Cênico, estado Cênico.** Contrapontos, Rio de Janeiro, v. 10, p. 321-326, set. 2010.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema laban/bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas.** São Paulo: Annablume, 2002.

FERNANDES, Ciane. **Pesquisa Somático-Performativa: sintonia, sensibilidade, integração.** ARJ, Rio de Janeiro, v. 2, p. 76-95, dez. 2014.

FERVENZA, Hélio. **Olho mágico.** In: BRITE, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas.** Porto Alegre: Ed. Universidade Ufrgs, 2002. p.71.

FGTAS. **VIDA CENTRO HUMANÍSTICO.** 2020. Disponível em: <https://www.fgtas.rs.gov.br/vida-centro-humanistico>. Acesso em: 02 nov. 2021.

FLOR, Projeto. **Projeto Flor em Pelotas/RS.** 2012. Disponível em: <https://projetoFlor.wordpress.com/flor-em-pelotas-rs>. Acesso em: 26 out. 2021.

GOV. **Museu da inconfidência.** 2020. Disponível em: <https://museudainconfidencia.museus.gov.br/sobre-o-museu/>. Acesso em: 02 nov. 2021.

INFINITO, Percurso. **Percurso Infinito.** 2008. Disponível em: www.percursoinfinito.wordpress.com. Acesso em: 02 nov. 2021.

LAINER, Laura. **Laura Lainer.** Disponível em: <https://lauralainer.wordpress.com>. Acesso em: 02 nov. 2021

LANCRI, Jean. **Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade.** In: BRITE, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas.** Porto Alegre: Ed. Universidade Ufrgs, 2002. p.33.

LAZZARETI, Angelene. **E N T R E: a trama dos corpos e do acontecimento teatral.** 2019. 1 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Ufrgs, Porto Alegre, 2019.

LEITE, Fernanda Hübner de Carvalho; SILVA, Suzane Weber da. **Elogio à queda: o amor à gravidade e o corpo político em contato improvisação.** o amor à gravidade e o corpo político em contato improvisação. 2018. Disponível em:

<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/26577/17288>. Acesso em: 01 nov. 2021.

LELOUP, Jean-Yves. **As portas da transfiguração**. Rio de Janeiro: Vozes, 2019. 1 v.

LEPECKI, André. **Ilha**. Tisch School Of The Arts, New York, v. 13, n. 1, p. 41-60, jun. 2012.

MEYER, Sandra. **Perspectivas auto-etnográficas em pesquisas com dança contemporânea**. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 29., 2014, Natal. REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA,. Natal: Ed. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2014. p. 1-10.

NAIME, Roberto. **O Princípio das Propriedades Emergentes**. 2011. Disponível em: <https://www.ecodebate.com.br/2011/04/12/o-principio-das-propriedades-emergentes-artigo-de-roberto-naime/>. Acesso em: 01 nov. 2021.

NOBRE. **Museu de Arte Contemporânea do Rio**. 2020. Disponível em: <https://www.comandantenobre.com.br/10-curiosidades-sobre-o-museu-de-arte-contemporanea-do-rio/>. Acesso em: 02 nov. 2021.

NUNES, Sandra M. **As metáforas do corpo em cena**. São Paulo: Annablume, 2009. 1 v.

OIDA, Yoshi. **O Ator Invisível**. São Paulo: Via Lettera, 2007.

PALUDO, Luciana. **Corpo, fenômeno e manifestação: performance**. 2006. 135 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Ufrgs, Porto Alegre, 2006.

PALUDO, Luciana. **Exercícios para acessar um estado de pesquisa e de vida. Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos: rupturas, distanciamentos e proximidades**. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica; MORAES, Andréa (org.). Artes do Corpo, Artes da Cena. Porto Alegre: Ed. Univ. UFRGS, 2020. p. 133.

PAXTON, Steven. **Humano Caracol**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4xxI2iBGK7k>. Acesso em: 01 nov. 2021.

PETZHOLD, Thais. **Percorso Infinito**. 2008. Disponível em: <https://percursoinfinito.wordpress.com/>. Acesso em: 01 nov. 2021.

