



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

JOSÉ DANILO RODRIGUES CAMPOS NETO

**GUARDA-TOMBO: O INVENTÁRIO DA QUEDA OU UMA ESCRITA-EXPERIÊNCIA
DO CORPO PE(N)SANTE**

FORTALEZA

2023

JOSÉ DANILO RODRIGUES CAMPOS NETO

GUARDA-TOMBO: O INVENTÁRIO DA QUEDA
OU UMA ESCRITA-EXPERIÊNCIA DO CORPO PE(N)SANTE

Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial à obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Poéticas da criação e do pensamento em artes.

Orientador: Pablo Assumpção Barros Costa
Coorientadora: Thereza Cristina Rocha Cardoso

FORTALEZA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- C213g Campos Neto, José Danilo Rodrigues.
Guarda-tombo: o inventário da queda ou uma escrita-experiência do corpo pe(n)sante / José Danilo Rodrigues Campos Neto. – 2023.
86 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2023.
Orientação: Prof. Dr. Pablo Assumpção Barros Costa.
Coorientação: Profa. Dra. Thereza Cristina Rocha Cardoso.
1. Escrita performativa. 2. Peso. 3. Queda. 4. Performance. 5. Dança. I. Título.

CDD 700

JOSÉ DANILO RODRIGUES CAMPOS NETO

GUARDA-TOMBO: O INVENTÁRIO DA QUEDA
OU UMA ESCRITA-EXPERIÊNCIA DO CORPO PE(N)SANTE

Dissertação apresentada ao Mestrado em
Artes da Universidade Federal do Ceará
como requisito parcial à obtenção do título
de Mestre. Área de concentração: Poéticas
da criação e do pensamento em artes

Aprovada em 24/11/2023

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Pablo Assumpção Barros Costa (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profª Drª Thereza Cristina Rocha Cardoso (UFC)

Profª Drª Ana Carolina da Rocha Mundim
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profª Drª Maria Alice Cavalcanti Poppe
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Para minha avó Naila e
para tia Nair (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-graduação em Artes da UFC (PPGARTES - UFC) pela oportunidade de desenvolver a pesquisa e pelo suporte ao longo do curso.

Ao orientador e à coorientadora desta pesquisa, Pablo Assumpção e Thereza Rocha pelo olhar carinhoso, ampliado e respeitoso comigo e com o desenvolvimento do trabalho.

A Ana Mundin e Alice Poppe por terem participado lindamente com seus comentários da banca examinadora, da qualificação à defesa.

Aos meus familiares: mãe (por me fazer olhar com beleza e ânimo para a vida), pai, avós, tias, primos e irmãos, pela força, compreensão, suportes financeiros, emocionais e incentivo nos estudos.

Aos meus colegas da turma 2021 do Mestrado, aos colegas da graduação em dança, em especial aos da 5a turma e a Van Domingos pelos vários insights e colaborações no processo.

Aos amigos Ellen Belém, Thiago Mota pelas dicas e referências no ato da submissão da proposta, importantíssimos no impulso inicial.

Ao parceiro de vida e trabalhos Cássio Saboia pelas incontáveis vezes em que me emprestou seu notebook, pelas dicas, palavras de acolhimento, colaboração no trabalho e compreensão durante absolutamente todo o seu processo.

Ao peso (da vida).

“[...] podemos começar a aprender a como cair com graça em vez de cair em desgraça.” (ALBRIGHT, 2013, p. 49)

RESUMO

A pesquisa acontece em uma escrita performativa cujo percurso é denominado como uma escrita-experiência. Nessa trajetória em queda — metafórica e literal — a escrita constrói-se com as circunstâncias em que eu (corpo do autor) estou inserido e entrelaça relatos de experiências passadas ao ato de escrever no presente. O atual texto foi elaborado com a atenção focada em seu próprio processo como uma pesquisa performativa (HASEMAN, 2006). Como escrita guiada por uma intuição e entusiasmo de prática (HASEMAN, 2006) colecionou ao longo do seu trajeto um jogo polissêmico de palavras relacionadas aos significados de queda, bem como obras artísticas, especialmente, de dança e de performance que eram atravessadas por esse conceito. A aparição dessas obras no texto tece reflexões acerca dos conceitos de presença — fraco, forte e radical (FISCHER-LICHTE, 2012) e ensaia de que maneira esses conceitos são produzidos em suas materialidades. O desenvolvimento das reflexões acerca de temas como: peso, queda, qualidades de presença em cena, referidos à escrita em Artes e nela entrelaçados, faz uma aproximação entre acontecimentos cotidianos e o próprio ato de escrever, o que põe o corpo em um estado *pe(n)sante* (BARDET, 2014). Nesta escrita-experiência, pontuam-se algumas obras que são trazidas para o conjunto de discussões sobre o cair dos corpos. Trata-se de obras de minha autoria como também de outros artistas, tais como Yves Klein, Bas Jan Ader e Trisha Brown. As reflexões ganham fôlego, então, com as noções de *Queda* nos processos de criação em dança (POPPE, 2018), de *Devir, Memória do Corpo* (ROCHA, 2016) e (ROLNIK, 1993) que contribuem na discussão sobre os elementos constituintes das obras, sobre o que elas soma(ra)m ao pensamento em Arte durante seus contextos de criação e em como reverberam na atual escrita. A pesquisa desemboca, por fim, em uma coleção de quedas – de diversas naturezas – com proposições a partir do peso, com o qual o/a leitor/a poderá pôr-se em atenção ao seu próprio pesar em conjunto com o pesar dos espaços que ocupa, colecionando seus próprios tombos, seja como dança, seja como escrita.

Palavras-Chave: escrita performativa; peso; queda; performance; dança.

ABSTRACT

This research unfolds as a performative writing project I have called “experience-writing”. Emerging from (and attending to) the act of falling - literally and metaphorically - this writing is composed by the circumstances with which the author’s body is entangled in the present, while also meeting past experiences. In this respect, this thesis is fully processual and aligns itself to the proposition of a “performative research” (HASEMAN, 2006). Guided by intuition and an enthusiasm of practice (HASEMAN, 2006), it assembles a collection of terms and images that results from the polysemic wordplay related to the act of falling, including dance and performance art pieces that explore the concept of falling. Drawing clues from these artworks in the text produces considerations about the concept of presence — weak, strong and radical (FISCHER-LICHTE, 2012) — and rehearses the ways in which these qualities become materialized. Reflecting upon subjects such as weight, falling, qualities of performative presence, as they fuel a critical writing in the Arts, connects everyday life to the act of writing and frames the body in terms of a weighting-thinking state (BARDET, 2014). In such experience-writing, a few artworks are brought into the larger discussion about falling and fallen bodies. These include some of my own works as well as other artists’, such as Yves Klein, Bas Jan Ader, and Trisha Brown. The theoretical discussion seeks consistency in the concepts of “falling” in relation to creative processes in dance (POPPE, 2018), of “becoming”, and “body memory” (ROCHA, 2016; ROLNIK, 1993), all of which contribute to the discussion about the constitutive elements of artworks, about how these might advance modes of critical thinking, and how these resonate in the current writing of this thesis. Towards the end, I present a series of falls, of different natures and perspectives, as practical propositions emerging from the investigation of weight, with which the readers can also attune themselves, as they are invited to connect their own weight with the weight of the spaces they are in, and to collect their own stumbles and falls, be these understood as dance or as writing.

Keywords: performative writing; weight; falling; performance; dance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Espaço montado no chão para início da escrita	17
Figura 2 - Foto de divulgação do trabalho cênico 'Resfôlego'	23
Figura 3 - Foto de uma experimentação solo inicial para 'Resfôlego'	25
Figura 4 - Experimentação em duo da cena inicial de 'Resfôlego'	26
Figura 5 - Sobreposição da foto da experimentação solo com a da estrada da Praia do Presídio -CE.....	29
Figura 6 - Frame do trabalho cênico 'SALVE!'.....	32
Figura 7 - Frame II do 'SALVE!'.....	45
Figura 8 - Fotos da performance 'Quem tem medo do Chão'.....	57
Figura 9 - Painel de papelão com fragmentos de diário de processual da pesquisa.....	68
Figura 10 - Montagem com imagens capturadas na Ponte Velha do Poço da Draga	69
Figura 11 - Fotos dos espaços interno e externo do Edifício São Pedro na Praia de Iracema	72
Figura 12 - Frames do vídeo que flagrou a queda da estátua de Iracema em Fortaleza	73
Figura 13 - Montagem com fotos capturadas com jogo de luzes em uma festa	74
Figura 14 - Fotos da experimentação 'Cair de uma cadeira'.....	76
Figura 15 - Foto da experimentação 'Cair da escada'	79

SUMÁRIO

1	ESPARRAMADA INTRO.	10
2	PRIMEIRO TOMBO - ESCRITA-EXPERIÊNCIA.....	17
2.1	Diário de bordo - Marte em Queda.....	23
3	SEGUNDO TOMBO: DO PESAR, DO CAIR... ..	32
3.1	Escrita do corpo: Emersões da memória.....	33
3.2	Intuição saltitante: SALVE!.....	39
3.3	Um terreno - mal/dito: Quem Tem Medo do Chão?.....	55
3.4	Mas, ainda antes do chão...(Yves Klein)	58
3.5	Do inevitável encontro com o chão (Bas Jan Ader).....	60
3.6	No chão, e agora? (Trisha Brown)	63
4	TERCEIRO TOMBO: GUARDA-TOMBO - O INVENTÁRIO DA QUEDA	67
4.1	Queda no mar	69
4.2	Queda de São Pedro	70
4.3	Queda de Iracema	73
4.4	Queda na noite/Peso do vazio.....	74
4.5	Queda no sono/Cair da cama	74
4.6	Cair de uma cadeira	75
4.7	Cair da escada	77
5	FUNDO DA TOCA DO COELHO (conclusão).....	80
	REFERÊNCIAS.....	83

1 ESPARRAMADA INTRO.

Esta escrita chega agora através da sua retina, assim como a vida, acontecente, sem rotas preestabelecidas, sem instrumental de previsibilidade, porque o que se deseja e o que é necessário de fato para a nossa existência talvez seja mesmo a incerteza, a instabilidade. A queda. Essa escrita (em queda) gerada a partir de um pesar sobre/com o mundo, herdeiro da gravidade, acontece e enfatiza o peso que sou, evidencia o peso dos corpos (coisas) ao meu redor — pesando uns sobre/contra os outros (NANCY, 2000, p.91 e 92) — e, inevitável e propositalmente, enfatiza o peso do nosso país. Aliás, que fardo!

Esta pesquisa faz-se com o olhar e com a pele que testemunham o agora, que é efêmero, que é fugaz e por isso mesmo torna o movimento ocular sempre passível de uma atualização para o momento presente; onde estou, como estou, na/em presença de quê/quem estou. Entendo, entretanto, que esse exercício de presentificação talvez seja vão, visto que a complexidade do nosso pensamento não nos possibilita saber o que de fato é estar plenamente no aqui-agora. Pois veja: Quando pensei, [...] já passou! Penso, logo desapareço! Uma experiência inacessível aos humanos (FERRACINI; FEITOSA, 2017, p.109). Mas assumirei a atitude vã. Ao menos capto a singularidade de cada objeto que vejo, em um determinado dia, sua textura, sua posição no espaço, temperatura etc. Dessa maneira registro na escrita o tempo no qual vivo. E se nele vivo, que eu o observe.

Por observar onde estou e por querer registrar essas sensações e percepções do corpo no espaço, escrever torna-se um impulso de grafia, de marcação, um prolongamento para depois das digitais dos meus dedos que tocam o teclado. É um impulso que transmuta a experiência em palavra, ou melhor escrevendo, que prolonga a experiência à palavra. Ao mesmo tempo em que a escrita registra o que o corpo vive, ela também produz experiência com a tomada de consciência que ela possibilita e pelo ato em si que ela é. “[...] Uma escrita que enfatiza, ao invés de escamotear, o caráter ficcional deste texto, e porque não de todos, tecidos na experiência do (i)mundo (do) vivido” (ROCHA, 2010, p. 11). Não é pelo fato de eu estar sentado escrevendo, relatando sobre uma situação vivida que me abstenho da (minha) materialidade corporal, ela faz-se presente aqui, quer (eu)

queira quer não, acarretando em dores, em prazeres etc. O sujeito, em seu entendimento e denominação mental/virtual/racional, não pode desvincular-se de sua porção material, aquela que o faz ser quem ele é. Não há como interromper um fluxo de vida enquanto relata-se em escrita um episódio passado, por exemplo. Enquanto relata-se o fluxo de vida mantém-se a correr e a tentativa aqui, é documentar esse escorrer concomitante à escrita.

No presente, eu entendi que poderia assumir como material de construção do trabalho, os acontecimentos que iam se (me) sucedendo. Esses acontecimentos de vida são mais rumores do que rumos a serem tomados pois, aprioristicamente, nenhum alvo consistente a ser atingido, nem mesmo um caminho iluminado a ser percorrido. Nesta escrita, nem *Metá*, nem *Hódos*¹, sim um planalto² vasto com chão desnivelado, esburacado, com fendas e abismos. À medida que piso-peso-escrevo, novos lugares vão sendo descobertos. Se encontro uma ladeira, escorrego; se encontro uma depressão, caio. E nessas derrapadas para o chão entro em buracos temporais. No meio do texto, feito em sua maior parte no tempo presente, abro espaços para o surgimento de relatos passados que surgem como potenciais argumentativos e que propõem novas reflexões.

Ao me referir em linhas anteriores à ausência de um caminho, quero afirmar mais concretamente que o que existe é um **caminhar** e o que, ainda assim, poderia estar assemelhado a um caminho seriam os rastros deixados pela escrita-experiência, uma escrita imersa e fundida com as circunstâncias de sua produção. Uma escrita que se assume enquanto ato experiencial. Se eu falasse da existência de um caminho, considerando o *Hódos* da palavra *Método*, eu poderia estar me aproximando de uma sequência (crono)lógica identificável com começo, meio e fim e mais, estaria inferindo que esse suposto caminho (construído) poderia ser realizado novamente, como tal, por mim ou mesmo por outros. E não, é impossível reviver. A experiência (da escrita) será sempre nova, inaugural e intransferível, sendo impossível também um *desviver*. Retomando então as linhas reflexivas, vários rearranjos das partes — começo, meio, fim — são possíveis em cima desse planalto, desse terreno vasto onde é produzida esta pesquisa.

¹ Desmembramento da palavra 'Método', que de acordo com a sua etimologia vinda do grego antigo significa: o que segue, o que vem depois, fim (*Metá*) e Caminho (*Hódos*)

² Geografia: Um dos tipos de relevo terrestre com características mais ou menos planas, apresentando terrenos acidentados com tendência a se deslocar para áreas mais baixas.

Consciente, então, do tecido da minha vida, eu poderia começar/continuar o presente escrito de qualquer lugar da experiência. Aliás, esta introdução é um começo? É uma continuação?...

Eis uma metodologia experimental? Uma (des)metodologia?³

O gesto da escrita aqui é errante, uma ação de escrever que persegue, que busca que fareja, não obrigatoriamente para chegar a lugares, mas também para transformar o próprio caminho em obra. A caminhada desta escrita, neste documento, faz-se um conjunto vivo de interlocuções entre a experiência do corpo que vive/escreve e algumas obras de arte relacionando-as e enfatizando-as com base em conceitos da filosofia. A caminhada que tal escrita fez (e faz) torna-se um arquivo que abriga tropeços, quedas, derrapadas. Todos esses tombos são desmembrados aqui em 3 (capítulos) para uma melhor organização e para uma melhor queda (concomitante) da minha escrita e da sua leitura.

No Primeiro Tombo (primeiro capítulo), como um longo diário de bordo, vivo (com noções cronológicas maleáveis): fui e vou registrando o meu processo no Mestrado em Artes. Por ter participado de um processo de ingresso durante a pandemia de Covid-19, e cursado os componentes curriculares majoritariamente em modo remoto, vejo a minha trajetória no Programa até o momento como uma queda contínua. Uma queda provocada inclusive pela falta de recursos para desenvolver uma pesquisa, instrumentos básicos, tais como um computador.

Em meio a essa circunstância de dificuldade na produção acadêmica, além de analisar obras artísticas em que a questão do peso dos corpos em cena era presente, o meu próprio corpo no ato de pesquisar e escrever pesava. Assim, os meus estados de corpo e de presença tinham grandes níveis de oscilação durante a feitura do texto, o que fez da escrita, uma escrita-experiência, visto que as palavras registravam em tempo real o que me atravessava. O ato de escrever, não sendo entendido aqui apenas como ferramenta de registro, mas também como experiência de corpo propriamente dita, vai sendo fundido ao próprio corpo que pesa, que modula seus supostos estados de presença e que se encontra com circunstâncias da vida cotidiana. Entendo o texto também como espaço de possibilidade cênica, uma cena do pensamento, à medida que palavras surgem, que o olho passa pelas frases, à medida que as páginas rolam, que a leitura é interrompida ou continuada pelo leitor e

³ Questões propositadamente em aberto, salientadas como maneira de colaborar com o movimento reflexivo da própria metodologia que constrói-se enquanto questiona a si .

no momento em que o que é escrito dispara alguma ação ou já se configura ele próprio como ato.

Este texto, que também é relato, traz traços de outros relatos vividos por mim e por meus colegas de graduação em dança, com o trabalho coletivo SALVE! (2015). São experiências vividas dentro de um espaço tempo específico (universitário) e alocado dentro de uma conjuntura social e política que estava, ela também, em trajetória de desmoronamento. Esta escrita vive com a memória da pele, a marca da experiência da queda de um país, de um povo, de um coletivo. Essa trajetória em vertiginosa queda diz respeito ao que muitos chamam de golpe parlamentar, direcionado à então presidenta da nossa república⁴.

Olhando para a nebulosidade e obscurantismo político que encobria o Brasil há poucos anos, esta dissertação narrará em um trecho específico a experiência da 5ª turma dos cursos de Dança da Universidade Federal do Ceará. Nós, um grupo de adolescentes e jovens adultos ingressamos em uma universidade pública, instituição que já apresentava rachaduras em suas estruturas e que logo adiante com o novo governo (golpista) haveria de constatar, em sinais concretos, a sua ruína. Debruçando-me, então, na memória do que foi o SALVE!, exercício cênico realizado nas Graduações em Dança da UFC, pensarei sobre o peso, a exaustão e a queda em cena, e sobre como tais elementos configuram-se como experiência coletiva em dança com fortes ressonâncias políticas no contexto brasileiro atual.

A peça artística SALVE!, apresentada no Segundo Tombo (segundo capítulo), foi desenvolvida em uma disciplina das Graduações em Dança da UFC em 2015, da qual fui participante. O trabalho trouxe em seus componentes investigativos o pesar e o cair para corpos de jovens recém ingressantes na universidade. Encontrei conexão, na verdade a própria circunstância de escrita, citada linhas acima, percebeu a necessidade de trazer à tona essa experiência passada na qual eu estava inserido e cuja proposta tratava do peso (ênfatisado pela exaustão gerada com os saltos contínuos) e da queda (consequência da exaustão). Aqui nesta dissertação pude pôr em movimento reflexivo essa experiência ainda hoje ressonante em mim. Com esse mover, escrevo sobre algumas partes da peça em que a produção de presença se conecta com conceitos elaborados por alguns autores.

⁴ Dilma Rousseff, ex-presidenta do Brasil (2011-2016)

Os conceitos *fraco*, *forte* e *radical* de presença, de Erika Fischer-Lichte (2012), auxiliam na tomada de consciência, com a própria escrita, sobre o que foi produzido corporalmente em trabalho coletivo. Esses conceitos defendidos pela autora alemã referem-se a três graus do que pode ser entendido como presença nas análises de obras, como as de teatro ou *performance art*. O conceito fraco de presença (*Weak Concept*) é definido como um simples “estar aqui” das pessoas ou dos objetos. O conceito forte de presença (*Strong Concept*) diz respeito a uma qualidade performativa do ator, aquele que mantém a atenção do público, ocupando e comandando o espaço em que está inserido. E o conceito radical de presença (*Radical Concept*) marca o aparecimento da mente corporificada, um *embodied mind* – do ator e do público – intensificando um envolvimento coletivo. (FISHER-LICHTE, 2012)

Esses conceitos serão importantes visto que temas referentes à qualidades de presença serão convocados ao longo deste texto, seja para fundamentar determinada percepção sobre uma obra cênica, seja para dar ênfase à escrita-experiência, ou mesmo para elaborar novos modos de entendimento sobre presença, temática tão cara aos estudos de filosofia. A reflexão sobre presença, ainda que aqui o conceito não seja um objeto, um interesse fundamental, será como um óleo que (j)unta os espaços entre os fragmentos pe(n)santes no terreno da pesquisa. Uma presença que vai modulado seus graus ao longo de cada momento do texto.