PLANTADORES, Projeto. **Herbário Sonoro**. 2018. Disponível em: <https://projtoplantadores.wixsite.com/ufrgs/single-post/2016/11/08/Herb%C3%A1rio-Sonoro>. Acesso em: 01 nov. 2021.

PLAZA, Rede. **Três lugares românticos em Porto Alegre**. 2016. Disponível em: <https://www.plazahoteis.com.br/pt-br/blog/e-muito-comum-os-casais-procurarem-a-serras-gaucha-para-passeios-romanticos-veja-nossas-dicas-de-tres-lugares-romanticos-em-porto-alegre/#:~:text=Cal%C3%A7ad%C3%A3o%20de%20Ipanema&text=S%C3%A3o%2>

0mais%20de%20mil%20metros,ski%20e%20vela%20de%20oceano.. Acesso em: 02 nov. 2021.

PORTO ALEGRE, Prefeitura de. **Mercado Público**. 2008. Disponível em: https://www2.portoalegre.rs.gov.br/smic/default.php?p_secao=194. Acesso em: 02 nov. 2021.

PORTO ALEGRE. **Parque Moinhos de Vento (Parcão)**. 2012. Disponível em: https://www2.portoalegre.rs.gov.br/smam/default.php?p_secao=204. Acesso em: 02 nov. 2021.

QUEIROZ, Clélia Ferraz Pereira de. **Corpo, mente, percepção: movimento em BMC e dança**. São Paulo:Annablume, Fapesp, 2009. p.25.

RABELO, Antonio Flávio Alves. **Corpo Espelho de Forças: Invisibilidades, dever e outras ações criativas**. IA/LUME – Unicamp. Revista do Lume – Núcleo interdisciplinar de pesquisa teatral, Unicamp n.1, set.2012.

REY, Sandra. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais**. In: BRITE, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade Ufrgs, 2002. p.130.

ROCHA, Paulo Ernesto Diaz. **Propriedade emergente Quando um mais um resulta em mais que dois: Ensaio interdisciplinar sobre propriedade emergente, evolução e cooperativismo Espiral**, Rio de Janeiro, v.3, p.88-100, 2019.

RODOFERROVIÁRIA. **Ferrovária de Niterói**. Disponível em: <https://rodoferroviaria.com.br/rodoviaria/niteroi/>. Acesso em: 02 nov. 2021.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. São Paulo. FAPESP, Annablume, 2004.

SAVASSI, Redação. **Savassi: veja como é morar no bairro em BH**. 2017. Disponível em: <https://www.lopes.com.br/blog/conheca-seu-bairro/savassi/>. Acesso em: 02 nov. 2021.

SEMANA, Guia da. **Alto da Sé**. 2020. Disponível em: <https://www.guiadasemana.com.br/recife/turismo/estabelecimento/alto-da-se#:~:text=O%20Alto%20da%20S%C3%A9%20faz,passeio%20agrad%C3%A1vel%20para%20a%20tarde.&text=Entre%20as%20atra%C3%A7%C3%B5es%20do%20Alto,foi%20constru%C3%ADda%20em%20arquitetura%20barroca..> Acesso em: 02 nov. 2021.

SPRITZER, Mirna. Poética da Escuta. **Revista Voz e Cena**, Brasília, v. 1, n. 1, p. 33-44, jun. 2020.

SUQUET, Annie. Cenas. **O corpo dançante: um laboratório da percepção**. In: COURTINE, Jean-Jacques (Dir.). História do Corpo vol. 3: As mutações do olhar. O século XX. Petrópolis: Editora Vozes, 2008. pp. 509-539.

TESSLER, Élide. **Coloque o dedo na ferida aberta ou a pesquisa como cicatriz**.

In: BRITE, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade Ufrgs, 2002. p.130.

TEVEJOPELOMUNDO. **Praia do Leme: tranquilidade ao lado de Copacabana**. 2020. Disponível em: <https://www.tevejopelomundo.com.br/praiadoleme-rio-de-janeiro/>. Acesso em: 02 nov. 2021.

TRANSEUNTES. **Transeuntes**. 2002. Disponível em: <https://transeuntesproject.wordpress.com/about/>. Acesso em: 02 nov. 2021.

TURISMO. **Praça Coronel Pedro Osório**. 2013. Disponível em: <https://www.turismo.rs.gov.br/atrativo/4368/praca-coronel-pedro-osorio>. Acesso em: 02 nov. 2021.

VIAJANDO, Você. **CURIOSIDADE SOBRE A IGREJA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS EM OURO PRETO**. 2019. Disponível em: <http://www.voceviajando.com.br/foto-do-dia/2017/02/igreja-de-sao-francisco-de-assis-ouro-preto/#:~:text=%C3%89%20um%20dos%20monumentos%20mais,diversos%20de%20seus%20elementos%2C%20ainda>. Acesso em: 02 nov. 2021.

VISITRECIFE. **Parque Dona Lindu**. 2021. Disponível em: <https://visit.recife.br/o-que-fazer/atracoes/parques-e-pracas/parque-dona-lindu>. Acesso em: 02 nov. 2021.

WEBER, Suzane. **Metodologia de inspiração etnográfica em pesquisas de práticas corporais artísticas**. In: VI CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 4., 2010, Porto Alegre. VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador: Abrace, 2010. p. 1-5.

WEBQUARTO. **Cidade baixa**. 2020. Disponível em: <https://www.webquarto.com.br/guia-bairros/26500/cidade-baixa-porto-alegre-rs>. Acesso em: 02 nov. 2021.

WIKIANT. **Estação Central (Metrô de Belo Horizonte)**. 2018. Disponível em: [https://www.wikiant.org/pt/wiki/Esta%C3%A7%C3%A3o_Central_\(Belo_Horizonte\)](https://www.wikiant.org/pt/wiki/Esta%C3%A7%C3%A3o_Central_(Belo_Horizonte)). Acesso em: 02 nov. 2021.

WIKIANT. **Praça da Independência**. 2020. Disponível em: [https://www.wikiant.org/pt/wiki/Pra%C3%A7a_da_Independ%C3%Aancia_\(Recife\)](https://www.wikiant.org/pt/wiki/Pra%C3%A7a_da_Independ%C3%Aancia_(Recife)). Acesso em: 02 nov. 2021.

WIKIANT. **Praça Rui Barbosa**. 2020. Disponível em: [https://www.wikiant.org/pt/wiki/Pra%C3%A7a_Rui_Barbosa_\(Porto_Alegre\)](https://www.wikiant.org/pt/wiki/Pra%C3%A7a_Rui_Barbosa_(Porto_Alegre)). Acesso em: 02 nov. 2021.

WIKIMPAIA. **Cinelândia (Rio de Janeiro)**. 2018. Disponível em: <http://wikimapia.org/22171714/pt/Cinel%C3%A2ndia>. Acesso em: 02 nov. 2021.

ZANATTA, Claudia. **Herbário Sonoro: a escuta de um plantio em arte contemporânea**. 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/39913974/HERB%C3%81RIO_SONORO_A_ESCUTA_D

E_UM_PLANTIO_EM_ARTE_CONTEMPOR%C3%82NEA_Um_plantio_em_Porto_Alegre. Acesso em: 01 nov. 2021.

_____. **Ecótono e Efeitos de Borda: Arte e Comunidade como Zonas de Atrito.** Ecótono e Efeitos de Borda: Arte e Comun | ufrgs (wixsite.com)

ANEXOS

ANEXO I

Figura	Título	Ano	Fonte/autor	Acesso em
Fotografia 1	Flor	2012	Pelotas recebe Flor, obra de Thais Petzhold que reúne dança e música - e-cult - Cultura - Pelotas e Zona Sul do RS (ecult.com.br)	26/10/2021
Figura 2	Pão de Queijo	2021	Compilação da autora	
Figura 3	Sala de refeições	2021	Compilação da autora	
Fotografia	Transeuntes	2003	Fotógrafa Fernanda Chemale	
Fotografia	Encontros	2003	Fernanda Chemale	
Figura 4	Frio	2021	Compilação da autora	
Fotografia	Viaduto	2003	André Schassot	
Fotografia	Colunas, arcos e mosaicos	2003	André Schassot	
Fotografia	A rampa e o sanitário	2003	André Schassot	
Fotografia	Faixa de sol	2003	Fernanda Chemale	
Fotografia	Dentro	2003	Fernanda Chemale	
Fotografia	Fora	2003	Fernanda Chemale	