Posteriormente, ainda no segundo tomo (segundo capítulo), trago para o texto obras como *O Salto no Vazio*, de 1960, de Yves Klein, obras de Bas Jan Ader e Trisha Brown, agregando à pesquisa um referencial de artistas de outras épocas e lugares sobre a experimentação da queda e da relação com o chão em seus fazeres. Nessa metodologia, entendida como uma escrita-performativa, referenciada também pela pesquisa performativa, proposta pelo pesquisador Brad Haseman (2006), os motivos de pesquisa, referências, experimentações e registros vão-se fazendo durante o próprio ato de escrever. Logo, vou colecionando reflexões acerca do peso, da qualidade da presença e da escrita que podem con/figurar-se no/com (o) fazer artístico. Sendo esta, então uma pesquisa sobre/tudo em Artes, parto de uma

inquietude pessoal, que pode ou não estar vinculada a questões sociais. Assim, é @ artista quem cria seu próprio problema ou ponto de conflito, para que el@ possa investigar e tentar uma solução que considere adequada aos seus propósitos. (PIMENTEL, 2015, p.89)

Esta dissertação, em sua terceira e última(?) parte, propõe pensar ações de um porvir. Não são necessariamente ações de esperança, de um suposto movimento que promete luz ao futuro. Não. A presente escrita, determinada a ser uma experimentação viva de coreografia improvisacional a partir do peso, quer propor quedas a mim, a você, a nós. Ensaando a partir de um (anti)manual final, este trabalho possibilitará a formação de um inventário de quedas e, a partir dessa coleção, uma reflexão sobre que chão é esse em que estamos, por que estamos assentados, decaídos nele; como podemos aproveitá-lo ao máximo, tornando-o cúmplice de uma experiência performativa e dramática, e possibilitando, por fim, um pensamento sobre até quando estaremos deitados, nele esparramados.

Eis um caminho sem mapa, em que um escrever *ad infinitum* seria bastante possível, visto que o registro escrito aqui acontece com elementos da circunstância presente da vida e a vida não tem fim, pois mesmo que finita, ela continua sempre com a coreo/grafia de outras e outras mãos. Para esse caminho que ensaia constantemente a si mesmo, disporei no Terceiro Tombo (terceiro capítulo), variados tipos de queda, literais e metafóricas. Serão proposições/exposições de quedas ou ações que enfatizam o peso do corpo. Será um capítulo em que as reflexões desenvolvidas nas partes anteriores do texto, encontrarão um compartimento para se manifestarem mais afirmativamente no corpo/espço do agora. Trata-se de um cômodo ou arquivo onde as quedas e sua experiência são acolhidas, podendo, então, ser abrigadas e colecionadas. São proposições de quedas registradas em um inventário, como um guarda-roupa ou melhor, como um Guarda-Tombo, sempre aberto a novas derrapadas, decaídas, estabacadas. Em qualquer chão. No chão de madeira, de concreto, de areia, no chão de pixels da tela do computador ou no papel. É um guarda-tombo sempre aberto enquanto houver seres que *pe(n)sam*, termo tomado de empréstimo da filósofa e bailarina Marie Bardet (2014) *apud* Poppe (2018), que em consonância com os escritos a respeito do peso do pensamento do filósofo francês Jean Luc-Nancy (1997)⁵, argumenta sobre a simultaneidade do pesar e do pensar.

O fato é que, para a concretização desta dissertação, eu precisei pesar para escrever. Escrevendo, eu pude pensar. E para dar prosseguimento às linhas de pensamento retornei a me perceber enquanto corpo que pesa. Nesse movimento que

⁵ "To think, or to want to think, is heavy"(1997, p.2)

se retroalimenta, cheguei ao ponto de compreender que peso, escrita e pensamento fizeram-se aqui, uma mesma materialidade.

Em outros termos: enquanto houver vida pe(n)sante, haverá escrita-experiência. Essa talvez tenha se configurado como uma hipótese, ou talvez seja melhor dizer, como uma intuição de pesquisa.

2 PRIMEIRO TOMBO - ESCRITA-EXPERIÊNCIA

Diante de dúvidas sobre como começar o texto desta dissertação, resolvi propor a mim a simples e objetiva ação: sentar-me no chão da sala da casa da minha mãe, onde resido no momento, e escrever usando meu precário notebook. Primeiramente varri a área escolhida, passei nela um pano úmido e depois pus os objetos – o computador apoiado em uma caixa de papelão, um tapete onde eu sentaria, um caderno e uma xícara com café para acompanhar o trabalho. Não estou bem certo de que esse modo vai ser proveitoso ou produtivo, visto que escrever até aqui já me leva a sentir alguns músculos se esforçando para manter a estabilidade da coluna. Como não estamos acostumados a escrever sem um apoio para as costas, o cansaço da coluna é certo. Na verdade o cansaço já era um lugar habitado por mim, seja pelas longas horas de frente à tela e os longos períodos dentro de casa por conta da ameaça viral que assolava o mundo, seja por outras situações crônicas de instabilidade emocional. A condição mesclava tédio, tristeza e tensão. No entanto, essa experiência de ir ao chão agora para escrever talvez faça sentido e esteja bastante conectada às pretensões desta pesquisa, sabendo que ceder à gravidade, além de uma condição física, aqui neste escrito é um material caro para o seu dramaturgismo.

Figura 1 - Espaço montado no chão para início da escrita



Fonte: Dann Campos (2021)

O ano é 2021 e a pandemia de Covid-19 obriga-nos ao recolhimento e a reuniões e aulas virtuais. Se escrever muitas vezes é um processo que se faz só, entre o escritor e o computador (ou papel), nas condições pandêmicas que se apresentam, essa suposta solidão ganhou mais intensidade. Ainda não pude conhecer (presencialmente) meus e minhas colegas de Mestrado e o tempo virtual com eles e elas de fato é menos estendido, nenhum contato corporal e nenhuma conversa à deriva, situações em que surgem ideias que muitas vezes nutrem nossas pesquisas. Solidão intensificada. No entanto, apesar de um ar distópico que perpassa nosso planeta, percebo que mesmo sozinho há vida, há vibração no espaço que ocupo. A parede que está à minha frente é de fosco amarelo-claro e o chão que ampara a mim e meus equipamentos é de um piso mais lustroso, também de tom amarelado. Raios claros e iluminados atravessam-me nesse espaço. E sendo o amarelo uma cor quente, devo dizer que quente também é a sensação térmica daqui, passando dos 30°C. Logo devo trazer um copo com água e ligar meu ventilador.

~~O peso é meu.~~ O peso sou eu.

O fato de sentar no chão para iniciar a escrita leva-me a entrar em contato consciente com **meu** próprio peso, pois sem a mediação de uma cadeira, a ação de ficar de pé novamente seria sempre um pouco mais trabalhosa que de costume. E o que chamo de **meu**, a partir de agora, terei de sugerir uma outra maneira de dizer. Tentarei abandonar o pronome possessivo referente ao peso do corpo e encontrar um modo mais coerente de me referir a essa massa. Acentuo isso para chegar a uma compreensão de que o peso a que me refiro não é algo externo a mim, algo que eu opto por carregar ou não, como uma sacola cheia de compras, uma carga ou um fardo. Nesse caso o peso e o corpo não são da ordem da posse, nem são objetos do pensamento. (ROCHA, 2016, p.48). Com esse raciocínio entendo que esse peso não é outra coisa senão eu mesmo.

Essa escolha de sentar no chão para escrever mostra uma relação de confiança e de cumplicidade com a gravidade, divergindo do que nossa cultura nos impõe e das regras ditadas pela arte mais tradicional com a busca pelas alturas. Temos como exemplo a dança, com o ballet clássico, a música com os castrati⁶ cujas vozes alcançavam os tons mais altos. Quanto mais alto, mais nobre. A a bailarina e

⁶ Castrato era um cantor com extensão vocal de voz feminina. Esse efeito era causado pela sua castração ainda na infância o que preservava sua capacidade de alcançar notas agudas, as notas mais altas das partituras

pesquisadora Maria Alice Poppe alerta: “Na perspectiva religiosa ou política, a queda é demonizada e está, portanto, associada à perda do poder, contribuindo com o que já concerne uma perspectiva na cultura ocidental: cair é perder.” (POPPE, 2018, p.144). Na cultura do Ocidente, fundamentada no cristianismo, cultivamos um terror a tudo que se relaciona ao chão: o inferno, a serpente que rasteja... Tudo o que é mau desce. Em contraponto, tudo que é digno e esplendoroso é relacionado ao céu. No balé clássico, seguindo esse viés que confere às alturas a ideia do que é belo, expressão da virtude, vemos uma técnica que vai emular certa flutuação com os pés, por exemplo, que desejam sair do chão (com suas belas e dolorosas pontas). Movimentos leves são regras fixas, pertencentes a esse código de dança, como se pesar fosse errado ou não fosse tecnicamente suficiente; como se cair fosse o outro da *belle danse*. A dança segue os costumes sociais/culturais que repudiam a gravidade, os níveis baixos, o chão, para as quais sair da verticalidade é uma falha, um descompasso, um desvio da convenção que ascende elevando o corpo na direção da idade adulta, supostamente, na direção da maturidade.

Prosseguindo...

Há, porém, em contraponto a toda essa ideia, um ditado que diz com ironia: ‘do chão não passa’, proferido em situações de tropeço acidental. Se eu trago o dito popular para a atual escrita, posso entender o chão como última instância a que recorro: do chão eu não passaria e o texto teria de acontecer. Afirmando, então, que esta escrita faz-se dessa maneira apenas porque eu caí. Precisei cair para que o dedo pesasse nas teclas, as palavras pesassem no *google docs* e ao passo que os parágrafos se formassem, as páginas do arquivo também seguissem em queda. No presente decair, entendo o insight de sentar no chão a partir da pergunta de Poppe:

Não deveríamos ser seduzidos pelo fato de que estamos todo instante a cair? Não deveríamos ser fascinados com o peso ao invés da leveza? Pesar não seria uma virtude na contramão de toda busca humana desde a evolução quadrúpede ao enorme desejo de ascensão ditado pelo homem, pela sociedade, prioritariamente capitalista, seja no aspecto físico-material quanto no aspecto ético-político-social? (POPPE, 2018, p. 84)

Como eu poderia começar esta pesquisa ignorando o peso da minha cabeça? Ignorando a temperatura alta da minha casa ou mesmo não levando em conta as condições financeiras desfavoráveis que desembocam no uso de equipamentos defeituosos, o que influi na produção deste trabalho? Apesar dos

pesares – e sobretudo com eles – eu ainda tinha chão sob mim, sendo peso (matéria pulsante/puxante), pondo-me em estado de invenção com as condições do momento.

Palavras escritas caídas com o corpo

Aberto aos insights e às condições do momento, percebo um potencial metodológico que se constrói entre o escrever e o pesar do corpo. Seria esta escrita, testemunha do meu estado corporal pesante e vice versa? Nesse entrelace entre o corpo e o escrever quais obras farão sentido serem analisadas? Neste momento, sentei em uma cadeira para escrever. Ainda há calor no ambiente, a coluna continua inquieta a se ajustar, mesmo que mais longe do chão, e não tenho para onde fugir, sou eu que escrevo, eu que estou imerso na experiência. É óbvio que sou eu que escrevo, e essa frase, redundantemente insistente, surge aqui a fim de dar continuidade à costura metodológica. Se sou eu quem escreve, com meus desconfortos e prazeres, interessa a esta escrita que suas/minhas palavras sejam entendidas como escoamento do (meu) estado corporal e que essa corporeidade possa, desse modo, acolher as condições do instante em que o presente texto é elaborado. Uma escrita que acontece com a experiência de quem escrevo. Escrita que se mistura com as circunstâncias do corpo de quem a concebe. Uma escrita-experiência.

Mas que corpo é esse que concebe esse tipo de escrita? Esse corpo sou eu que iniciei meu percurso de artista ao trabalhar com escritas de letras de músicas e que nos anos iniciais da idade adulta comecei a me envolver com dança.

Nas primeiras aulas da graduação em dança fui levado ao chão nas aulas do componente do componente curricular Estudo do Movimento: técnicas somáticas, ministrado pela professora Patrícia Caetano⁷. Aquele chão de madeira da sala oferecia descanso ao meu corpo. Parecia finalmente que eu tinha encontrado um lugar onde não era errado me esparramar e ficar ali, deitado, sentindo a vida de fora e de dentro. Todos os acontecimentos internos, eu sabia que existiam em mim, muitos deles **envolvendo toda uma história** de vida, uma história de corpo.

⁷ Professora adjunta do curso de Graduação em Terapia Ocupacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ e, à época do meu ingresso nos cursos de Dança da Universidade Federal do Ceará/UFC, professora do Instituto de Cultura e Arte/ICA-UFC.

E com a percepção disso, eu pude criar movimentações, criar danças a partir do soma e da soma das orientações técnicas às minhas condições de movimento, à minha vontade criativa e à minha bagagem de memórias corporais. Toda essa vida, toda essa inquietude ali: em cima de um chão de madeira. Pensar isso me faz lembrar de umas anotações que a bailarina e professora Alice Poppe fez no meu material de qualificação do corrente mestrado no qual diz (bonito) o seguinte:

A materialidade da queda instaura o próprio fazer da palavra, do pensamento todo o tempo. A escrita, o pensamento materializam o peso consequente de tal queda. A queda não seria então o que firma/instaura o pensamento que, por sua vez, levita em nossas cabeças (que quando sentadas ou de pé sempre estão acima de todo o resto do corpo. Somente deitadas dispersamos essa organização). Através da dança e das práticas somáticas reaprendemos a pensar de outros modos, como deitadas por exemplo. (POPPE, correspondência pessoal com o autor).

Então eu, sendo um corpo que ao iniciar seu contato com dança, reconheci a importância do nível baixo, do plano horizontal, vi-me na necessidade, na condição de pensar/fazer dança dessa maneira.

Agora, antes de continuar, um gole de água. (Quanto tempo dura um gole?)

Nesse momento preciso situar você que lê essas palavras. Existe uma fenda abissal que separa o parágrafo anterior deste que é escrito agora. Esse gole durou meses. Um gole bastante seco, diga-se. Mas agora, uma inspiração profunda antes do movimento ocular chegar às linhas que seguirão.

(Inspira em 1, 2, 3 e expira em 1, 2, 3...)

Estou sentado em uma cadeira antiga, muito antiga. Não sei a quem pertencia, mas sei que é antiga pelo seu design, suas ferrugens e os rasgões no estofados. Foi minha mãe que a trouxe pra casa. Ela encontra, pelo mundo, coisas muito peculiares, como o abajur de luz amarela que ilumina agora o teclado do computador, e as recolhe. Pois sim, uma cadeira pesada. Não sei mensurar, mas provavelmente com seus 60kg. E comigo em cima somos quase 130 kg. Retomando, o abismo é o tempo-espço que se abriu. Nesse vai e vem da pandemia com suas ondas virais, anos se passaram. Caindo nesse vão abissal, alguns temas alocados no próximo capítulo (Segundo Tombo) me convocaram e eu precisei interromper o fluxo deste primeiro. Fui então, plantar as palavras no chão da segunda parte deste documento. Nesse meio tempo, mais precisamente no ano de 2022, passei por um

grande pesar, junto com a minha família. Acompanhei, em um período bastante tenso, o declínio da saúde de minha tia, que veio a falecer em agosto, e da minha avó, falecida exatos dois meses depois, em outubro. Tudo acontecendo nesse difícil e combativo ano eleitoral. Ambas lutavam com suas comorbidades e eu estava presente ajudando-as sempre que possível, estando junto delas até seus últimos dias. Uma tia e uma avó que nutriam comigo uma relação muito muito próxima.

Dor.

Em mim um peso tremendo na altura do peito e um cansaço na coluna que já não apresentava mais condição de se manter de pé. Um peso de morte, de fato, me paralisou.

No segundo semestre de 2022, de agosto a novembro, em paralelo a esses pesares, eu participava de uma experimentação cênica na disciplina Ateliê de Criação III, do PPGArtes - UFC, ministrada pela Profa. Ana Mundim⁸. Ao fim do semestre intitulamos o trabalho de *Resfôlego* e o apresentamos para o colegiado do programa. Essa pesquisa, curiosamente, fazia-me abrir mão da qualidade vertical da minha postura, já afetada pelos meus pesares emocionais. Passamos a investigar nas aulas do componente curricular, um corpo quase quadrúpede, em que a coluna cedia/era puxada para o chão e as mãos colocavam-se em posição de apoiar o torso, caso fosse necessário criar uma sustentação corporal por meio de quatro apoios (mãos e pés) O movimento acontecia em uma intenção quase quadrúpede.

Minhas vértebras, que já não se sustentavam lá muito bem, agora investigavam em contexto acadêmico, com esses pesares, algumas chaves de movimento. Nesse momento, eu e os colegas de turma, tínhamos como referência, elementos das nossas pesquisas individuais de Mestrado (que passavam, em conjunto, pela performance, pelo audiovisual e o teatro) e, junto disso, havia também imagens de corpos de cavalos: fortes, elegantes, troteantes e quadrúpedes. Uma das chaves de movimentação consistiu em pequenos saltos, troteados, como os do cavalo, deixando pesar o torso e o crânio para frente, como uma parábola côncava voltada para baixo, cedendo e se erguendo, continuamente, à medida que os trotes aconteciam.

⁸ Ana Carolina da Rocha Mundim é professora adjunta da Universidade Federal do Ceará. Atua como bailarina, dj e fotógrafa.

Figura 2 - Foto de divulgação do trabalho cênico 'Resfôlego'



Fonte: Ana Mundim, 2022

Continuando no scroll decadente desta página, trago para este chão do próximo parágrafo o relato que escrevi ao fim da disciplina. Cito-o a fim de trazer mais pistas sobre a conexão entre a **experiência do corpo** (que vive e acontece com seus pesares) e a **escrita** que escorre das vivências; que acontece como um movimento de aterrissagem, ou de queda.

2.1 Diário de bordo - Marte em Queda

Este diário é feito no momento em que roo insistentemente minhas unhas, no momento em que os fragmentos do meu pensamento lutam para vir à tona. Eu sei que é necessário manter a calma para agir, para construir e eu sei que terei, mas devo dizer que existe um mar revolto aqui dentro, ondas arredias, gigantes, brigando entre si. Nesse mar eu também sou o mediador e tenho a chave de uma porta e elas (as ondas) não poderão transbordar por essa passagem de qualquer jeito. Terão que passar pelo meu filtro. As organizarei, ou ao menos tentarei fazê-lo, neste diário. Farrapos, fragmentos, pedaços. Este pequeno diário tenta costurar cada parte solta e desconectada (de mim mesmo) nessa jornada de quatro meses, na qual tivemos encontros semanais, às terças-feiras, dia de marte.

Marte é o planeta da luta, da guerra, na astrologia. Como você vai à guerra, pelo quê você luta? Já me perguntei isso por vezes. Aos poucos descobri que minha luta não vem de uma agressividade extrovertida que se revela muito rápida e até ingenuamente. Meu marte é câncer, um posicionamento astrológico em queda, considerado frágil, débil, no entanto eu compreendo como sendo apenas mais um modo de ser no mundo. Com marte em câncer, então, imagino que os meus motivos de luta vêm de compartimentos muito secretos, muito confinados dentro de mim. Sem saber, meu cavalo selvagem (simbologia que aparecerá mais à frente) tem sua personalidade calcada na família, clã incutido em nosso subconsciente, em lugares inalcançáveis de nós mesmos.

Cada palavra aqui é testemunha material do processo de experimentação vivido nesse espaço tempo de 4 meses (agosto a novembro de 2022) e teve como base de encontro as aulas ocorridas no Laboratório de Corpo, do ICA - Pici⁹.

Em **agosto** foi-nos apresentado os movíveis, vindos da pesquisa de Ana Mundim,. Pelo vídeo a que assistimos, vi que a mesma metodologia já habitou outros corpos, em várias localidades do país e do mundo e nesse momento está habitando os nossos: o meu, o de Rosana¹⁰ e o de Rafael¹¹. E seguimos nosso processo, com mais uma referência, observando esse documentário com seu registro de lugares, vozes e moveres.