Fotografia	Praça	2003	André Schassot	
Fotografia	João de Barro	2003	André Schassot	
Fotografia	Perder-se em Árvore	2003	André Schassot	
Fotografia	Banheiro	2003	Fernanda Chemale	
Fotografia	Sob o ônibus azul	2004	André Schassot	
Fotografia	Tartaruga	2004	Fernanda Chemale	
Fotografia	Pressa	2004	André Schassot	
Fotografia	Encontros	2004	André Schassot	
Fotografia	Viagem	2004	Fernanda Chemale	
Fotografia	Mercado Público	2004	André Schassot	
Fotografia	Mercado	2004	Fernanda Chemale	
Fotografia	Público	2004	Fernanda Chemale	
Fotografia	Guaraná	2004	Fernanda Chemale	
Fotografia	Multidão	2004	André Schassot	
Fotografia	Harmonia	2004	Fernanda Chemale	
Fotografia	Atenção	2004	Fernanda Chemale	
Fotografia	Cadu	2004	Fernanda Chemale	
Fotografia	Grafite	2005	André Schassot	

Fotografia	Holofote e paralelepípedo	2005	André Schassot	
Fotografia	O beijo	2005	Fernanda Chemale	
Fotografia	Alma	2005	André Schassot	
Fotografia	Boêmios	2005	André Schassot	
Fotografia	Bairro	2005	André Schassot	
Fotografia	Terminal	2005	Fernanda Chemale	
Fotografia	Passarela	2005	André Schassot	
Fotografia	Cristo	2005	Fernanda Chemale	
Fotografia	Frio	2005	André Schassot	
Fotografia	Cedo	2005	Fernanda Chemale	
Fotografia	Trajetos	2006	Fernanda Chemale	
Fotografia	Corredores conectores	2006	Fernanda Chemale	
Fotografia	Estações	2006	Fernanda Chemale	
Fotografia	Vagão	2006	Fernanda Chemale	
Fotografia	Trajetória	2006	Fernanda Chemale	
Fotografia	Movida	2006	Fernanda Chemale	
Fotografia	Possibilidades	2006	Fernanda Chemale	
Fotografia	Magia	2006	Fernanda Chemale	

Fotografia	Instalação VII	2006	Laura Lainer	
Fotografia	Instalação I a	2003	Laura Lainer	
Fotografia	Instalação I b	2003	Laura Lainer	
Fotografia	Instalação I c	2003	Laura Lainer	
Fotografia	Instalação II a	2003	Laura Lainer	
Fotografia	Instalação II b	2003	Laura Lainer	
Fotografia	Entreladança I	2003	Marcos Luconi	
Figura 5	Alface	2021	Compilação da autora	
Fotografia	Mergulhar	2007	André Schassot	
Fotografia	Tanise Kettermann em escuta	2007	André Schassot	
Figura 6	Fogo	2021	Compilação da autora	
Figura 7	Cantar	2021	Compilação da autora	
Fotografia	Convívio	2007	Marcos Luconi	
Fotografia	Samantha Luconi e sensibilidades	2007	André Schassot	
Fotografia	Maternar	2007	Marcos Luconi	
Fotografia	Abismo	2007	Cristopher Bertoni	
Fotografia	Entreladança II	2007	Cristopher Bertoni	
Fotografia	Significados	2007	Valéria Lima	
Fotografia	Memória	2008	Daniel Lahirihoy	
Fotografia	Entreladança III	2008	Daniel Lahirihoy	
Fotografia	Banco	2009	True	