Em **agosto** pude, a partir de material disponibilizado pela Ana, inventar uma estrutura com um pedaço da fita colado da parede ao chão, em diagonal. Com essa estrutura pude investigar o elemento peso, aproximando-me mais fortemente da minha pesquisa de Mestrado que analisa o elemento peso, para além de sua biomecânica, como desafio poético primordial (LOUPPE, 2012, p.105) em obras cênicas e o performa, aqui, no/como texto-experiência. Nas tentativas, eu passava embaixo da fita, atravessando de um lado para o outro com as costas na parede, até o momento que os músculos anteriores das coxas não aguentavam mais e acontecia uma queda.

⁹ Instituto de Cultura e Arte (ICA) da Universidade Federal do Ceará (UFC), situado no Campus do Pici, na cidade de Fortaleza.

¹⁰ Rosana Taynara Braga Reis é artista multilinguagem e jornalista. Trafega pelo teatro, audiovisual, performance e escrita.

¹¹ Francisco Rafael da Silva Semino é mestrando em Artes pela Universidade Federal do Ceará e possui experiência artística com ênfase em teatro.

Figura 3 - Foto de uma experimentação solo inicial para 'Resfôlego'



Fonte: Ana Mundim, 2022

Como dito aqui anteriormente, encaminhando para o fim de **agosto**, uma das minhas tias veio a falecer. Repentina e devastadoramente. Ela já vinha com suas comorbidades mas ninguém poderia imaginar que ela iria ao hospital em um dia e que no dia seguinte já partiria. Como chegar em casa e vir até o seu quarto? Como será nunca mais poder chegar em sua rede e perguntar “*Tia Nair, tá acordada?*”? Para a minha pergunta, na maioria das vezes ela respondia que sim, que estava acordada e eu logo passava minha mão no seu braço fazendo carinho. Tão viva, tão doce, tão, mas tão, forte. Eu só me perguntava como podia a vida ser assim, tão cruel. Uma parte de mim também foi embora e ao mesmo tempo eu tenho a certeza de que ela sempre estará aqui, viva dentro de mim. Ainda em **agosto**, eu jamais poderia ficar passando por debaixo daquela fita sem lembrar da minha tia, sem sentir os pesares que apenas existem e não conseguimos compreender.

Setembro chega e, se posso justificar astrologicamente, a simbologia de Virgem (signo conhecido por seu comportamento metódico, organizativo) fez-nos começar a estruturar o trabalho. A primeira cena para uma possível peça foi formada. Um duo meu e de Rosana se consolidou e agora eu não passo mais solitariamente por debaixo da fita. Agora são duas fitas, uma ao lado da outra.

Figura 4 - Experimentação em duo da cena inicial de 'Resfôlego'



Fonte: Ana Mundim (2022)

Agora não é mais uma queda e sim duas quedas de dois corpos que se encontram em choque no meio. Após o despencamento, iniciamos movimentos em círculos e espirais, elementos que passamos a investigar mais incisivamente ao longo do mês 09. Ressalto também a importância de ter experimentado os apoios, as alavancas, permitindo as entradas no chão, tanto no caso em que se está próximo dele, como quando é necessário um despencamento. Este estudo me permitiu ter mais consciência da queda e inventar outros modos de cair. No duo espiralado caminhante em direção à boca da cena, surge uma fala da Rosana, sobre perdas e encontros. O texto agarra-se na cena e permanece.

Em **setembro**, passamos a contar com mais uma integrante, a Lila¹², sendo nós agora um quarteto em cena, o que traz um tom de equilíbrio, assim como as 4 patas de um cavalo. Inclusive, em **setembro**, a simbologia do cavalo foi consolidando-se no nosso imaginário coletivo/criativo.

¹² Marília Almeida Paiva é graduada em Cinema e Audiovisual pela Universidade de Fortaleza. Atua em multilinguagens tais como teatro, fotografia, dança e música.

Um deslocamento espaço-temporal ocorre em **outubro**. Enquanto grupo, decidimos ir para uma casa na Praia do Presídio¹³, cedida pelo colega Rister¹⁴. Nessa imersão, pudemos experimentar um contraponto no nosso processo criativo. Se até então estávamos submetidos a um espaço universitário, com setores, salas, laboratórios, horários, portas trancadas, protocolos de chaves etc., a partir desse deslocamento pudemos expandir bastante a nossa pele. Os cavalos domesticados puderam conhecer mais um ao outro e puderam conhecer a si mesmos e, cada qual, o seu lado selvagem. Ainda com regras, importantes para a estruturação de um processo de criação, registramos vários materiais; em vídeo, fotografia, em cartas... Céu, sol, grama, piscina, areia, mar, cavalos, 8 pistas para enganar a morte¹⁵. Juntamos bagagem que inevitavelmente, cavalos fortes que somos, levamos para o lugar onde nascemos como coletivo. Em **outubro**, não voltamos logo para a nossa sala no ICA¹⁶, tentamos adentrar outros espaços, como o Porto Dragão¹⁷, mas as peles muito sensíveis necessitaram de um lugar seguro e que fizesse sentido para a situação geral, inclusive e principalmente para as cenas que estavam em processo de elaboração/ensaio e esse lugar, de fato, é a sala onde o trabalho ergueu-se. De volta, portanto, ao ICA.

Já eu, em **outubro**, com a pele sensível, ou melhor, em carne viva, não consegui voltar para lugar algum, pois de fato eu já tinha ido embora junto com minha tia e, agora, fim de **outubro**, depois de exatos 2 meses, minha avó também se fora e, com ela, outra grande parte de mim. Eu sei que sou um cavalo forte, assim como meus companheiros, mas por ora, eu perdera a luta.

Em **novembro**, imerso na aura escorpiana, cujo signo se afina com uma grande profundidade existencial, lembro do texto para o mar de dentro que cada um de nós escreveu na praia do Presídio. Eis o meu:

Sempre que eu te revejo eu me vejo e me reconheço. Um lugar que eu gostaria de apresentar a todos que amo, um lugar calmo, seguro,

¹³ Praia localizada no município de Aquiraz, no Ceará, localizada a 43 km de Fortaleza.

¹⁴ Rister Saulo Machado Rocha, mestrando em Artes pela Universidade Federal do Ceará. Participou das primeiras aulas do componente curricular citado, porém necessitou trancá-lo.

¹⁵ De acordo com a ementa da disciplina, realizamos estudos práticos com improvisação dirigida a partir do estudo dos eixos sensíveis dos Movíveis – oito pistas para enganar a morte (1a pista – Fazer os pés sentirem o cheiro de terra; 2a pista – Ventilar a pele; 3a pista – Borrifar jasmim na/pela coluna; 4a pista – Plantar uma árvore no coração; 5a pista – Desabrochar as flores nas mãos; 6a pista – Alegurar os ossos, a musculatura e as articulações; 7a pista – Deixar os olhos se tornarem nuvens; 8a pista – Mover o mar que há dentro de si)

¹⁶ Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará.

¹⁷ Centro Cultural Porto Dragão, equipamento cultural da Secretaria da Cultura do Ceará-Secult-CE, gerido pelo Instituto Dragão do Mar, situado à Rua Boris, 90, na cidade de Fortaleza.

acolhedor, livre de qualquer mal do mundo. Esse azul firme, onde reside toda a tranquilidade e toda a força existente. Aquela força que está presente desde que o mundo é mundo. Eu me entrego, confiando e me pondo em ação com toda energia que me empresta. Te agradeço pelo azul, te agradeço pela calma, te agradeço pelos frutos...

Algo em mim dizia que nesse ano eu não conseguiria enganar a morte, eu sabia que ela encerraria a caminhada de muitos que me acompanharam até aqui. Dia 9 de **novembro** foi a Gal. Como pode, meu Deus? Minha cabeça e meu coração são feitos de Gal Costa. Parei tudo, fui ver o mar e ouvir aquela voz. Depois eu adoeci e hoje ainda estou para fazer exames e receber mais diagnósticos. Com os feriados de **novembro**, e com uma baixa na minha imunidade, os encontros foram bem poucos para mim nesse mês. No entanto, estamos certos, como grupo, que temos vivências acumuladas, cenas estruturadas e um trabalho em processo que tem muita densidade. Esse trabalho, que virá a público no início de **Dezembro**, tem seus pontos consolidados em tudo no que ele próprio se ancora: em textos, músicas, movimentações, e no imaginário criado e alimentado por nós, estudantes e professora, ao longo dos encontros.

Este diário/relato não poderia fazer-se de outra maneira, porque viver está doloroso, viver está nebuloso e eu não conseguiria entregar texto algum ignorando tudo que compõe esse processo, que é coletivo, que é pessoal, que é coletivo e pessoal *ad infinitum*. Como se trata da experiência de um corpo que existe com seus pesares físicos e psicológicos, consigo relacionar o trabalho da disciplina Ateliê III à pesquisa que elaboro como Dissertação de Mestrado no PPGArtes - UFC. Ela passa pela análise do peso em alguns trabalhos de dança, performance, fotografia etc. e também pela observação dos pesares ocorridos durante o próprio processo de escrita do texto dissertativo. Para mim, portanto, faz sentido que esse relato abarque o que eu vivo para além da sala de ensaio. Dessa maneira também entendi como deu-se nosso processo coletivo, um processo em grande estado receptivo, disposto a se alimentar de muitos mundos. Mais uma vez, minhas unhas estão todas roídas, a reverberação de tudo que aconteceu e tudo que eu vivi nesses meses está aqui nessas palavras; voz do Rafael, da Ana, da Rosana, da Lila, colunas em movimento, relinchos, música do caetano, minha avó, minha tia, sala do ica, linóleo, praia do presídio, cavalos, piscina, suor, cansaço, fita crepe, espirais, espirais espirais.... não voltei e nem poderia.

Figura 5 - Sobreposição da foto da experimentação solo com a da estrada da Praia do Presídio -CE



Fonte: Fotomontagem de Ana Mundim realizada a partir de registros da imersão do componente curricular Ateliê de Criação III no PPGArtes - UFC em 2022.

É chato chegar a um objetivo num instante...¹⁸

Depois de desastrosos pesares, e da dedicação ao segundo tomo (capítulo) cuja escrita antecede essa nova parte do primeiro, caio aqui em 2023 e continuo o escrever. Linhas vão sendo digitadas de vários lugares. Pelo fato de ser armazenado em nuvem e por eu ter um comportamento bastante nômade dentro da minha própria cidade, o texto vai sendo escrito em *anywhere office*, termo pós-pandêmico bastante em voga. Nesse movimento de corpo ambulante e metamorfoseante que sou (Raul Seixas intrínseco em cada entrelinha aqui), mudo o cabelo, mudo as roupas, mudo de quartos, de casas e vario as cadeiras em que escrevo. Perdi as contas de quantas cadeiras diferentes nas quais eu estive sentado escrevendo esta dissertação. O fato é que caminhando e vivendo e pe(n)sando, ela continua a acontecer. Ela continua a construir pensamento.

Amarrando os pontos, uma queda na convenção

O pontapé inicial de todo este texto foi a escrita no chão e ao longo dos dias, meses e anos. A partir de um certo momento, porém, eu passei a utilizar a cadeira para sentar-me e continuar escrevendo. Em que medida essa escolha faz-se como uma traição à ideia da própria escrita?

¹⁸ Trecho de 'Metamorfose Ambulante', música de 1973 do cantor compositor brasileiro Raul Seixas (1945 - 1989)

Sentara no chão para começar, para me encarar, talvez até para encurralar-me e, enfim, escrever. Mas a partir do momento em que engatei as linhas, os parágrafos, as partes da dissertação, sempre a partir da observação do que me acontecia, eu achei que por uma questão de praticidade, sentar na cadeira passou a ser a melhor estratégia para fazer o texto andar, ou melhor analisando: Eu nem pensei muito a respeito disso, apenas caí na estrutura convencional na qual estamos inseridos que é escrever sentado a uma mesa de frente a um computador. O que não deixa de ser uma queda, porém na convenção.

Nesse momento, refletindo sobre o que lhes escrevi acima, observo que ao levantar-me do chão, o peso é algo do qual a gente não se desvencilha, imagine só, que bobagem fantasiar essa possibilidade. E pelo fato de o peso ser presente, pelo

fato de o espaço ser produzido pelo corpo, que por sua vez, prolonga-se no espaço (GIL, 2001, p. 57 e 58), os objetos também pesam comigo. E nessa ascendência, ao sentar em uma cadeira, assim como em um salto, o peso está ali também fazendo-se necessário para o andamento da escrita, só que de outro modo.

Acelero, desacelero, subo, desço, salto e caaaio. Me lasco no chão. Salto, caaaio, me estabaco no chão... Eu diria que a estrutura deste texto segue essa lógica, ou melhor, segue essa poética de queda e recuperação. Começo no chão, porque o chão é elemento fundador, é terreno onde algo vai brotar. Depois subo, me sento na cadeira. Esse ato se relaciona com a segunda parte do documento na qual escrevo sobre o trabalho SALVE!, onde a elevação a partir de saltos é trabalhada. E posteriormente, a queda mais uma vez, o retorno ao chão. A outro chão (Que se observe.), pois o corpo que retorna ao chão no qual caiu a primeira vez, não poderia retornar sendo o mesmo e nem poderia reencontrar o mesmo chão. Outro corpo e outro chão, heraclitianamente.¹⁹

Dentro desse panorama que alinha a incerteza das circunstâncias da minha vida com o desenvolvimento escrito desta pesquisa, assumi para mim que sua metodologia não teria aspecto muito convencional. Tradicionalmente uma metodologia é útil para se chegar a um objetivo, que por vezes já é suposto de antemão, como um caminho que só é construído porque sabe-se que existe um, e aquele, lugar de chegada. Em termos tradicionais, diz-se que o caminho é apenas um

¹⁹ Referência à frase: “Não podemos banhar-nos duas vezes no mesmo rio porque as águas renovam-se a cada instante.” do filósofo pré-socrático Heráclito de Éfeso, cujo pensamento defendia a mudança constante da natureza.

meio entre um início e um fim. Mas aqui não. Nesta pesquisa, o caminho e o caminhar, a escrita e o escrever – caminhar/escrever – é o próprio motivo de construção. Dessa maneira, escrevendo sobre a própria escrita, escrevendo sobre as circunstâncias dessa escrita, o corpo que pesa e escreve (pe(n)sa) produz pensamento e toma consciência da sua experiência. Diante dessas reflexões, sinto-me bastante aproximado do que o professor da Creative Industries Faculty da Queensland University of Technology, Austrália, Brad Haseman, defende como pesquisa performativa. Ele afirma em seu manifesto:

Muitos pesquisadores guiados-pela-prática não iniciam o projeto de pesquisa com a consciência de “um problema”. Na verdade, eles podem ser levados por aquilo que é melhor descrito como “um entusiasmo da prática”: algo que é emocionante, algo que pode ser desregrado, ou, de fato, algo que somente pode tornar-se possível conforme novas tecnologias ou redes permitam (mas das quais eles não podem estar certos). Pesquisadores guiados-pela-prática constroem pontos de partida empíricos a partir dos quais a prática segue. Eles tendem a “mergulhar”, começar a praticar para ver o que emerge. Eles reconhecem que o que emerge é individualista e idiossincrático.” (HASEMAN, 2006, p.44)

Percebo então com meu entusiasmo de prática, tal como proposto por Haseman, que a escrita aqui é guiada por — e registra como letra — a sua própria prática. Não sendo, portanto, uma escrita sobre a experiência e sim com/em experiência, ela (a escrita) acontece com a necessidade de aglutinar-se em uma palavra composta, entendendo-se e grafando-se no mundo como Escrita-experiência.

3 SEGUNDO TOMBO: DO PESAR, DO CAIR...

Figura 6 - Frame do trabalho cênico 'SALVE!'



Fonte: Alex Hermes (2015)

Eu que não dançava, aprendi a dançar caindo e caindo coletivamente.

Para começar eu, simples e oportunamente, tentei soltar o meu peso no chão. Para começar a dançar, eu despenquei. Foi assim a partir do meu ingresso nas Graduações em Dança da Universidade Federal do Ceará. Com o trabalho SALVE!²⁰ (2015-2016), junto da vibrante 5ª turma dos cursos, comecei a aprender a dançar com o peso do meu corpo e com a queda dos outros, cada qual de meus colegas, e também com nossa queda coletiva.

É importante salientar que o que eu fiz foi cair sem paraquedas numa área profissional que até então eu via como improvável para meu percurso artístico. No entanto, a área da dança me desafiou, metaforicamente, a uma encarada no espelho, aquele objeto que tanto utilizei em minhas experimentações secretas de movimento e

²⁰ O espetáculo circulou pelos seguintes espaços e teatros da capital cearense entre 2015 e 2016: Sala 19 no ICA Carapinima, Teatro Universitário da UFC, Teatro Carlos Câmara e Teatro Sesc SENAC Iracema.

que tanto se usa (literalmente) na aprendizagem de dança. E mais do que **olhar** para mim ou para a imagem do meu corpo em um espelho, pus em consonância a esse verbo relativo à visão, o verbo **sentir**. Devo dizer que a dança na universidade, acompanhada por um projeto pedagógico específico que acolhe as (quaisquer) trajetórias dos corpos dos discentes, me permitiu **sentir** e me perceber enquanto massa que pesa e que produz conhecimento. E nesse período, dois processos de entendimento habitavam meu imaginário simultaneamente: a elaboração coletiva do SALVE! e a produção de um memorial que trazia para seu corpo textual, os meus percursos de corpo desde a infância.

3.1 Escrita do corpo: Emersões da memória²¹

Na infância, quando me percebia um corpo inadequado socialmente, precisei optar por um caminho de fuga. Diante da condição corporal de não aderir a alguns padrões de comportamento, metaforicamente me escondi numa caixa. Encaixotado, um estado de corpo reprimido que buscava de maneiras alternativa e introvertida se expressar através de diferentes linguagens artísticas.

Até onde minha memória alcança, lembro de ser uma criança com gestos livres, espontâneos e relaxados, subia nas árvores, jogava futebol na chuva e corria muito. Até os 5 anos, não tinha racionalizado e encarnado a repressão. Eu gostava bastante de ouvir meus cds na sala de casa e de dançar de frente para o aparelho de som. Experimentar a sensação de me movimentar fazia-me sentir algo muito bom e não precisava saber se minha imagem enquanto dançava era bonita ou não.

Nestes primeiros anos de vida geralmente temos gestos expansivos, até o momento em que precisamos assumir determinadas posturas de comportamento, sendo obrigados a polir nossa movimentação. A menina deve fechar as pernas, se comportar como mocinha. O menino frequentemente pode ficar mais livre, exceto se seu gesto trazer códigos convencionados como femininos, tais como rebolar e desmunhecar.

Vendo-me nessa circunstância de não atender completamente ao código

²¹ Esse é corpo do texto de um memorial ensaístico, orientado pela co-orientadora desta dissertação, a Profa. Dra. Thereza Rocha. O memorial foi produzido nos anos de 2015 e 2016, quando fui pesquisador do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC-UFC) na graduação. A partir dele, narro, então, meus percursos corporais de entradas e fugas na/da dança.

masculino, comecei a me retrain, passei a diminuir atividades que envolvessem o corpo, evitando assim que essa inadequação fosse reconhecida. Impasse resolvido: eu, devidamente encaixotado.

À medida que a repressão foi encarnando, quando percebi família e amigos apontando erro em meus gestos, bastante sinuosos, para uma criança do sexo masculino. O corpo já sabia que tinha de conter-se nos momentos de socialização. A mão tinha que ser menos ondulante. “Ajeita essa mão menino, não desmunheca”. Enquanto me continha e me escondia, fui ficando um tanto rígido corporalmente, como se um fluxo orgânico fosse constantemente interrompido; como uma engrenagem que tem graxa somente em uma parte e por isso breca. Desse modo, esqueci um pouco a sala de estar e o aparelho de som, fui parar na frente de um espelho para ver como eu me movia. E aos poucos fui entrando na caixa imaginária, um refúgio de possíveis desaprovações.

Na caixa, escondido, vivenciava o cantar, o dançar, trocar de roupas, o pintar, o desenhar e o escrever. De frente para o espelho, reservado, eu dançava como bem queria e algumas vezes chegando a moldar uma movimentação menos sinuosa mais tonificada adequada ao padrão masculino que me exigiam. Mas nesses momentos não me esforçava para ensaiar tal comportamento aceitável, não era a minha intenção. O que eu fazia era me deleitar com a sensação de não ser observado e simplesmente sentir. À medida que fui encontrando essa liberdade frente ao espelho, no entanto, meu ato de dançar acabou se tornando aquilo que eu menos queria mostrar publicamente. Considerava-o uma ação difícil, pois dançar era apresentar inevitavelmente meus gestos sinuosos.

“Nos deram espelhos e vimos um mundo doente...” Adequar esse verso da música²² da Legião Urbana ao contexto da minha experiência talvez seja bastante apropriado para que eu continue a relatar os momentos nos quais eu experimentava movimentações. Por um lado, em vez de refletir a minha imagem, ou justamente ao refletí-la, o espelho dava a ver a doença do mundo por detrás. Por outro, ao refletir a minha dança, pergunto: que imagem era aquela que meu corpo apresentava e que causava tanto desconforto em quem me via?

No pensamento das pessoas existia construído e naturalizado um ideal do que é a imagem de uma movimentação socialmente aceitável, baseada em códigos

²² Canção *Índios*, composição lançada em 1986.

de comportamento masculino e feminino de modo binário e dicotômico. No meu pensamento, enquanto criança, esses códigos ainda estavam se estruturando. Aos poucos, sem que me fosse diretamente verbalizado, fui percebendo pelo comportamento geral das pessoas, o que seria aceitável e o que não. Então, paralelamente a uma repressão verbal, o movimento corporal dos outros me ensinou o que era certo e o que não era. O certo é que minhas danças passaram a ser somente de frente para o espelho no quarto-caixa com a porta fechada que supostamente deixava o mundo doente lá fora. Só supostamente.

Durante a adolescência meus movimentos não eram expansivos por medo de desaprovação. Este foi o período no qual eu mais me dediquei a desenhar e escrever letras de músicas. Também quando ganhei um violão de meu avô e exercitei o canto. Nesse período, lembro de pouquíssimas experiências que me permitiam explorar os espaços amplos com o corpo, talvez algumas vivências no grupo de teatro da escola.

Uma lembrança bem relevante desse período foi a formação de uma banda com amigos do bairro em que morava. Em alguns ensaios no estúdio eu me atrevia a largar a guitarra e só cantar, com o microfone na mão. Digo que era atrevimento porque nessa época era difícil me pôr na tentativa de me soltar, dançar e me envolver nos ritmos. Era uma investida introvertida e dolorosa. Sabia que existia um estereótipo masculino ao qual eu não atendia suficientemente, visto que meus movimentos se faziam de modo delicado, pouco agressivo. Por ficar entre a corporalidade masculina expectada e a minha corporeidade, me sentia paralisado.

Uma das atividades à qual eu mais me dedicava era a música, então optei por fazer faculdade na área e, em paralelo, comecei a participar de grupos cênico-vocais. Frequentei oficinas de corpo e iniciei aos poucos um processo de autorreconhecimento através do reconhecimento dos meus movimentos. Passei dois anos nessa graduação até que permanecer na música academicamente entrou em crise. Questionei-me se fazer um curso de artes era o caminho. Fiz uma tentativa bastante frustrada de ir estudar Ciências Sociais e desisti logo no primeiro semestre. O meu anseio não era aquele, algo me inquietava corporalmente, algo pulsava no pensamento que não deixava o corpo inerte. Percebi que fazer um curso no qual eu não exploraria o corpo, ou melhor, não pensaria o corpo no contexto da arte, seria permanecer nos espaços internos da caixa; seria limitar-me a um esconderijo. Comecei a fazer mais oficinas de corpo e quando juntei essa experiência vivida com

algo até então intuitivo, resolvi que era no corpo que eu deveria investir. Então ingressei na Graduação em Dança.

Percebo que, mesmo depois de muitos anos após a infância, o espelho ainda influencia bastante o meu comportamento. É como se quando eu o olhasse, acordasse para uma suposta realidade – uma realidade construída. Limitadora. Por exemplo, ao acordar, antes de me levantar da cama, penso em várias ações que posso fazer no dia, faço vários planos (im)possíveis que parecem, naquele momento, ideias palpáveis. Antes de pôr o pé no chão, tenho o mundo ao meu alcance. Porém levanto e dou de cara com ele, o problemático espelho. Conclusão: nada do que eu pensava é tão possível porque as sensações não são traduzidas na imagem refletida. Recentemente tirei-o do quarto.

Diante desta experiência exposta nos parágrafos anteriores, entendo que o modo como me movo e faço a minha dança está inevitavelmente relacionado à minha história de vida. Como seria minha dança sem a bagagem da memória? Como seria a minha dança se eu não articulasse no pensamento um modo de lidar com essa bagagem? (Haveria dança?)

Mergulho em vários canais de memórias ao escrever este texto, para tentar mostrar como meu corpo e suas corporeidades contam a minha história e percebo que muitas das lembranças emergem no ato mesmo desta escrita. Situações das quais eu não lembrava nitidamente vieram à tona quando me coloquei numa atitude de investigação da memória. Essa ação colocou-me num estado de corpo a partir do qual tentei materializar como escrita deste texto, o que experienciei ao longo dos anos.

Quando optei pelo curso de Licenciatura em dança, na Universidade Federal do Ceará, passei a pensar o corpo numa abordagem contemporânea, tal qual a proposta apresentada pelo seu Projeto Pedagógico. Um corpo que, por exemplo, leva em conta, na sua dança, as experiências vividas no decorrer de sua história. E por isso, hoje consigo relatar essa experiência e fazer dela interesse de pesquisa.

A escrita possibilita as emersões da memória para entender o meu processo, reconhecer a minha história e entender que o passado me constitui no agora, logo o que faço no presente são rearranjos de memórias, pois não há como *desvivê-las*. Recorri ao meu passado, às minhas experiências para poder compreender como se construiu meu estado de corpo no presente. Sinto que experiências interrompidas batem na porta, avisam ao corpo que ele deixou algo pelo caminho, *marcas* (ROLNIK, 1993) começam a vir à tona.

Mas esse recorrer ao passado não é sempre voluntário, poderia até questionar essa ideia de voluntariedade, nesse caso, pois, como expressei em linhas anteriores, as memórias vêm à superfície no momento desta escrita. Via de regra, no meu dia a dia, eu não penso num acontecimento e depois o relato, mas começo a escrever/pensar/discutir/trocar experiências com colegas e, assim, surgem fatos dos quais eu nem lembrava ter vivido. Assim, também na escrita.

É mais ou menos como acontece numa improvisação em dança; inicio um movimento com um comando norteador, mas, ao longo da movimentação, os gestos que irão surgir têm um tipo de vontade própria, uma vontade alheia ao 'eu condicionado', ao que chamo de 'eu encaixotado'. Sobre a investigação de movimentos, durante a graduação em Dança, muitas vezes ao me mover, pensava como poderia me livrar desse corpo travado, esse corpo temeroso diante do que foi vivido desde a infância; buscava um corpo mais fluido, ou mesmo um corpo mais seguro de si.

Quando fiz disciplinas relacionadas à história da dança e à memória do corpo na Licenciatura, percebi que a questão não era negar ou romper com o que passou. Era necessário reconhecer e abraçar aos poucos o que vivi e gradualmente entender os próximos passos, tendo sobretudo o discernimento de que o próximo passo pode ser recheado de um passado transformado. Desse modo, o passado é vivo, presente e sim ele pode ser modificado.

...a memória, segundo nossa perspectiva, é no corpo um motor – um motor de presente – sempre pronta a atualizar a lembrança, tornando-a atual, fazendo dela uma outra, uma outra, uma outra e assim sucessivamente. A memória dá à vida sempre uma nova chance. Do ponto de vista da memória, o passado nunca passou; o passado está sempre a passar, a se modificar. O passado é matéria plástica. (ROCHA, 2016, p.25)

Antes da graduação, nunca havia experimentado uma técnica de dança, então o que busco é escavar no corpo possibilidades de fazer danças. Digo *escavar no corpo*, pois se o passado é matéria plástica posso, a partir dos conhecimentos adquiridos e produzidos nas aulas somados à escrita deste texto, posso transformar esse passado em dança no Agora. Ponho-me, diante disso, numa tentativa de reconhecer e explorar uma dança em mim que admite o eu-corpo-história.

Escrever sobre as experiências nos locais onde as vivenciei, tais como as casas de minha mãe e minha avó, foi importante para a afecção do corpo e logo para a emersão das memórias. Pois os lugares fazem as marcas ressurgirem assim como os objetos e sons.

Cada marca tem a potencialidade de voltar a reverberar quando atrai e é atraída por ambientes onde encontra ressonância (aliás muitas de nossas escolhas são determinadas por esta atração). Quando isto acontece a marca se reatualiza no contexto de uma nova conexão... (ROLNIK, 1993, p.02)

No escopo desta pesquisa, coletei alguns objetos que fizeram parte da minha infância e adolescência: livros, escritos, cds e outras coisas que acompanharam e viveram comigo as experiências. Propus a mim, uma escrita relacional. Como aconteceria o processo da escrita à medida que me relaciono com esses objetos? Como seria esse processo depois de ouvir músicas que tanto gostava de cantar e dançar na infância? Uma escrita do corpo, inegavelmente.

Uma vez que o bailarino dá tudo de si: perde a consciência de sua aparência exterior; neste estado de êxtase: ele se esconde na dança do homem, não provoca a consciência de nada, a não ser de existir. Improvisar é se dedicar a esquecer, para se deixar aflorar as múltiplas possibilidades do movimento. (LAUNAY, 1999, p. 80)

Na primeira infância geralmente agimos assim: imagem não importava, e sim a sensação. Entregamo-nos ao máximo sem nos preocupar com a imagem refletida no mundo. Nas aulas de dança na Graduação não usamos espelho. Tendo em vista a minha experiência vivida com ele e o excerto acima de Launay, esse fato de não usar o espelho é bastante potente para a investigação de movimento, pois nos faz escavar na memória corporal, algumas experiências que foram interrompidas, no meu caso, por conta das convenções sociais de comportamento. Eu não dançava até o momento que intuí uma dívida com meu próprio corpo e propus a mim experiências corporais. Por deixar virem à tona as vontades de vida do corpo, ingressei em uma graduação que se pergunta em seus fazeres sobre o que é (o que pode vir a ser) dança e oferece aportes para a sua invenção.

Depois de todo o trajeto da graduação percorrido, posso afirmar, a partir da minha própria experiência, que uma massa corpórea consciente do lugar que ocupa no espaço, ao dançar, aguça e estende seu tato, ramificando-se virtualmente. Essa consciência, dita aqui como (também) virtual, produz movimentos e gestos passíveis de atualização, de concretude no espaço, somando-se então, no ato dançante, a diferentes tipos de percepção (visual, cinestésico etc...). Lendo José Gil percebo que

não há imagem visual ou cinestésica única do corpo dançante, mas uma multiplicidade de imagens virtuais e que marcam tantos outros pontos de contemplação a partir dos quais o corpo se percebe. O bailarino sente-se dançar. Não se vê como um objeto no espaço, mas acompanha o movimento do seu corpo [...] (GIL, 2001, p.62)

Com ela, a dança, nesse contexto de uma graduação com abordagem contemporânea de ensino, pode dar vazão aos meus desejos profundos de expressão no mundo e aos vários modos de existir. É um campo de investigação que, na condição dos estudos de seu elemento constituinte – o peso –, agiu como força gravitacional na minha vivência de/no mundo ocasionando desse modo, uma queda em mim mesmo. Então, por assim escrever, afirmo que com a dança eu pude cair em mim. E continuo.

3.2 Intuição saltitante: SALVE!

Lembremos a intuição desta pesquisa: as prováveis relações entre o peso e as qualidades de presença produzidas no intérprete em cena e suas performatividades como texto. Neste momento, então, o trabalho SALVE! começa a saltar na escrita como impulso reflexivo acerca do pesar dos corpos. A peça artística surgiu como um exercício cênico na disciplina Dança Investigação Técnica - Elementos Básicos²³ e teve direção da artista Andreia Pires²⁴, responsável pelo componente curricular naquele nosso primeiro período de curso. O exercício levou à cena uma média de 30 jovens artistas, recém-ingressantes em dança, e teve como investigação enfática o desmanchar da verticalidade dos corpos: saltos, tropeços e caminhares culminavam em quedas. Esse exercício de ceder à gravidade foi evidenciado na parte do trabalho conhecida como *Cena das Quedas*, tão comentada por nós participantes, e também por quem assistiu à peça.

Muitos dos participantes não haviam tido contato anterior com dança, eu me incluo nesse caso, o que fez com que o estar em cena se desse de modo muito contundente, ativando uma qualidade intensa da nossa presença. Estávamos ávidos por entrar no palco, pois éramos jovens artistas e existia um encantamento, um deslumbre de nossa parte, muito saudável por sinal, pois colocava-nos sempre dispostos à realização do trabalho. Por ser oriunda de um exercício de saltos constantes que investigava quedas, na cena que aqui nos importa, existia uma tensão: os estudos de movimento eram intensos e demandavam vigor físico, o que

²³ Disciplina obrigatória ofertada aos estudantes dos cursos de Licenciatura e de Bacharelado em dança da UFC.

²⁴ Artista e pesquisadora de Fortaleza-CE. Mestre em Artes pela Universidade Federal do Ceará. Atua em múltiplas linguagens; dança, teatro, performance e (como premiada artista) audiovisual.

desembocava em uma exaustão dos corpos. A nossa vontade de cena se misturava, então, com o caráter intenso dos elementos da investigação (saltos, desequilíbrios, quedas...) e aconteceu o que podemos nomear, para começo de conversa, de forte presença cênica nos e nas intérpretes. Nós furávamos o espaço com movimentos impetuosos e logo a atenção dos espectadores direcionava-se totalmente para a cena. Esse desejo cênico, vindo de nós, foi derramado naquele espaço coletivo e a vibração da turma aconteceu em um crescendo, como em uma iminência de erupção que aos poucos se intensifica. Nas primeiras cenas, ainda com maquiagem e figurinos intactos, existia uma aura de *glamour* e de domínio do espaço, o que nos colocava no lugar de artista com um tipo de presença divina, a ser meramente contemplada. Com um estado forte de presença (FISHER-LICHTE, 2012), ganhamos a atenção do público.

Os conceitos fraco, forte e radical de presença, de Erika Fischer-Lichte (2012) referem-se a três graus do que pode ser entendido como presença nas obras de teatro ou performance art. O conceito fraco de presença (Weak Concept) é definido como um um simples “estar aqui” das pessoas ou dos objetos. O conceito forte de presença (Strong Concept) diz respeito a uma qualidade performativa do ator, aquele que mantém a atenção do público, ocupando e comandando o espaço em que está inserido. E o conceito radical de presença (Radical Concept) marca o aparecimento da mente corporificada, um embodied mind – do ator e do público – intensificando um envolvimento coletivo. (FISHER-LICHTE, 2012)

Em diálogo com a obra de Erika Fischer-Lichte (2012), identifico, no primeiro momento do SALVE!, uma postura narcísica vinda dos artistas, nós estávamos em cena como algo a ser apreciado, *conceito forte de presença*²⁵, segundo a autora alemã, e, no momento seguinte, quando o número de corpos saltitantes gradualmente aumentava, engendrava-se uma tensão entre atores e plateia, situação em que se verifica um *conceito radical de presença*²⁶, ainda com Fischer-Lichte. Sobre a presença em seu conceito radical, a autora alemã entende:

a definição de presença como um processo de consciência – mas apenas na medida em que é articulado através do corpo e sentida pelos espectadores através de seus corpos. Pois, a presença deve ser considerada como um fenômeno que não pode ser compreendido por uma dicotomia como corpo opondo-se à mente ou à consciência. Na verdade, a presença derruba tal dicotomia. (FISHER-LICHTE, 2012, p. 115)²⁷

²⁵ No original: *strong concept of presence*.

²⁶ No original: *radical concept of presence*.

²⁷ Minha tradução. Na versão inglesa: I agree with the definition of presence

A partir da entrada de bailarino por bailarino saltando na cena, a presença do público e a presença dos artistas não poderiam ignorar uma à outra, pois a manutenção de todos naquele espaço dependia justamente dessa atenção compartilhada. A atenção constante foi um elemento experimentado por todos. Os corpos saltitantes performavam os saltos frenéticos como atos que exageravam a condição gravitacional fazendo com que, à exaustão, cedessem à queda. Saber que haveria um momento de queda coletiva já nos punha em estado de a/ten(ç)são bem antes de entrarmos em cena.

Nos próximos parágrafos desta escrita detalharei a cena em que foram vivenciadas essas qualidades de movimento e de presença, envolvendo a reflexão sobre sobre a força gravitacional agente nos corpos em cena e a afecção das pessoas na plateia.

Contundência. Baque cênico.

A palavra 'contudente', relativo à contusão, poderia até fazer sentido em seu significado literal se acidentes tivessem acontecido no ato da investigação de movimento aqui narrada. Neste contexto, falamos sobre uma queda experimentada por muitas pessoas que se descobriam bailarinas naquela exata ocasião (meu caso). E apesar de muitas caídas desajeitadas, tortas, tropeços por cima de outros corpos, não houve gravidade nas quedas, a não ser no sentido do aproveitamento do fenômeno físico gravitacional inevitável nas composições corporais, que é o que interessa nesse momento da escrita. Nesse sentido, o que conseguimos, com nossos estudos e com a elaboração de cenas, foi aprimorar em nós mesmos uma atenção constante durante todo – ou grande parte do – tempo do exercício cênico.

Em alguns ensaios, ainda no decurso do aprendizado, nas experimentações de cenas do que chamaríamos posteriormente de espetáculo, brincávamos com o elemento básico 'peso', chamado de esforço ou de qualidade de

as a process of consciousness – but only insofar as it is articulated through the body and sensed by the spectators through their bodies. For, in my view, presence is to be regarded as a phenomenon that cannot be grasped by such a dichotomy as body versus mind or consciousness. In fact, presence collapses such a dichotomy.

movimento no Sistema Laban de Movimento e que era conteúdo da ementa da disciplina. Com isso, posteriormente, nosso trabalho ficou conhecido por esse exercício investigativo que era cair. Nessa investigação surgiam movimentos arriscados os quais colocavam-nos em um estado de atenção consigo e com o entorno a fim de encontrar uma maneira de saltar, pesar e cair, sem de fato gerar uma contusão.

O direcionamento era explícito: saltar até o corpo não ter forças para manter-se de pé e cair. Com esse direcionamento, havia um processo de exaustão progressiva nos corpos em cena e as possibilidades de falseamento de quedas diminuía consideravelmente pelo fato de estarmos indubitavelmente cansados. Antes do baque corporal no chão, passávamos por um estado de cansaço, o que nos fazia entender a queda como uma consequência inevitável e intimamente desejada pelo corpo que já não se sustentava mais diante do seu próprio fraquejamento. Escrito isso, o trabalho enfatizava menos a forma e mais a experiência da queda, fazendo-nos, ao mesmo tempo, manter a atenção ao gerenciamento dos pesos para que não houvesse machucados.

À época, a cena em questão gerou certo um tipo de desconforto e preocupação nos discentes e docentes dos cursos de dança da UFC, fazendo com que uma reunião com o colegiado de professores fosse convocada, tendo o assunto como pauta. O intuito foi discutir sobre os aspectos metodológicos do espetáculo no que dizia respeito ao ato de cair, visto que muitos dos participantes performavam uma experimentação violenta do próprio corpo nesse gesto. A polêmica se concentrava no aspecto técnico-corporal das quedas, uma vez que a investigação técnica constava no nome da disciplina de dentro da qual o espetáculo surgira. A preocupação residia na suposta ausência desse dispositivo, que prevenisse os corpos dos riscos de injúrias e machucados. Na reunião, professores e professoras não foram unânimes na exigência aos estudantes do controle corporal (técnica) proveniente do aprendizado de "saber cair". Acredito que essa discussão interesse sobremaneira ao presente estudo e tentaremos voltar a ela mais adiante no texto.