Fotografia	Queda	2009	True	
Fotografia	Entreladanga IV	2009	Marcos Luconi	
Fotografia	Vida	2009	Daniel Lahirihoy	
Fotografia	Fronteiras	2009	Daniel Lahirihoy	
Fotografia	Criança	2009	https://percursoinfinito.wordpress.com/category/apresentacao/	Acesso em: 01/11/2021
Fotografia	Cruz	2009	True	
Fotografia	Criançada I	2009	True	
Fotografia	Criandanga II	2009	https://percursoinfinito.wordpress.com/category/apresentacao/	Acesso em: 01/11/2021
Fotografia	Criandanga III	2009	https://percursoinfinito.wordpress.com/category/apresentacao/	Acesso em: 01/11/2021
Fotografia	Praia	2009	Letícia Prudente	
Fotografia	Criançada IV	2009	Letícia Prudente	
Fotografia	Criandanga V	2009	Marcos Luconi	
Fotografia	Rastros	2009	Daniel Lahirihoy	
Fotografia	Clarissa Silveira em conexões	2009	True	
Fotografia	Junto	2009	Carmelina Castro	
Fotografia	Dançantes	2009	Carmelina	

			Castro	
Fotografia	Sete meses	2009	André Schassot	
Fotografia	Parede	2009	Mike Hill	
Fotografia	Flor	2012	https://projetoFlor.wordpress.com/flor-em-minas-gerais/	Acesso em: 01/11/2021
Figura 8	Ecótono	2021	Compilação da auotra	
Fotografia	Incorporar	2012	https://projetoFlor.wordpress.com/flor-em-minas-gerais/	Acesso em: 01/11/2021
Fotografia	Democracia	2012	André Schassot	
Fotografia	Corpos possíveis de Giselle e Thais	2012	https://projetoFlor.wordpress.com/flor-em-porto-alegrers/	Acesso em: 01/11/2021
Fotografia	Última	2012	https://projetoFlor.wordpress.com/flor-em-porto-alegrers/	Acesso em: 01/11/2021
Fotografia	Ninar	2012	https://projetoFlor.wordpress.com/flor-em-porto-alegrers/	Acesso em: 01/11/2021
Fotografia	Encontrando Sérgio Leite na Estação Central	2012	Barnabé	
Fotografia	Estação Central	2012	Barnabé	
Fotografia	Ciclo	2012	Barnabé	
Fotografia	Potência	2012	Barnabé	
Fotografia	Calçadão	2012	Barnabé	

Fotografia	Bairro	2012	Barnabé	
Fotografia	Athos e pés marcados	2012	Barnabé	
Fotografia	São Francisco	2012	Barnabé	
Fotografia	Silêncio	2012	Barnabé	
Fotografia	Cinelândia	2012	Adriano Basegio	
Fotografia	Rio de Janeiro	2012	Fábio Magel	
Fotografia	Praça Floriano com Joana Ribeiro	2012	Fábio Magel	
Fotografia	Jardinagens de Marito Olsson- Forsberg	2012	Fábio Magel	
Fotografia	Niterói	2012	Fábio Magel	
Fotografia	Mac Nit	2012	Fábio Magel	
Fotografia	Folha-máscara de Patrícia Novoa	2012	Fábio Magel	
Fotografia	Praia	2012	Fábio Magel	
Fotografia	Ondas	2012	Fábio Magel	
Fotografia	Pedras	2012	Fábio Magel	
Fotografia	Olhar	2012	Fábio Magel	
Fotografia	Alargar	2012	Fábio Magel	
Fotografia	Diário	2012	https://projetoilor.wordpress.com/videos/	Acesso em: 01/11/2021
Fotografia	Recolhimento	2012	https://projetoilor.wordpress.com/videos/	Acesso em: 01/11/2021
Fotografia	Roda	2012	Adriano Sobral	
Fotografia	Giro	2012	Adriano Sobral	

Fotografia	Altos com Helder Vasconcelos	2012	Anônimo	
Fotografia	Arquitetura	2012	Laura Tamiana	
Fotografia	Artesanato	2012	Laura Tamiana	
Fotografia	Encontro	2012	Laura Tamiana	
Fotografia	Trocar	2012	Laura Tamiana	
Fotografia	Pelotas	2012	https://projetoFlor.wordpress.com/flor-em-pelotas-rs/	Acesso em: 01/11/2021
Fotografia	Sete de Setembro	2012	https://projetoFlor.wordpress.com/flor-em-pelotas-rs/	Acesso em: 01/11/2021
Fotografia	Matizes com Maria Falkembach	2012	https://projetoFlor.wordpress.com/flor-em-pelotas-rs/	Acesso em: 01/11/2021