6 anos em queda

6 anos depois das apresentações de SALVE!, as reflexões acerca do espetáculo caem, aqui, nesta escrita-experiência. Com o tempo transcorrido e

transcrito no agora, consigo perceber que cada corpo presente na peça artística tinha seu modo de entender e exercer a própria queda, alguns com caídas mais bruscas, outros mais comedidas. Percebo também que, no momento da primeira abertura do trabalho ao público, a condição da peça de ser uma experimentação e de ser um exercício era bastante presente. Apesar de haver cenas ensaiadas, fechadas etc., entendo que o futuro-espetáculo talvez não necessitasse chegar a um modo ideal do que seria a cena das quedas. Uma possível definição para esse modo ideal seria a execução de uma técnica mais uniformizada nas ações de queda. Algo como um tutorial comum seguido por todos nós participantes. Esse não era o propósito. O que nós fizemos foi assumir, enquanto numerosos e diversos corpos, um *estado de corpo baderneo*²⁸, como defende minha colega de turma, Rayane Messias, também bailarina da peça, em cujo TCC (2022) também discorre sobre a sua experiência no SALVE!..

Em nossas conversas, por ocasião da coincidência de temáticas de pesquisa, chegamos a um pensamento comum compreendendo que, para a incorporação da baderna como estado ético-político dos corpos, o controle corporal, entendido como consciência racional dos movimentos ali experimentados, não era interessante. Nesse caminho, gostávamos de desviar de uma abordagem racionalizada do movimento corporal e assumir os fluxos de improvisação à medida que oportunidades se apresentassem naquele espaço cênico, construído e destruído em coletivo. Seguir por um caminho conhecido, seguro, estável e uniforme de experimentação cinética desconfiguraria o caráter de indeterminação que atravessava a pesquisa de movimentação, o que pode ser entendido filosoficamente com o conceito do devir, que aqui

[...] não é sinônimo de tornar-se, mas de um vir a ser que nunca é. Devir, que apesar de ser um verbo, não é conjugável no tempo dos tempos verbais. O verbo permanece portanto, no infinitivo, assegurando uma noção invisível de gerúndio: passado, presente e futuro não se encontram mais em uma condição de sucessão, mas de simultaneidade: o tempo como um emaranhado [...] (ROCHA, 2016, p. 42)²⁹

Seguir em uma linha muito normatizada de execução de movimentos iria de encontro, portanto, à contestação política do trabalho (do coletivo que se posicionou

²⁸ Termo concebido em seu Trabalho de conclusão do Curso de Bacharelado em Dança, da Universidade Federal do Ceará, também orientado pela Profa. Dra. Thereza Rocha.

²⁹ Trecho acessado a partir da leitura do QR code disponível na página 42 do livro.

de modo combativo ao contexto sócio-político vigente no qual normas de comportamento e pensamento eram ditadas), discussão cara para a turma durante o processo de elaboração.

Como escrito em parágrafos anteriores, a orientação das nossas ações partia de uma condição comum, possível à maioria das pessoas da turma: a possibilidade de salto e despencamento, repetidas vezes até a força de impulso para cima ser exaurida. Esses saltos iniciavam a partir de uma consciência focada nas articulações dos membros inferiores. Mais especificamente, nós experimentávamos um certo afrouxamento dessas articulações baixas, tendo a consciência que esse afrouxar, se posto em total relaxamento, faria os membros despencarem no chão. Desse modo, brincávamos de afrouxar e tensionar essas articulações, como por exemplo as dos joelhos. Nesse jogo de tensão e relaxamento, quando ativávamos a contração a fim de manter a estrutura de pé, a energia usada para o enrijecimento do músculo era impulsionada a fim de ir crescendo aos poucos em direção ao alto. Pouco a pouco os saltos iam ganhando, assim, a forma visível.

O compartilhamento desse comum nos possibilitou, independente da história da dança de cada estudante, a partilha de uma produção sensível, criando, a partir da experiência coletiva, (com seus desejos, posicionamentos de opinião, percepção de si e do mundo), um lugar de encontro entre arte e política (BARDET, 2014). Caminhando com essa coletividade, aponto aqui que alguns estudantes da turma optaram por não participar da cena a ser apresentada à comunidade acadêmica. Algumas pessoas tinham restrições de saúde, outras tinham preferências ou condições pessoais de diversas naturezas que propiciavam outros tipos de participação no trabalho. Seguindo acordos coletivos, esses estudantes atuavam na produção da apresentação cênica e também na elaboração conceitual, na confecção de elementos da cena e até no exercício de escrita crítica sobre o SALVE!. Esse trabalho que se faz ao redor da/com a cena foi muito importante para a construção da nossa criticidade no que diz respeito à análise de obras artísticas de dança e principalmente dessa aqui descrita, que estávamos construindo e experienciando. Foi um movimento que adensou bastante o aproveitamento da disciplina, o trabalho dirigido pela Andreia Pires, e que nos fortaleceu enquanto turma e enquanto artistas que tinham seus percursos pessoais. O adensamento indicava também e sobretudo uma correlação entre a compreensão do que fazemos e os gestos que performamos

na construção e percepção tanto da forte quanto, principalmente, na radical presença cênica, voltando à conversa com Fischer-Lichte (2012) aqui já mencionada.

Figura 7 - Frame II do 'SALVE!'



Fonte: Alex Hermes, 2015³⁰

Vestimentas - peso médio : ½ Kg

Nosso figurino era composto por blusas folgadas (na maioria de modelo social masculino, de mangas compridas e botões), saias longas e tênis esportivos, trajes que nos deixavam com calor e que causavam sensação de acúmulo visual³¹.

No rosto usamos lápis de olho e batom de tom roxo escuro dando ênfase a uma atmosfera noturna, quase sombria. Esses elementos eram usados por todos os participantes do espetáculo independente do gênero. Ressalto que não foi o intuito direto do trabalho questionar ou problematizar questões sobre gênero, no entanto ressalto que a partir daquele momento passei a abrir espaço para reflexões e experimentações nas quais essa temática era convocada no meu fazer artístico.

³⁰ Frames retirados do vídeo-teaser disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VQIkGHfdJVg>

³¹ Esse acúmulo ressoava outras obras da autora, sobretudo o espetáculo Vagabundos (2013).

SALVE! foi um espetáculo montado com várias influências estéticas, dentre elas o movimento Tropicália³², no Brasil, foi a inspiração base. Interessava o fato de o próprio movimento defender a mistura de estilos (no caso, musicais), desde músicas do nordeste brasileiro até a música da contracultura norte-americana dos anos 1960. Em nossa peça, o *mashup* era de corpos, de experiências de danças, de vestimentas e de cenas da peça em si que se encaixavam a partir da costura dramática da Andreia. Essa referência ao Tropicalismo não foi um guia rígido, nem cartilha do roteiro do trabalho, nosso grupo de bailarinos do espetáculo já trazia em si a diversidade de gostos e de percursos na dança o suficiente. Muitos trouxeram suas vivências em vários gêneros/modos de dançar. Essa diversidade foi se revelando à medida que as cenas se formavam, principalmente no momento em que células de jazz e pop foram sendo elaboradas³³. E apesar de tais gêneros dançados nessa cena terem codificações pré-estabelecidas, a linha dramática de contestação, enfatizada pelo trecho caótico das quedas, permanecia, pois essa cena análoga a uma disputa, acontecia com doses de ironia, ao contar com uma pessoa apresentadora da “competição”, ou seja, as fôrmas e as padronizações em dança também eram postas em questionamento.

Cenas iniciais - Da small dance³⁴ à queda

O espetáculo foi constituído por vários momentos entre cenas de tensão e de irreverência. No início, o público entrava no teatro pelo palco onde já estávamos posicionados de pé, parados, lado a lado, formando um quadrado. Virados para o centro do palco, trocávamos olhares uns com os outros. Os olhares eram firmes e tensos, como se algum tipo de acordo coletivo estivesse sendo feito no silêncio, um comprometimento com aquele momento, um acordo de presença coletiva. Apesar de estarmos parados, como se apenas esperássemos o público se acomodar, muito já

³² Tropicália ou Tropicalismo foi um movimento artístico brasileiro do final da década de 60. O movimento se nutria de vários estilos musicais, do baião ao rock estadunidense, além de influenciar outras linguagens como teatro, cinema e artes plásticas.

³³ Havia um momento do futuro-espetáculo em que abria-se uma cena em analogia a um festival ou competição de dança, na qual dois grupos disputavam: o grupo de dança pop contra o de dança Jazz.

³⁴ *Small Dance* foi a definição dada por Steve Paxton para as micromovimentações existentes no interior do corpo humano. Ao ficar de pé, o corpo ajusta suas estruturas em resistência à gravidade, em constantes movimentos, possibilitando sua postura bípede: Paxton afirma tais movimentos como performando uma dança.

acontecia no simples ato de estar em pé. Os olhos estavam abertos e atentos. A consciência do corpo inteiro era ativada, e viajava no interior do corpo (PAXTON, 1993). Observando nossas pequenas danças (*small dance*), nossas tensões e micromovimentos interiores, entendemos quais estruturas nos mantinham de pé (PAXTON *apud* GIL, 2001).

Como parte do momento de início, éramos acompanhados também por uma trilha musical: *What Kind Of Man - Remix*³⁵. A canção era um remix dançante e foi tocada em volume relativamente alto, o suficiente para preencher o espaço com seus timbres. No entanto existia um contraste desse som externo com a quietude da primeira cena em sua espécie de zero (só) aparente de movimento. A concentração extrema fazia-me mergulhar em um silêncio interno, como se não fosse possível ouvir aquela música no ambiente. Eu percebia, então, já nesse início, a criação de uma atmosfera densa e que permeou as cenas seguintes do trabalho.

Depois do público acomodado no espaço³⁶, compartilhando conosco o mesmo chão (de madeira), iniciávamos uma caminhada, enfileirada, traçando percursos marcados pelo centro do palco. A figura do quadrado formado inicialmente por nós era mantida, mas agora em movimento. Um quadrado movente. Com esse mover, em marcha humana, acontecia uma espécie de desfile de moda, em que nossas roupas e maquiagens eram apresentadas, expondo a nossa intenção de corpo ao caminharmos com semblantes sérios e firmes. Até então intactos, elegantes e altivos.

Um caminhar ordinário, mas nem tão simples assim.

Caminhávamos enfileirados, em perfeita ordem e cadência demarcadas. Corpos apresentavam uma excelente performance e ótimo funcionamento. Um movimento de caminhada, que por ser bastante ensaiado e apresentar uma forma bem definida de movência, aludia a um tipo de maquinário, como em uma produção fabril em série. Na passarela, ou esteira de fábrica, tudo funcionava dentro de uma

³⁵ Nicolas Jaar, produtor da banda Florence + The Machine, lançou esse remix da música em 2015, adicionando uma batida mais dançante e ao mesmo tempo sombria à canção original, contribuindo, assim, para o início sério e misterioso da dramaturgia do espetáculo.

³⁶ Em grande parte das apresentações o público dispunha-se no próprio tablado de madeira, onde aconteciam as cenas. À medida que o trabalho foi levado para diferentes teatros, essa disposição mudava, a depender da condição do espaço, em alguns lugares sendo possível apenas a plateia de palco italiano.

ordem repetitiva e constante. Nesse início estávamos dentro de uma forma, dentro da lei, por assim dizer, padronizados em nosso comportamento que, por sua vez, minutos mais tarde, seria contestado, quebrado e derrubado, revelando o intuito do trabalho: bagunçar todo esse conjunto de regras cinéticas.

Depois de algum tempo caminhando, de acordo com nossas marcações ensaiadas, o quadrado movente começava a se desfazer e 4 filas eram formadas retornando à (suposta) pausa. Após um breque musical, todos corríamos para o fundo do palco, saindo de cena por um espaço único na coxia. Depois de sermos sugados para fora de cena pela coxia, agora era hora de ela nos cuspir para o centro do palco, pessoa por pessoa, como que catapultados, pois a primeira chave de entrada na próxima cena era o salto.

Cena das Quedas

Desse modo, os saltos e as conseqüentes quedas adentraram a cena. Se na ação anterior, éramos aparentemente estáveis e equilibrados, atentos às nossas pequenas danças e às nossas caminhadas, agora estávamos entregues às forças da física de modo mais exagerado, entregues aos fluxos imprevisíveis e a um terreno sem mapa. Seguindo com saltos insistentes tendo as quedas como consequência, pouco a pouco, o centro do palco ganhava densidade e revolta. Em média 30 pessoas estavam no palco, ocupando os espaços vazios com seus corpos saltitantes, frenéticos e expansivos, tendendo ao cansaço. Nessa famosa *Cena das Quedas*, a decaída poderia acontecer a partir de vários tipos de salto e a tentativa era entregar-se à gravidade, sem fingir. Nos primeiros saltos a queda acontecia de pé e dependendo do nosso nível de cansaço, ou de um desequilíbrio, por um acaso, o corpo inteiro ia ao chão.

Nesse momento da escrita volto a enfatizar que a chave comum *saltar-despencar* não aconteceu de modo igual para todos. As maneiras de impulso para o alto e as maneiras de cair variavam de acordo com cada bailarino. Em certos momentos essa ida ao alto acontecia com giros e até com impulsionamento de outro participante da cena, um segurando na cintura do outro, impulsionando para cima, fazendo com que esse salto ganhasse outras intensidades e outros sentidos, fazendo surgir também outros modos de cair.

Uma memória forte da minha experimentação passa por um tipo de salto com giro, citado no parágrafo anterior, ao ponto do salto e da queda acontecerem como um tipo de espiral, como uma força que sobe e despenca espiralando. Narro aqui uma pequena experiência pessoal e é nítido que, com a observação de vídeos do trabalho, existem peculiaridades no movimento de cada estudante na cena das quedas. Mas apesar de ser um importantíssimo documento, o vídeo por si só não diz da experiência de corpos que tombaram incontáveis vezes no chão de vários teatros de Fortaleza. Cada estudante e artista participante guarda suas percepções do que foi vivido nessa ação coletiva.

Depois de sucessivos saltos, o cansaço e a dificuldade em se manter em pé se tornaram um fato e um fardo que logo nos colocaria cada vez mais tempo nos níveis médio e baixo. Para quem nunca esteve em cena num espetáculo de dança, entrar em contato com a sua linguagem pela primeira vez dessa maneira, realmente foi, para mim, um baque, tomado tanto em sua acepção literal, como na figurada. Com a atenção e a presença aguçadas, naquele momento depois de tanto cair, eu pensava que não poderia estar em outro lugar senão ali, no chão de madeira da sala 19, do antigo prédio do Instituto de Cultura e Arte³⁷, ofegante, sem forças para levantar, sentindo o calor dos corpos de todos os meus colegas decaídos, vibrantes e vivos.

Volto para o pensamento de Doris Humphrey, mas sob a letra de Maria Alice Poppe (2018). Percebo que a artista não concebe em seu fazer a ideia da queda, da pausa que lhe seria inerente, como parte integrante do movimento, ela entende, portanto:

que a dança se dá em “um arco entre duas mortes”. O movimento, segundo Humphrey, acontece nesse “entre quedas”, ou melhor, na recuperação entre as quedas, metaforizadas pela artista como morte. O que interessa aqui é a “morte” (queda/fall) de Humphrey e não o arco (recuperação/recovery) onde, para a coreógrafa, se localiza o movimento. (POPPE, 2018, p.148)

De mãos dadas com Poppe, a presente pesquisa caminha para um fazer que vai para além de um entendimento moderno do que se denomina dança. Tal como ditam os princípios subentendidos (ou nem tanto) do que se chamou período moderno, esse ideal de movência constante é uma norma que resvala na arte e evidentemente na dança. Assim, o mover contínuo põe-se como aval de sua legitimidade, ao ponto

³⁷ Prédio da Universidade Federal do Ceará localizado na Av. Carapinima no Bairro Benfica em Fortaleza - CE. Por ter sido um prédio alugado pela universidade, os cursos de Cinema e Audiovisual, Dança e Teatro ocuparam o espaço até o início de 2016, mudando-se a partir de então para o bloco definitivo do ICA no Campus do Pici.

de tal característica se configurar como uma estrutura fundamental, intrínseca à existência das expressões dançantes.

É assim que para buscar sua essência a dança volta-se de modo crescente para o movimento. [...] A dança acessa a modernidade por via de seu alinhamento ontológico crescente com o movimento, esse por sua vez tomado como espetáculo do ser dessa modernidade. (LEPECKI, 2016, p. 31)

Importante deixar escrito que esta pesquisa de mestrado em curso se afina com uma abordagem contemporânea em dança³⁸, afinidade vista em meus relatos pessoais como estudante de graduação em dança cujo projeto pedagógico é norteado por tal abordagem³⁹. E não sinto que isso contradiga as sistematizações do movimento que, sim, são importantes. Não posso e nem tenho, no momento, arcabouço referencial suficiente para contestá-las. Entretanto, ter algo assim chamado de técnica a ser replicada, ensinada, aprendida sob um manual, talvez não faça sentido aqui. Na contramão disso, uma disposição (um dispor/dispositivo) de ferramentas/intuições para a criação de métodos próprios. Uma elaboração de fazeres próprios por quem lê, escreve e dança. Um compartilhamento, portanto, de intuições e essas como possibilidade de criação acadêmica/em arte.

*Cena pós-queda: “Já que é pra tombar, tombei!”*⁴⁰

Depois da exaustão, depois da impossibilidade de reerguimento dos corpos, o que poderíamos fazer? Quando cada estudante percebia o seu limite e entendia que não conseguia mais saltar e cair constantemente, fomos nos retirando e nos deitando no fundo do palco. Sim, em atitude de “entregar os pontos”, deitávamos aos poucos, um por um, até que todos nós estivéssemos no chão.

Deitávamos lado a lado e quando o último bailarino entregava de fato o seu peso ao chão, iniciávamos um rolamento coletivo. Tudo já estava em estado vibratório aguçado, as partículas do ar, os nossos movimentos internos de frequência cardíaca e de respiração e também o público. Com tudo isso, ainda era possível que o nosso

³⁸ Abordagem que agrega à produção em dança reflexões éticas, políticas, assumindo-se como experimental, múltipla, não-fixa tensionando, dessa forma, a própria ontologia da linguagem.

³⁹ Junto com o movimento desta escrita, percebo a necessidade de futuramente conversar mais com autores e artistas de linhagens pós-modernas da dança, em que a suposta ausência de movimento é um elemento a ela incorporado.

⁴⁰ Letra do refrão de *Tombei*, composição de Karol Conká, lançada em 2014. Com o decorrer das apresentações do SALVE!, essa música foi acrescentada na parte do espetáculo em que havia a coreografia do gênero *pop*.

peso fosse motor de movimento numa onda de corpos que rolavam até a boca da cena e, posteriormente, de volta para o fundo, dessa maneira (ida e volta) por duas vezes ainda, em um tipo de tsunami de corpos.

Depois de toda a agitação, estávamos não só aquecidos, mas exaustos e conscientes do grande peso que éramos. Com a vivência dos ensaios, entendemos que esse estado de cansaço e de peso, nos sentíamos de fato pesados, era muito necessário para manter a intenção de insistência nas próximas cenas. Essa insistência corporal de manter-se vivo, mesmo pesando, alimentaria o caráter irônico e contestador do restante da peça. Manifestamos ali, a nossa existência enquanto corpos no mundo, enquanto artistas da dança e enquanto seres políticos num país que respirava ares de golpe em 2015/2016.

Para continuar, eu pergunto: o que a queda ao enfatizar nosso peso evocou no instante em que a cena acontecia? Como se deu essa qualidade contundente da presença?

Corpo - espaço - invólucro

De acordo com a proposição inicial de SALVE!, para as apresentações, as pessoas da plateia eram convidadas a sentar-se no chão do palco, excetuando-se os casos para os quais as cadeiras se fizessem necessárias. Sentados, todos tinham a experiência sensível da vibração do chão de madeira com os corpos que nele caíam. Essa proposta, na qual o público ocupava o mesmo chão dos artistas, favorecia uma grande proximidade, inclusive uma proximidade arriscada, pois com as investigações vigorosas e expansivas de movimento, nós, atores do trabalho, e o público, tínhamos que manter uma atenção constante quanto aos movimentos que repentinamente ocupavam vários níveis do espaço coabitado de modo a evitar colisões.

Ao cair no tablado de madeira, os impactos eram amortecidos pelos tênis esportivos, ou mesmo pelas camisas e saias longas, que compunham o figurino do espetáculo, que logo entraria em circulação pela capital cearense. Esses impactos no chão formavam uma rítmica de timbres que (re)percutiam no piso e podiam permear também o corpo de quem presenciou o momento. É importante registrar que antes de cair no chão, nossos corpos iam furando o ar, e (por que não dizer) caindo no ar, empurrando e produzindo ondas de calor que também atravessavam o público. Acontecia, assim acredito, uma *“experiência partilhada entre as presenças”*

(DUENHA, 2014). Dito isso, além das pessoas da plateia serem testemunhas visuais da peça artística, elas levavam registrado em suas peles a experiência sensorial de ter habitado aquele espaço onde o acontecimento fora produzido pelo exercício cênico, o que coaduna com o *conceito radical de presença* defendido por Fisher-Lichte quando diz que

Pela presença do performer, o espectador experimenta o performer e a si mesmo como mente corporificada em um processo constante de vir a ser – ele percebe a energia circulante como uma energia transformadora e vital. Isso eu chamo de conceito radical de presença, escrito como PRESENÇA: PRESENÇA significa aparecer e ser percebido como mente corporificada; percebendo a PRESENÇA de outro significa também experimentar a si mesmo como mente corporificada. (FISCHER-LICHTE, 2012, p. 115)⁴¹

Pensando nas forças do tempo-espaço que no caso citado são percebidas nos corpos em relação com a vibração do impacto de uma queda, observa-se que a frequência vibratória de um corpo foi endereçada a um outro que estava assistindo, sentado no chão, ou seja, o tremor, o calor e a percepção visual aconteceram em presença de outros corpos também na plateia, para além dos corpos dos artistas. Os espectadores, devo evidenciar, caíram junto conosco, pois também existia um temor por parte deles de que os choques corpo-a-corpo ou dos nossos corpos com o chão acontecessem. Após a tensão construída pelo risco constante da queda, os baques logo acorriam e todas as pessoas o sentiam fisicamente, fosse em seus trapézios que elevavam os ombros na direção das orelhas, ou nos semblantes enrijecidos.

Com esse relato, defino o acontecimento como um momento de criação de um *espaço do corpo*⁴² (GIL, 2001) no qual a relação com outros corpos e objetos do espaço é tão próxima que ele, em cena, já não age separadamente mas entende, como parte de si, o que está a sua volta, prolongando sua pele. À medida que a energia frenética da cena se intensificava, a atmosfera também mudava, pois o ar do ambiente nutria-se da respiração ofegante e dos líquidos saídos dos corpos em tombamento. O ar mudou, a temperatura também aumentou e todas as peles presentes no espaço (do corpo) testemunharam aquele calor. Nesse sentido,

embora invisíveis, o espaço, o ar adquirem texturas diversas. Tornam-se densos ou tênues, tonificantes ou irrespiráveis. Como se recobrissem as coisas com um invólucro semelhante à pele: o espaço do corpo é a pele que

⁴¹ Minha tradução. Na versão inglesa: Through the performer's presence, the spectator experiences the performer and himself as embodied mind in a constant process of becoming – he perceives the circulating energy as a transformative and vital energy. This I call the radical concept of presence, written as PRESENCE: PRESENCE means appearing and being perceived as embodied mind; perceiving the PRESENCE of another means to also experience oneself as embodied mind.

⁴² Conceito desenvolvido pelo filósofo José Gil no capítulo *Corpo Paradoxal* do livro *Movimento Total* (2001).

se prolonga no espaço. De onde a extrema proximidade das coisas e do corpo. (GIL, 2001, p. 57 e 58)

Adquirindo texturas diversas, nós, como produtores daquele espaço também misturávamo-nos com as várias texturas de peles que tocávamos; os tecidos dos figurinos, o nosso suor e o dos outros, a textura do chão, os vários tipos de cabelo roçados nos nossos rostos... ao ponto de perdermos uma noção identitária fixa e individualizada. Se a cena era realizada em 10 minutos, durante esse tempo, por incontáveis vezes, o corpo coletivo se transformava, se moldava em vários, como uma massa de modelar gigante e caótica. Em sua atitude, esse corpo constituído por todos nós descobria os fluxos para se fazer constantemente presente, atento aos acontecimentos daquela cena. Isso nos leva a entendê-lo como

[...] performativo porque voltado para a investigação das muitas peles do mundo. E, diga-se de passagem, tanto faz se este corpo se configura na performance, no teatro, na dança, na sala de aula, na sala de ensaio [...] Um corpo performativo porque não se prende a gêneros, a estilos e talvez sequer a [sic] arte. O compromisso é com a circulação de afetos, com a ativação crítica e política do entrelaçamento corpo-mundo [...] (FABIÃO, 2010, p.26)

Esse caráter do corpo dos intérpretes agregou elementos de performance à obra e tensionava, em diálogo com as reflexões acerca da ontologia da dança, o que é e o que pode ser dança.

A experimentação do pesar em cena, analisada no trabalho SALVE! , acontecia como um manejo de forças vibratórias, de partículas de calor no espaço que compuseram a obra artística. Tratando-se de uma obra de dança, entendida como uma obra viva que se faz em sua efemeridade, a mesma é estudada aqui com seu caráter de acontecimento, sendo esse, por sua vez, um aspecto, um traço presente em obras de performance. Essa característica era evidenciada em nossa peça pela própria natureza do elemento com o qual trabalhamos: o peso. O peso acontece. E para acontecer ele pesa. Nós, que somos peso, não decidimos que vamos pesar. Não pensamos que pesamos mas, fatidicamente, Pesamos! E depois, soma-se possivelmente a esse fato, a capacidade reflexiva acerca da nossa condição gravitacional e de como isso se configura como matéria para produção de conhecimento em arte. Neste caminho, Poppe afirma, à luz de Marie Bardet, que “pe(n)samos”, pois

pesamos, pensamos, simultaneamente. O peso coloca o pensamento em movimento gravitacional, pois determina um eixo em torno do qual ele transita. No cerne da tensão entre o leve e o pesado, o corpo cede atenção ao chão e põe-se a dançar pensando e deslizando sobre as forças que o

aterram: novos rumores aos corpos dançantes 'pe(n)santes'. (POPPE, 2018, p.65)

Pergunto então, com a experiência de pesar e de cair coletivamente, quais marcas produzidas no espaço da cena, no público e em nós, participantes da peça, levamos para nossas vidas e percursos artísticos? Suely Rolnik nos diz que

marcas são exatamente estes estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir das composições que vamos vivendo. Cada um destes estados constitui uma diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo, o que significa que as marcas são sempre gênese de um devir. (ROLNIK, 1993)

Pensando-pesando sobre esse estado inédito de corpo, dizendo respeito àquela experiência vivida por quem estava presente na cena das quedas, inaugura-se um espaço reflexivo. Tal acontecimento reverbera tanto em quem assistiu e levou consigo suas percepções — inclusive questionando aspectos metodológicos daquela cena, tais como os nossos modos de cair — quanto por nós, artistas, que a partir daquela experiência, passaríamos a incorporar em nossas produções as questões acerca do peso, da exaustão e das qualidades de presença que poderíamos ativar cenicamente.

Certamente, a reflexão que o pesar do corpo nos possibilitou seguiu como uma reflexão viva em nosso corpo-pensamento. Foi notório que o nosso corpo coletivo apesar de ser entendido como um corpo-espaço-invólucro e ter partilhado uma experiência entre as presenças (artista, espectador, espaço...), ponto que o interesse pelo elemento peso/gravidade talvez não fosse de interesse arraigado de todos, tanto que aos poucos alguns participantes foram deixando o trabalho, seguindo outros interesses de pesquisa. No entanto, é provável que volta e meia a experiência com SALVE! seja reativada, ou lembrada no percurso de cada um.

Mesmo com todos os bônus que SALVE! nos trouxe enquanto acadêmicos e artistas, o trabalho teve o seu fim em meados de 2016, pela difícil compatibilidade de horários entre os integrantes, o que impossibilitava reuniões e ensaios. Finalizada a disciplina, ainda circulamos com o trabalho por vários teatros de Fortaleza-CE, assumindo a direção coletiva do grupo⁴³. No entanto, a manutenção do trabalho não foi possível naquele momento. Em 2017, chegamos a apresentar um fragmento

⁴³ Com a decisão de continuarmos o trabalho para além da disciplina, assinamos uma direção coletiva e nomeamos o grupo como Coletivo A Vacalhada.

performático da *Cena das Quedas*, o qual intitulamos RE-SALVE!⁴⁴, mas não a peça inteira. Nessa investigação de movimento os saltos aconteciam somente após um desmanchamento da verticalidade, um amolecer do corpo, diferente da montagem de 2015 em que a queda era gerada a partir do salto. Essa finalização e impossibilidade de reapresentação enfatiza ainda mais seu caráter experimental e performativo, acontecido em um tempo-espaço específico, gerando marcas (ROLNIK, 1993), a serem reativadas, certamente, em trabalhos posteriores.

3.3 Um terreno - mal/dito: Quem Tem Medo do Chão?

Ainda sentindo a reverberação daquele acontecimento tão importante na minha vida, com o combo ingressar em uma nova graduação-entrar na área da dança-participar de um trabalho cênico (coletivo), continuei com minhas reflexões sobre o corpo que pesa e vai ao chão. Comecei a perceber que em pequenas situações do dia a dia, o chão era visto como algo repulsivo e como símbolo de fracasso. E depois entendi que culturalmente essa era uma questão bem mais complexa do que apenas uma análise trivial cotidiana levaria a supor. Com a dança, eu percebi a existência de um corpo-pensamento. No meu caso, interligo tal percepção a uma abordagem de dança contemporânea e experimental na qual não existe codificação pré-determinada de movimento. Com essa dança, que perturba sua própria ontologia, que se pergunta sobre sua origem, ou melhor, com essa dança que interroga sua fonte (ROCHA, 2010), eu encontrei um terreno possível para minha necessidade de experimentação corporal. Um terreno - mal/dito, diga-se de passagem: o chão. E ressoando com o que Thereza Rocha escreveu, eu pude

sair do jogo dos pressupostos que diz: Sabemos o que é dança. Dancemos a partir daí., para dizer: A dança não se sabe. A dança não se sabe nunca. Voltemos sempre aí. Esta é a única condição do dançar imediatamente agora. Condição também honesta de qualquer pensamento crítico a seu respeito. (ROCHA, 2010, p.05)

Essa abordagem me acolheu enquanto corpo que não tinha aptidão em gênero de dança algum. Pude, então, durante as disciplinas da Graduação em dança, a depender da abertura das ementas a isso, experimentar o peso e o chão, descobrindo e inventando meus próprios gestos.

⁴⁴ Vídeo da performance RE-SALVE disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=XCDz1IHLi1s>

Em 2017, elaborei um trabalho performático intitulado *Quem Tem medo do Chão?!*, que aconteceu em vários espaços, internos e externos, do campus do Pici⁴⁵ da Universidade Federal do Ceará. A performance, assim a chamei na época, consistia na simples ação de deitar-me no chão e pôr ao meu lado (também no chão), um cartaz escrito com a pergunta-título do trabalho. A cada vez que me apresentava, incorporava uma nova ação. Nas 3 vezes em que foi apresentada, agreguei à pequena peça, os saltos e as quedas investigados no SALVE!, mas agora de maneira solo. Também experimentei uma postura alusiva ao sirsasana⁴⁶ do Yoga, conhecida como uma postura invertida. Esse movimento acontecia de modo bem ralentado: aos poucos os pés se posicionavam pausados no ar, como uma haste e minha cintura escapular, pescoço e cabeça se posicionavam pausados no chão. Nutria, dessa maneira, uma ideia de verticalidade, mas invertendo a bipedia biológico-cultural do ser humano: pés no chão e cabeça no alto. Essa escultura em ponta-cabeça logo desmoronava, despencando no chão e ali eu ficava parado por algum tempo. Um tempo indeterminado, às vezes durante 3 minutos talvez, às vezes 15. Não me interessava contar o tempo, mas sim permanecer ali, pe(n)sando.

Muitas pessoas olhavam de longe, outras chegavam perto, riam. Um dos passantes, inclusive, quando deitei em uma calçada do campus, falou em voz alta que imaginou que eu estivesse representando alguém morto. Esse fato me faz atentar para o senso comum partindo de um entendimento que só admite o corpo deitado no chão em caso de morte, de paralisia de movimento. Assim também

pensava talvez Doris Humphrey quando definiu a horizontalidade do chão na dança como um ponto de falta de movimento, de morte, classificando-o como a última quietude do corpo. (HUMPHREY *apud* POPPE, 2018)

Nessa época, estudando o que era ontologia e com isso tensionando elementos estruturantes que uma peça deveria ter para ser chamada de dança, fiz leituras sobre as performances de William Pope.L, os famosos rastejos⁴⁷. Neles, um corpo negro, estadunidense, abria mão da sua verticalidade e do funcionamento normal dos corpos na cidade de Nova York, para rastejar em suas avenidas. Ao

⁴⁵ Um dos campi da Universidade Federal do Ceará, em Fortaleza, onde funciona o Instituto de Cultura e Arte que abriga os cursos de Dança junto com outras 7 graduações e 6 Programas de pós-graduação.

⁴⁶ Posturas invertidas do Yoga, nas quais as pernas ficam para cima e a cabeça para baixo.

⁴⁷ “*Crows*” performances realizadas pelo artista norte americano William Pope L., a partir de 1978, na Tompkins Square em Nova York

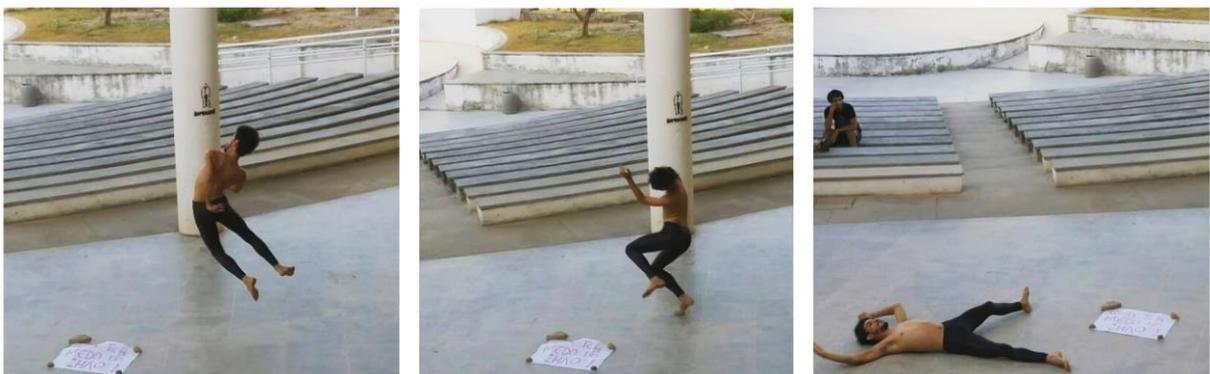
relacionar a minha ação com a performance de Pope.L, por meio da análise de André Lepecki (2016, p. 161), percebi um

[...] chão ontopolítico que não é plano ou estável, mas incessante, trêmulo e assolapante. Qualquer um que reconheça estar movendo sobre esse chão já oferece uma perturbação cinética fundamental da ontologia com a fantasia da estabilidade temporal e geométrica da forma e do ser.

Estando deitado naqueles locais de passagem do campus universitário, havia um tensionamento na quebra de regras não declaradas. Uma interrupção no fluxo de utilidade daquele espaço cortava a sua lógica de funcionamento e trazia a atenção de quem observava para o acontecimento presente.

Com o exposto, pontuo que na diminuição da velocidade, ou mesmo na pausa, um movimento hegemônico do espaço deixa de acontecer. Há uma espécie de corte na temporalidade instaurada, como uma provocação à presença das pessoas em volta. É um tensionamento, pe(n)so, gerado a partir do peso. Se eu, o propositor, imponho um maneira de ocupar um espaço público e muitos direcionam seus comentários, seus olhares, ou seja, sua atenção para mim, revela-se um conceito forte de presença em que o ator captura, prende a atenção do público (FISCHER-LICHTE, 2012), entretanto, no momento em que esse público chega perto, profere algumas palavras e se incomoda com aquele suposto desequilíbrio no espaço, ele também está sendo convocado, corporal e intelectualmente, passando então a ser cúmplice do acontecimento.

Figura 8 - Fotos da performance 'Quem tem medo do Chão'



Fonte: Registrada por Levi Souza (2018)

3.4 Mas, ainda antes do chão...(Yves Klein)

Diferente de Pope.L, que já de antemão assumia em sua performance a condição de corpo caído e rastejante, alguns anos antes, o artista francês Yves Klein aventurava-se no percurso, na trajetória propriamente dita, da queda. Em sua obra *Le Saut dans le vide / Salto no Vazio* (1960)⁴⁸, ele aparece em uma foto saltando do alto de uma casa. Com o auxílio de amigos que seguravam uma lona para o aparar, o performer experimentava sua ação de queda livre, tendo o corpo inteiro despencando no ar capturado pelo obturador da câmera. O resultado imagético final foi uma fotomontagem que, a partir da sobreposição de dois negativos, retirou do enquadramento e, assim, do visível, a lona e os amigos, como se o artista estivesse despencando em queda livre rumo ao chão.⁴⁹

Pode-se asseverar que, com a experiência vivida pelo artista, a de cair (em cima de uma lona ou no chão, guardarei a controvérsia por enquanto), o status de fotografia se amplia para a da performance:

O salto no vazio não é apenas uma imagem fotográfica, mas sim um gesto de criação e/ou alteração de uma realidade – o gesto impossível ou absurdo. Esse salto no vazio transmite um ideal de um espaço livre, amplo e aberto e sua ação nos remete a uma certa brutalidade, afinal se jogar no vazio, ao chão de peito aberto, é uma imagem um tanto quanto bruta. (CUPERTINO, 2019, p.23)

Levando em conta que nesse momento da história da humanidade, estava em curso a chamada corrida espacial disputada por americanos e soviéticos, vale a pena citar um trecho do texto que acompanhava a fotomontagem *Le Saut dans le vide*, publicada no *Le journal d'un seul jour*⁵⁰. O excerto, cuja autoria não foi creditada na publicação impressa, dizia o seguinte: “*Hoje, o pintor do espaço deve realmente ir ao espaço para pintar, mas deve ir lá sem truques, nem enganar, nem de avião, nem de pára-quadras ou foguete [...] (1960)*”⁵¹. Verificando o texto exposto acima, podemos

⁴⁸ Fotografia disponível em: <https://www.yvesklein.com/es/oeuvres/view/643/le-saut-dans-le-vide/>

⁴⁹ As fotos foram tiradas por Harry Shunk e Jean Kender, contratados por Klein. Ver mais detalhes sobre a obra em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266750>

⁵⁰ Fotografia publicada em 27 de Novembro de 1960.

⁵¹ Minha tradução. No original: “Aujourd’hui le peintre de l’espace doit aller effectivement dans l’espace pour peindre, mais il doit y aller sans trucs, ni supercheries, ni non plus en avion, ni en parachute ou en fusée[...].” O texto, de autoria não informada, foi publicado no *Le journal d'un seul jour*, em 27 de novembro de 1960 e está disponível em [Ressources - Yves Klein](#)

trazer uma camada de problematização ao ato fotografado. É possível estabelecer uma relação da queda com o acontecimento mundial da “conquista do espaço”, o que constitui uma dimensão crítica da obra de arte e, além disso, um questionamento em que há um posicionamento político. No mesmo período da divulgação da fotografia, o artista relata em seu escrito:

Nem mísseis, nem foguetes, nem sputniks vão fazer do homem o 'conquistador' do espaço. Esses meios são apenas o mundo dos sonhos dos cientistas de hoje que ainda vivem no espírito romântico e sentimental do século XIX. (KLEIN, 1961, p. 65)

Com a sua declaração, de 1961, Yves Klein pôs os pés no chão, ou melhor, saltou de corpo inteiro para o vazio (para o chão), imprimindo uma forte presença em seu tempo e na história da Arte. O momento de captura de sua imagem mostra um meio de caminho, entre o alto e o raso, nos fazendo atentar para esse percurso da queda, que vai de uma suposta estabilidade até uma próxima suposta estabilidade, o chão. A fotografia confere ao ato-movimento, uma pausa, uma suspensão eterna no ar, que humanamente e mesmo com foguetes, naves etc. seria impossível. Dessa fictícia suspensão eterna, um questionamento pôde ser desenrolado envolvendo a condição basilar dos corpos existentes sobre o planeta: o pesar.

Sobre a controvérsia que diz respeito ao cair na lona ou no chão, há uma especulação de que Yves Klein tenha experimentado o salto de cima daquela casa de uma maneira menos *soft*, aventurando-se na queda de fato para o chão. A versão dessa narrativa não seria uma possibilidade fora de cogitação já que em suas obras o caráter de radicalismo e polêmica se fazia muito presente. No livro ‘Una Guía Sobre El Arte de Perderse’, título da tradução em espanhol, da escritora Rebeca Solnit, encontro um trecho sobre o artista que expõe o seguinte:

McEvelley conta de outra maneira. Segundo sua versão, relatada por pessoas próximas a Klein, inclusive algumas que presenciaram os saltos múltiplos, em janeiro daquele ano ocorreu um salto real, mas as principais testemunhas não estavam presentes e não restaram provas. Bernadette Allain, a mulher com quem Klein convivia antes de Rotraut, presenciou o primeiro salto e lembra: “Para uma judoca que sabia cair, não era nada extraordinário. [...] Era natural que alguém com o seu grau de formação soubesse recuperar a posição e cair. Ele fez isso como desafio ou bravata, para mostrar que era capaz de

pular no vazio; não pular de uma janela, mas pular para o céu. [...] Abaixo dele não havia nada além da calçada, nada! (SOLNIT, 2020)⁵²

Fosse com uma lona para amortecê-lo, ou o chão para lhe dar uma pancada, o fato é que Klein jogou-se. Seu semblante e corpo como um todo viveram esse desprendimento da aparente estabilidade bípede humana. Com a fotografia, ele conseguiu o almejado: pairou eternamente no ar e, ao mesmo tempo, nesse mesmo ar passou, também eternamente, a cair.

3.5 Do inevitável encontro com o chão (Bas Jan Ader)

Amortecedores, objetos, alavancas, tênis, almofadas, cadeiras... tudo adia, mas nada evita o encontro com o chão. E aqui, no chão do texto, em queda, junto comigo, o fotógrafo e performer Bas Jan Ader (1942 -1975). Ele cai aqui, despidoradamente, como sempre o fez durante suas ações. O despudor, aliás, a queda nua, me parece ser marca forte do artista holandês que sempre mostrou-se cúmplice da gravidade, seja ao se jogar no telhado de uma casa (*Fall 1*)⁵³ ou ao cair de bicicleta no canal em uma rua de Amsterdã (*Fall 2*)⁵⁴.

Pergunto-me o que levou uma pessoa nos anos 1970 a gravar vídeos de suas quedas. É de uma intrigante curiosidade saber o que conectava Bas Jan Ader ao ato de cair. Uma relação íntima, um quê de erótico, de desejo subliminar que o corpo tem de cair. Desejo de queda. Suspeito que há um desejo coletivo pela queda do corpo, e que o artista em questão encarna em seu fazer pessoal, algo incutido no inconsciente que quer experimentar a ida ao chão. Se essa suspeita não faz sentido, então, por que tanto medo da queda? É perigoso? É desconhecido? Sabemos, portanto, que o desconhecido seduz.

Como descrito na queda do trabalho cênico SALVE!, nos parágrafos anteriores, chego em Ader, mais especificamente na vídeo performance *Broken Fall*

⁵² Minha tradução. Na versão espanhola de Clara Ministral: "McEvelley lo cuenta de otra forma. Según su versión, relatada por personas cercanas a Klein, incluidas algunas que presenciaron los múltiples saltos, en enero de aquel año tuvo lugar un auténtico salto al vacío, pero los testigos principales no estaban presentes y no quedó ninguna prueba. Bernadette Allain, la mujer con la que vivió Klein antes de Rotraut, presenció el primer salto y recuerda: «Para un yudoca que sabía cómo caer, no era nada extraordinario. [...] Era natural que alguien con su grado de entrenamiento supiera recuperar la posición y caer. Lo hizo como un reto o un desafío, para demostrar que era capaz de saltar al vacío; no de tirarse por una ventana, sino de saltar hacia el cielo. [...] Debajo de él no había nada más que el pavimento, ¡nada!»

⁵³ Vídeo de *Fall 1*, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=O_Vr1H_PK_c&t=68s

⁵⁴ Vídeo de *Fall 2*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YkOrpgV0-5U>

[*Organic*] de 1971⁵⁵. Vejo que em dado momento, a queda é a esperança do corpo que já não se sustenta, que sofre na tentativa de segurar-se, do corpo que já não aguenta mais. Bas Jan Ader deixa explícito a sentença de queda do corpo e trabalha a partir dessa condição. Essa poética aproxima-se do pensamento do filósofo David Lapoujade sobre a exaustão do corpo, aquele que não aguenta mais. Assim como Ader, Lapoujade defende em seu texto esse corpo exaurido não como um rumor, mas como um fato.

Os corpos não se formam mais, mas cedem progressivamente a toda sorte de deformações. Eles não conseguem mais ficar em pé nem ser atléticos. Eles serpenteiam, se arrastam. Eles gritam, gemem, se agitam em todas as direções, mas não são mais agidos por atos ou formas. É como se tocássemos a própria definição do corpo: o corpo é aquele que não aguenta mais, aquele que não se ergue mais (LAPOUJADE, 2002, p.82)

Eis um corpo pendurado em um galho de árvore. Após alguns minutos acontece a queda. No vídeo vemos um exemplo de presença forte (*strong concept of presence*), um momento em que o espectador fica vidrado no vídeo, aguardando o momento da queda. Uma ação que captura a atenção total ao artista. (FISHER-LITCHE, 2012).

Nessa espera de poucos minutos, há uma tensão, uma apreensão pelo momento em que o tombo irá acontecer. Junto disso, muitas reflexões acerca de um “fruto” que cai de uma árvore. Seguindo essa analogia, o fruto cai porque está maduro, se está maduro é bom para o consumo, então estamos nesse momento diante de um exemplo em que a queda é favorável. Uma queda necessária para manutenção/afirmação da vida. E como afirmar a vida com a queda, sendo a queda sinônimo cultivado culturalmente em nosso inconsciente daquilo que fracassou?

A tentativa aqui é observar o corpo e sua experiência. Com essa observação encontramos incoerências do pensamento ocidental no que diz respeito ao significado de estar vivo. Vejamos: se esse pensamento (ocidental), que cultiva o reino dos céus, as alturas, a leveza, correlativamente, nega o chão, o peso e, conseqüentemente o corpo. É um sistema de pensamento que vai de encontro ao presente da vida, tornando, portanto e diariamente, essa vida esvaziada de sua própria experimentação. Entendo que Bas Jan Ader, digamos, escolheu viver em um sentido bastante latente ao assumir para si a queda em sua obra e dessa maneira

⁵⁵ Trecho de *Broken Fall (organic)*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=liMCML6hGbg>

fazendo dela a sua poética. Talvez possamos dizer que o artista fez um pacto consigo mesmo de aceitar o *maior peso de todos*⁵⁶, como diz o aforismo de Nietzsche.

E se um dia, ou uma noite, um demônio te seguisse em tua suprema solidão e te dissesse: “Esta vida, tal como a vives atualmente, tal como a viveste, vai ser necessário que a revivas mais uma vez e inúmeras vezes [...] Não te jogarias no chão rangendo os dentes e amaldiçoando esse demônio que assim falasse? Ou talvez já viveste um instante bastante prodigioso para lhe responder: “Tu és um deus e nunca ouvi coisa tão divina!” Se este pensamento te dominasse tal como és, te transformaria talvez, mas talvez te aniquilaria; a pergunta “queres isso ainda uma vez e um número incalculável de vezes?” Esta pergunta pesaria sobre todas as tuas ações com o peso mais pesado. [...] (NIETZSCHE, 2006, p. 201 e 202)

O maior dos pesos aqui, pe(n)so, é o tombo no presente, é o cair em si, estando consciente dos atos (dançados/performados). Talvez seja por isso que o Hamlet, de Shakespeare, diga em seu célebre monólogo: “Que, neste momento, minha alma e minha língua sejam hipócritas;/Por mais que as minhas palavras transbordem em descatos/Não permita, meu coração, que eu as transforme em atos.” (SHAKESPEARE, 2021, p. 83 *apud* OLIVEIRA, 2022, p. 285) Hamlet sabe que a ação, trágica por definição, uma vez realizada, não pode ser revertida e, portanto, não pode ser repetida.

Talvez Nietzsche concorde com Shakespeare quando diz que a repetição, no caso a repetição do mesmo, o mesmo ato outra vez tendo sempre o mesmo desdobramento, e assim repetida e infinitamente, seria a própria definição do inferno. Por que, então, será que, nós intérpretes desejemos com tamanho ardor a presença do presente? Não seria a presença, tanto a forte quanto a radical, de Fischer-Lichte, a assunção e o gosto pela presença *em* diferença? Essas são questões pesadas da filosofia ocidental, um peso que as filosofias da diferença nos fazem sentir, a nós intérpretes, sem o fardo.

São questões, entretanto, sobre as quais não poderei me deter no momento. Apenas, percebo que, em Ader, são flagrados momentos irrepetíveis do ponto de vista do acontecimento da performance. A caída dele da árvore (*Broken Fall [Organic]*), em uma suposta repetição, seriam outras contrações, outras sustentações a serem ativadas na estrutura corporal, porém sempre de um modo diferente. Em um suposto *Eterno Retorno*, citado no aforismo acima, a repetição, paradoxalmente, seria sempre diferente, repetição da diferença, com a aceitação do peso do corpo, na situação de queda em que ele optou por inserir-se.

⁵⁶ Aforismo 341 do livro *A Gaia Ciência* de Friedrich Nietzsche

3.6 No chão, e agora? (Trisha Brown)

Nos 3 itens anteriores até o momento, exemplos solipsistas de artistas homens. Debruçam-se, escorregam, saltam, derrapam, caem, deitam sobre um plano horizontal: o chão. Ainda que para um homem a experimentação da saída da verticalidade seja um ato que contesta o ideal de figura masculina impávida, – figura há séculos cultivada, resvalando na dominação de um gênero sobre os outros – ainda assim é um homem aquele que age, que comanda, que traz signos culturais de sua suposta superioridade.

Muito embora todas as considerações anteriores estejam atravessadas pelo trabalho da artista e pesquisadora Maria Alice Poppe, e talvez exatamente por isso,, no presente momento, pesa, nesta pesquisa, uma necessidade urgente: a de tentar uma interlocução com obras de artistas mulheres para as quais o chão, a horizontalidade, fazem-se elementos poéticos imprescindíveis em seus fazeres. Em *It's A Draw/Live Feed (2002)*⁵⁷, a coreógrafa e bailarina norte-americana Trisha Brown apresenta-nos uma experiência viva e historicamente contundente no que diz respeito à relação que a dança/artes visuais têm com o chão. Em uma folha de papel gigante acontece a sua dança-desenho. A artista anda calmamente pelo espaço da folha em branco em cima da qual distribui pedaços de carvão. Depois de um tempo, vai ao chão (cai), move-se e rabisca a página com o carvão, às vezes com e às vezes sem uma intencionalidade. Durante a improvisação dessa dança-desenho, nenhuma forma reconhecível, nenhuma representação ou significado são impressos, o que fez da ação, segundo Bois e Kraus *apud* Lepecki, uma operação *informe*, antirrepresentacional (LEPECKI, 2017, p.132). O conceito de informe é comentado pelos autores Yve-Alain e Rosalind Krauss no livro *Formless: A User's Guide (1997)*. O trecho é sobre um artigo escrito por Georges Bataille⁵⁸ que defende o sentido do conceito como sendo o da dissolução do significado das coisas, de “tudo que se assemelha a algo”⁵⁹.(BOIS, KRAUS, 1997, p. 79)

Importante enfatizar aqui o resultado de antirrepresentação na obra de Trisha Brown. Trisha “forja uma aproximação ao horizontal, deitando sobre ele,

⁵⁷ <https://trishabrowncompany.org/repertory/its-a-draw.html>

⁵⁸ Escritor francês cuja obra é relacionada a diversos campos, como filosofia, sociologia, história da arte dentre outros.

⁵⁹ Minha tradução do original em inglês: “[...] everything that resembles something [...]”

estando junto com ele, deslizando-se e esfregando-se nele. O cair de Brown é mais como um esguichar: o jorro informe que impossibilitará a figuração.” (LEPECKI, 2017, p.136 e 137). Ao traçar um percurso corporal improvisacional, ela deixa rastros, mas não passos que poderiam ser reproduzidos. Se marcas figurativas não são deixadas nesse chão, o que fica-nos à vista é a experiência do corpo da artista, que enfatiza seu caráter de acontecimento/ação/performance ao inventar, com o chão-página e carvões, situações para que ela mesma pudesse viver ali, naquele instante.

O que Trisha Brown faz é tomar para si o lugar do chão, o lugar tão execrado pela cultura ocidental amasculinada. Quem não sabe da associação incontestada ao desmaiar, um gesto feminino/afeminado? Esse lugar (o chão) começa a ser frequentado pelos movimentos artísticos da dança do século XX por meio do gesto sobretudo de mulheres. São muitas as que caem agora no pe(n)samento desta dissertação. O chão, considerado historicamente como o pavor da dança/arte, legitima-se por meio do poder não-hegemônico das dançarinas que tomarão para si, e talvez justamente através da queda, o lugar e a fala, a autoria, portanto, em dança. Quando Brown lança-se, com calma, em uma queda “ao mesmo tempo controlada e despreendida” (LEPECKI, 2017, p.136), sabe dos imprevistos que uma dança improvisada no chão desperta e por isso mesmo compreende e põe em prática seus gestos. Brown age sobre e com esse chão, historicamente perigoso. E sobre esse adverso e auspicioso plano, Rocha diz:

Não há literalmente como tomar este chão acidentado, irregular, indeterminado como base segura para um livre e leve avançar. O tropeço é iminente e inevitável. A hesitação, a topada, o titubeio; o escorregão, o deslize; errar, vacilar, cambalear, enfraquecer, cair, conformam entre si um errar dos pés que convocam uma dança, e por que não, um modo de existência movidos por outros verbos, por outros motivos. O “quicar”, na linguagem mais comum das salas de dança no Brasil, deixa de ser o outro da dança – o indesejável, a vergonha fatal, aquilo a ser desesperadamente evitado –, para tornar-se a própria condição ética e política do dançar. (ROCHA, 2014, p. 35)

Esse chão, historicamente alisado pelo suposto pioneirismo masculino da/modernidade, é a pista de dança⁶⁰ de Brown, e por ser assim invadido,

⁶⁰ Não se pode tirar da memória, os *dips* e as *floor performance* de nossas irmãs no Vogue ou Voguing, gênero de dança desenvolvido pela comunidade LGBT nas pistas de dança americanas da década de 1980, assunto que voltará mais adiante nesta dissertação. Por ora, *dip* é uma finalização de dada sequência dançada com uma queda brusca em uma pose pausada no chão. *Floor performances* são as sequências improvisadas de movimentos, quando o corpo dançante não finaliza sua apresentação na pausa do *dip*, mas o desenvolve em uma performance no chão.

bombardeado, ocupado, conturbado, esse chão é material vivo de produção de pe(n)samento em arte.

Pe(n)so nesse chão que está em plena vida, em construção e desconstrução. Apesar do/graças ao não apagamento das marcas, em uma reivindicação movente, Brown revela outras camadas desse mesmo chão-mundo, inscrevendo no papel, na sua carne e, logo, na carne de quem vê, questionamentos sobre dança, – sobre o chão, sobre artes visuais, sobre desenho. Sobre muito do que foi construído e sobre muito do que é necessário destruir. Seus rastros no plano branco do papel-chão não são apagados: são deixados na história. A cada vez que ela raspa, fricciona, risca, grava a folha no plano horizontal, portanto, ela rasga a ma/ius/culinidade do H da História da Arte. O mesmo H do homem (sujeito universal) que foi fincado egoicamente, pelo próprio, como signo de sua oficialização.

Autorreflexão supostamente conclusiva

Sim, no chão, agora é exorcizar rastros paralisantes, os medos e as marcas de dominação masculinista hegemônica. Abrir espaço para uma movência que pe(n)sa com o chão e não apenas sobre o chão. Agora, o que intuo a ser feito, é investir algum tempo em tentativas de desvencilhamento da imagem do homem, na verdade, do fantasma dessa presença histórica, dominadora e castradora. Deixar cair por terra o peso desse signo que tanto foi cobrado que existisse no meu modo de ser, ou na minha dança. Aliás, o próprio ato de dançar em uma sociedade misógina e machista é visto como afastamento da masculinidade e a dança, para um homem (que não falha), por vezes é tida como declínio, como queda, como sinônimo exato de ‘perder’. Dançou! = perdeu!.

De acordo com o que citei em capítulos acima, foi um peso ter que apresentar signos (convencionais masculinos) mesmo sem tê-los desenvolvido completamente em minha expressão. Ao mesmo tempo, pergunto-me sobre o que é ter exatamente todos esses signos, visto que de tempos em tempos ocorrem atualizações, através da moda, do comportamento e de padrões corporais que ao longo das décadas modificam-se. Aqui, com essa queda textual, a criança (ou seu vestígio) que foi cobrada por ter esse *modus*, pode respirar. Sabendo, portanto, que carregar involuntariamente um fardo acrescentou camadas opressivas à percepção de mim e da minha ação no mundo, entendo que não é possível apagar um passado,

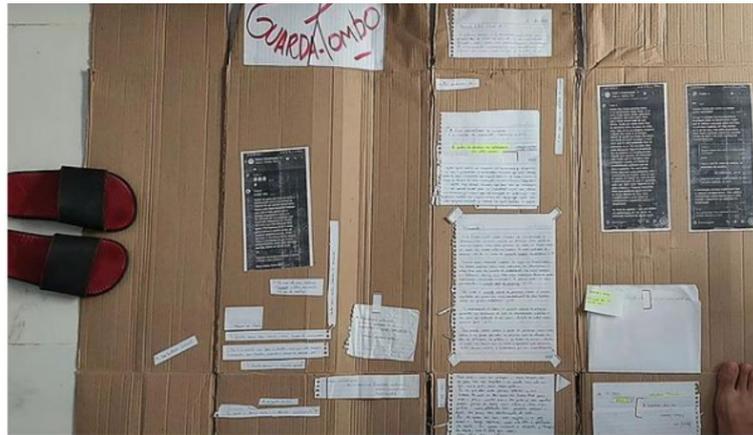
no entanto o que sobra é manusear plasticamente essa matéria (ROCHA, 2016) no presente e lidar - dançar - performar - escrever com a herança do fardo transmutado em peso, então.

4 TERCEIRO TOMBO: GUARDA-TOMBO - O INVENTÁRIO DA QUEDA

Agora, um possível chão para este documento. Um momento, um compartimento, depósito, acúmulo, caixa, canastra, reserva, arca, seção, coleção, reservatório, inventário, enfim, um guarda-tombo. Esse móvel-plataforma, imaginário/virtual não tem portas em sua estrutura, registra experiências práticas envolvendo o cair do corpo, de objetos ou de um espaço como um todo. Essas experiências aqui relatadas e esquematizadas acontecem como insights propositivos aos leitores para que cada pessoa possa se atentar para determinado tipo de queda em sua vivência, sendo essa cotidiana ou não. Essas quedas estão relacionadas diretamente à cidade da qual/com a qual escrevo, onde tantas vezes caí e caio. Mas também pode fazer conexões com tantas outras em que o despencamento estrutural seja uma questão. Mas aqui é Fortaleza, onde essa pesquisa tomba. Uma cidade que trabalha, que se diverte, que acontece em suas várias esferas sob um signo de tensão: o risco iminente de queda.

O desenho sem portas do Guarda-Tombo é proposital visando uma permissão de incorporações de outras e outras quedas, experienciadas, observadas, e até imaginadas ou sonhadas. Esse móvel faz-se abstrato mas também material pois posto em palavras aqui nesta dissertação, faz-se materialidade física quando o corpo também guarda memórias de sua queda. A própria escrita aqui neste movimento investigativo de pensamento é uma ida ao chão, pois como escrevi nos primeiros parágrafos do documento “precisei cair para escrever”. Escrever e cair, aqui se confundem. Se a escrita nesta pesquisa é defendida como uma queda e ela acontece ao longo do meu percurso acadêmico, no próprio trajeto, ela, a escrita-queda, vem sendo colecionada em cadernos, agendas, *Google Docs*, nuvem etc. Poderia dizer então que este percurso acadêmico em seu acúmulo de registros escritos é em si o próprio Guarda-Tombo. (?) (!) (..).

Figura 9 - Pannel de papelão com fragmentos de diário de processual da pesquisa



Fonte: Acervo do autor (2023)

Tombo, tombamento...

Apesar de sua etimologia controversa, a palavra *tombo*, segundo alguns autores, deriva do vocábulo latino *tomus*, cujo significado é pedaço, fascículo⁶¹. Seguindo esse rumo etimológico, a Torre do Tombo foi denominada e instituída em Portugal no século XIV, onde eram guardados inicialmente arquivos do reinado de D.Fernando⁶². A palavra 'tombamento', por sua vez, surge no Brasil, relacionada à tal torre portuguesa, dando nome ao processo que confere proteção a bens culturais e ambientais, atribuindo a responsabilidade do patrimônio ao Estado. Já a palavra 'tombar', referindo-se a algo que cai, tem origem onomatopaica⁶³, referida ao som de uma queda.

Em vista disso, aqui no Guada-Tombo, as palavras 'tombamento' e 'tombar' podem vir a ser usadas com o sentido das explicações acima ou, dada a necessidade desta escrita em artes, com uma licença inventiva, de maneira a deslocá-las dos seus usos tradicionais.

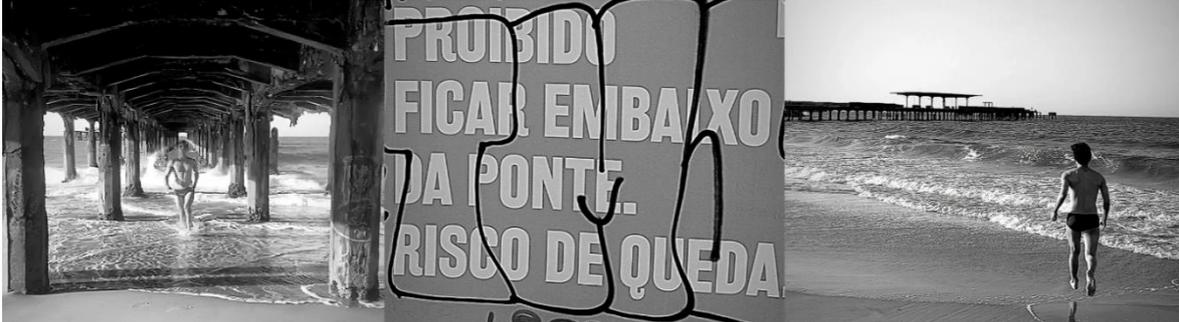
⁶¹<https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/a-formacao-de-tombamento/16468#:~:text=A%20palavra%20tombo%20equivale%20a,um%20substantivo%20relacionado%20com%20tombar.>

⁶² <https://antt.dglab.gov.pt/inicio/identificacao-institucional/6-2/>

⁶³ <https://dicionario.priberam.org/tombo>

4.1 Queda no mar

Figura 10 - Montagem com imagens capturadas na Ponte Velha do Poço da Draga



Fonte: Van Domingos / Dann Campos, 2023

Uma corrida, uma queda para o mar. Aquele que cai todo dia, de acordo com a força gravitacional influenciada pela lua. O mesmo mar e oceano, onde caiu Bas Jan Ader em sua última performance, *In Search Of the Miraculous* (1975)⁶⁴? Aqui em Fortaleza, o primeiro porto da cidade, hoje conhecido como Ponte Velha do Poço da Draga, é um lugar de muitos encontros e de frequentes quedas no mar. De cima da sua antiga estrutura várias pessoas experimentam corajosos saltos. A estrutura tem mais de um século desde que foi construída e ao longo das décadas foi abandonada pelos poderes públicos e no momento corre o risco de queda.

Depois de alguns anos sem ir àquele espaço, fui e experimentei uma breve corrida embaixo da estrutura da ponte, caindo (entrando) no mar e saindo dele, observando as colunas com seus ferros corroídos bastante à mostra. As ondas nesse dia estavam bastante revoltas e me açoitavam ferozmente a tal ponto que cair

era a única saída possível para mim enquanto um corpo bípede. Caindo, o mar me engoliu, me saboreou violentamente. Assim como eu, outras pessoas também teimam e ficam embaixo dessa ponte. É um risco. Ninguém sabe quando ela irá cair. Um(a) te(n)são faz-se presente ao mesmo tempo que um relaxamento também se faz. É também um ambiente calmo de praia. Calmaria, risco, prazer, te(n)são. Como podem sensações tão contraditórias-complementares ser despertadas no compartilhamento da minha presença com aquele lugar?

⁶⁴ In *In Search Of the Miraculous*, última performance de Bas Jan Ader, na qual o artista holandês navegou em um barco a velas objetivando atravessar o oceano Atlântico com destino a Inglaterra.

Corri debaixo da ponte e depois corri ao seu lado, indo e voltando, em direção ao mar. Corri como quem se apressa, como quem se desespera, como uma personificação do tempo que vai e volta, ocupa e desocupa, com muita vontade, enfim, como quem com muita vontade procura a queda de si. Caí uma, duas, três, quatro vezes no mar. No caminho de saída, só então, avistei uma placa informando: proibido ficar embaixo da ponte. Risco de queda. E minutos, e horas e dias depois essa frase ficou em mim. No meu íntimo uma voz me perguntava em volume baixo: “Valha, mas a ponte já não estaria caindo lentamente durante esses 100 anos?” Certamente que sim, pouco a pouco, pedaço por pedaço... e caindo no esquecimento das iniciativas do governo que opta sempre pelo novo, a todo custo.

Atualmente procuram-se argumentos para o possível tombamento da ponte, em termos de proteção ao patrimônio material. Nesse mesmo verde mar e nessa mesma ponte, desenrolou-se um acontecimento indubitavelmente relevante para o Brasil. A partir desse porto, em 1884, caiu também a oficialização da escravidão no Ceará. Nesse antigo cais, os jangadeiros reuniram-se em 1881⁶⁵, preparando uma greve, uma revolta que culminou na abolição dos povos escravizados, ou seja, na queda daquele sistema excruciante vigente. E nesse caso, mais que nunca, cair era sinônimo de possibilidade de vida, de existência.

4.2 Queda de São Pedro

*Se você cair não tenha medo
O mundo é fundo
Quem pisar no fundo encontra a porta
Do fim de tudo
Bem junto da porta está São Pedro.*

Fonte: Gilberto Gil (1969)⁶⁶

Sobre quedas no esquecimento, anexo agora ao Guarda-Tombo, o Edifício São Pedro, primeiro hotel da cidade, localizado na Praia de Iracema. Entre vaivéns,

⁶⁵ Em 1881, o movimento abolicionista no Ceará fez várias paralisações, impedindo que escravizados fossem vendidos a outras províncias do Brasil. O movimento foi liderado por Chico da Matilde, o Dragão do Mar. Ver mais em: <https://antigo.bn.gov.br/acontece/noticias/2020/04/1881-dragao-mar-impediu-traffic-escravos>

⁶⁶ Versos da canção *Com medo, com Pedro*.

tomba-não tomba, ele está lá de pé, apesar de arruinado. Em agosto de 2021, correu uma notícia de que seu tombamento havia sido cancelado, podendo, a ruína, assim, ser derrubada a qualquer momento, inclusive pela condição precarizada da sua estrutura. O edifício existe há mais de 70 anos e apresenta uma arquitetura incomum, em alusão a um navio. Para um assíduo frequentador da praia de Iracema, descer na parada de ônibus por trás do São Pedro, receber sua sombra e o vento aparado por suas paredes, certamente são elementos materiais que constituem boa lembrança, guardados na memória de alguém que viveu muito naquela região. Assim era para mim.

Eu me apaixonei por São Pedro

Ao vento quente junto ao mar

Ele me chamou

Lhe disse: te amo

Eu rezei para que aqueles dias durassem

Eles passaram muito rápido

Fonte: Bruce Gaitsch, Madonna e Patrick Leonard (1986)⁶⁷

Sabendo que o edifício poderia ser demolido, resolvi entrar em seus espaços para conhecê-lo por dentro. Mesmo sendo proibido entrar em seus cômodos pelo risco de queda, fiz a tentativa. Vi a recepção, o primeiro e o segundo andar. Completamente destruído em seu interior. Muita areia, muitos destroços e eu realmente achava que ele iria cair em cima de mim naquele momento. A respiração apertava pelo medo mas subi dois vãos de escada. Um tremor, um terror evocado pelo visual detonado.

São Pedro é um personagem bíblico bastante singular pois traz nos significados do seu próprio nome algo como ‘rocha’, ‘pedra’. E pensando sobre as pedras, curiosamente percebo que elas são usadas tanto para construções, em alicerces, e paredes, como para destruir estruturas, se atiradas ao alvo. Um paradoxo instalado em uma profundidade etimológica da palavra que nomeia o prédio. Esse paradoxo, essa dubiedade, mantém-se e o signo de tensão se alastra pela cidade: O prédio se manterá de pé ou estará fadado ao esquecimento-queda? Qual tombo o

⁶⁷ Minha tradução. Letra original: “I fell in love with San Pedro / Warm wind carried on the sea, he called to me / Te dijo: Te amo / I prayed that the days would last, they went so fast”

espera, o da documentação que lhe confere tutela ao poder público ou o da sua derrocada final?

Esse impasse envolvendo o Edifício São Pedro é um material de potencial reflexivo e criativo de muitas pesquisas e obras artísticas da cidade de Fortaleza. Tomo como exemplo aqui a obra *Restos Cavam Janelas* (2017)⁶⁸ do grupo Comedores de Abacaxi S/A⁶⁹, espetáculo o qual, dentre muitos braços que o construíram, teve orientação dramaturgica de Thereza Rocha, coorientadora desta pesquisa. O trabalho foi elaborado a partir do Laboratório de Criação do Porto Iracema das Artes⁷⁰, cujo projeto inicial era intitulado de *Um Corpo Em estado de Demolição*, que tinha como ponto de partida a trajetória do icônico edifício. Na sua montagem final para a circulação, dentre os muitos elementos da cena, como livros antigos e sonoridades produzidas ao vivo a partir das movimentações dos atores, a cenografia contava com centenas de tijolos dispostos em cima do palco. Em 2017, participei da produção carregando esses tijolos e organizando-os para a cena⁷¹. O trabalho levava para o frágil tablado, todo o peso do material de alvenaria, material da mesma natureza daquele que despenca pouco a pouco, há décadas, na estrutura do São Pedro.

Figura 11 - Fotos dos espaços interno e externo do Edifício São Pedro na Praia de Iracema



Fonte: Van Domingos / Dann Campos, 2021

⁶⁸ Trechos do espetáculo disponíveis em <https://www.youtube.com/watch?v=618PW854M98>

⁶⁹ Grupo formado por ex-alunos de Licenciatura em teatro da Universidade Federal do Ceará.

⁷⁰ Escola de formação e criação em artes gerida pelo Governo do estado do Ceará em parceria com o Instituto Dragão do Mar (IDM).

⁷¹ 600 tijolos, em média, eram dispostos sobre o palco. Nas vezes em que estive presente, muitas pessoas colaboraram com esse carregamento, inclusive atores da peça.

4.3 Queda de Iracema

Figura 12 - Frames do vídeo que flagrou a queda da estátua de Iracema em Fortaleza



Fonte: Internet, 2022/ Montagem: Dann Campos (2023)

A 500 metros do Edifício São Pedro, a estátua de Iracema Guardiã desenhada pelo artista plástico Zenon Barreto⁷², também já experimentou um tombo. A obra, projetada em 1965 e executada em 1996, é um símbolo postal icônico da capital cearense. Ela tombou no dia 3 de maio de 2022. Antes da queda, sua mais recente restauração havia sido em 2012, reforma que inclusive alterou bastante as características do seu material e forma originais.

Um golpe fatal do vento arruinou sua base. O seu chão, de ferro, muito corroído pela maresia, não resistiu. E ela, tombou de lado, mas sem jamais abandonar o seu arco.

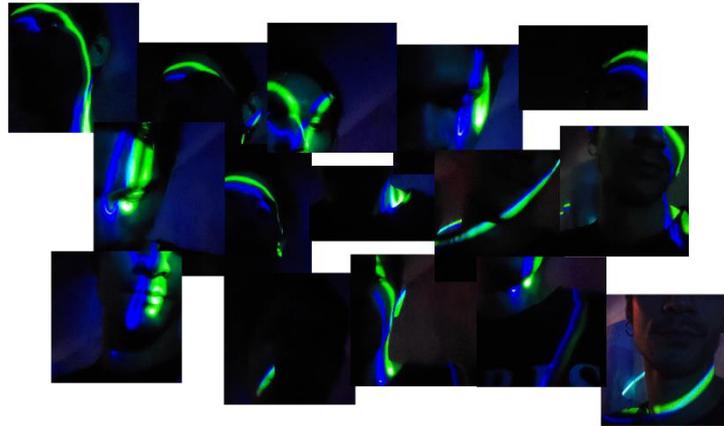
Por um lado, talvez pensássemos, o tombamento é natural, quando há corrosão no ferro, por outro e mais pertinentemente, trata-se de algo intencional pois há negligência. Esse despencamento é um infeliz sintoma de uma queda bem maior.

Uma queda sob o sol, reflexo do cansaço, de um descaso histórico com os setores cultural e artístico. Quem guarda a guardiã? Dentro de tudo que a estátua guarda, agora também guarda seu próprio tombo.

⁷²Zenon da Cunha Mendes Barreto (1918 -2002) foi um importante artista plástico cearense. Em 1948, após sofrer um acidente de montaria, foi-lhe recomendado que se envolvesse com alguma atividade artística. Em 1949 Zenon iniciou seus estudos na Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP) e ao longo de sua trajetória expôs suas obras em várias mostras nacionais e internacionais.

4.4 Queda na noite/Peso do vazio

Figura 13 - Montagem com fotos capturadas com jogo de luzes em uma festa



Fonte: Acervo do autor (2023)

Cair na noite às vezes é cair na solidão. O que seria um cair na noite sozinho? Nessa pós-pandemia, depois de tantas mortes, depois de tantos distanciamentos, não chego mais em uma festa e encontro conhecidos. Onde estão? Alguns se foram. Alguns sim estavam no mesmo espaço que eu, mas não são mais os mesmos, nem olham no meu olho, laços totalmente perdidos. O que houve? Paro e penso que agora eu também sou um desconhecido de mim mesmo. Uma deriva na noite, em uma festa qualquer. Quase como num impulso, saindo de uma inércia, o corpo se joga. Música alta que já não me atravessa e nem me seduz para uma dança. Luzes, álcool no estômago. Peso do vazio.

4.5 Queda no sono/Cair da cama

*Depois de uma queda desta fico mestra em tombos.
Poderei cair da escada lá em casa sem susto nenhum.
E até do telhado! E todos vão arregalar os olhos,
espantados da minha valentia*

(Fala de Alice, em Alice no País das Maravilhas)

Quando Alice cai na toca do coelho, aquele buraco sem fim, na verdade, ela cai no sono. E esta talvez seja a queda mais trabalhosa de ser investigada, de ser estudada. É a queda para dentro de si, tão profunda que Alice caiu por horas e não encontrava o fim.

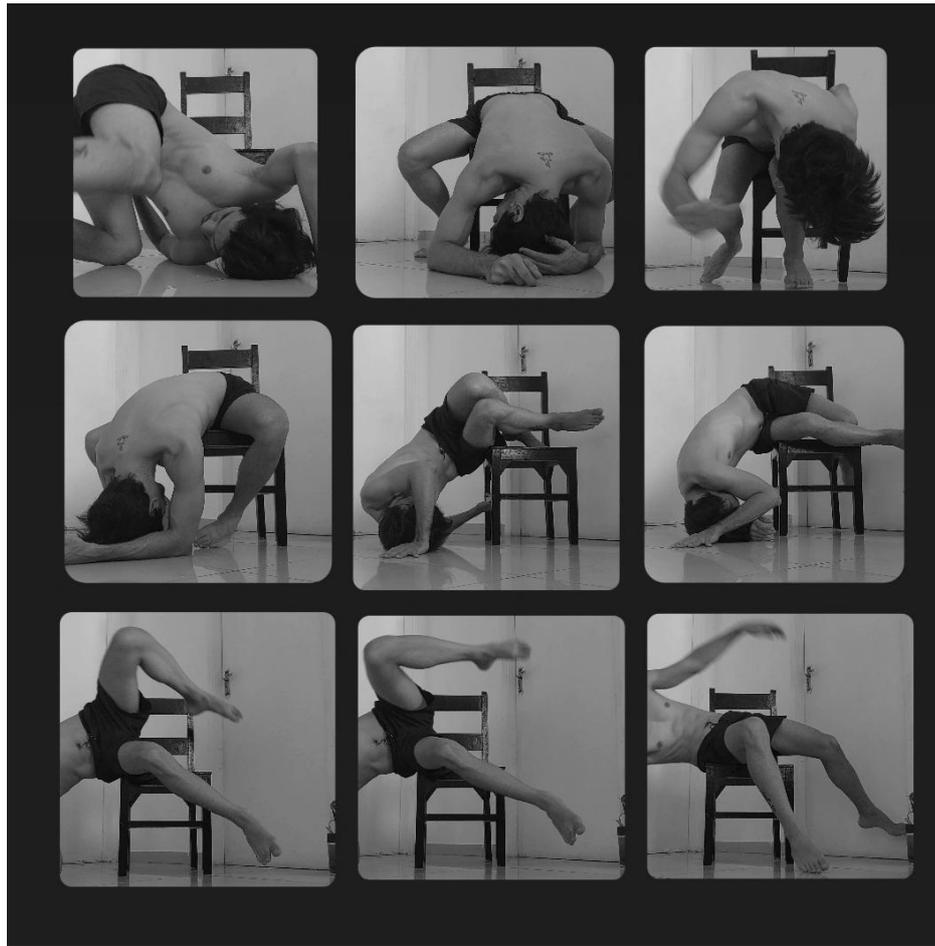
A queda no sono vem depois do cansaço físico, quando o corpo precisa deitar-se para recuperar sua energia. E nessa ladeira do raciocínio, vejo que a queda é uma condição experimentada constantemente, mesmo depois de deitado no chão, ou na cama, ou na rede. Se o corpo adormece, ele cai para dentro de si, no sono.

É uma entrada na noite do íntimo, onde é possível encontrar um vasto mundo do inconsciente, matéria prima da criação do mundo. E depois de cair para dentro de si, no sono, como em um susto, o corpo acorda e cai para fora (da cama). No entanto, digamos, dentro desse sono existira uma suposta suspensão ocasionada pela paralisia do sono. Há pouco mais de uma década eu experimento o peso de ter o sono paralisado. Nem caio para fora nem para dentro. Fico entre o acordar e o dormir. Nesse estado, por mais que eu tente, movimentar-me é impossível. Um limbo. Um peso tremendo e assustador volta e meia pesa involuntariamente sobre mim. É uma experiência de indecisão se vou viver. Isso me pega de surpresa. Mais uma queda que coleciono.

4.6 Cair de uma cadeira

Essa foi a cadeira com a qual assisti a maior parte das aulas do mestrado e com a qual escrevi boa parte deste documento de dissertação. Era chegada a hora de cair dela. Vários tombos: de lado, frente, costas. Sempre uma queda diferente, com um rearranjo corporal distinto. Às vezes a cadeira ia junto comigo, se estabacando no chão, outras vezes ficava quieta, me observando.

Figura 14 - Fotos da experimentação 'Cair de uma cadeira'



Fonte: Acervo do autor 2023

Ao iniciar o primeiro capítulo deste escrito, iniciei sentado ao chão, depois aparentemente houve uma traição a essa ação quando subi para a cadeira, distanciando-me do desconforto do chão. Agora, nesse terceiro tombo (terceiro capítulo), essa *cathedra*⁷³ é colocada em xeque novamente. Tendo na palavra *cathedra*, a etimologia da palavra cadeira, compreendo o sentido que diz respeito a um assento reservado a autoridades como professores e catedráticos. Com essa queda então, posso dizer que saio desse lugar de poder, de seriedade, de objetividade e utilidade. Caio da cadeira, portanto caio/saio desse modo de aprender-ensinar-produzir.

A queda e a escrita não sabem de si de antemão, elas lidam com suas materialidades no momento de sua ação, de seu acontecer. Foi assim nas várias

⁷³ Latim. Significado: “cadeira de braços”.

vezes que experimentei a queda da cadeira e a queda na escada (a seguir). Assim é o entendimento da minha técnica corporal ao cair. Uma técnica que lida com o acidente e o imprevisto da queda. Um corpo que se reajusta em sua estrutura durante a trajetória decadente do tombo. Uma técnica que lida muito mais com modos de reconhecer e se reestruturar diante da circunstância imprevisível da queda do que com habilidades de movimentos dadas aprioristicamente. Então talvez a noção de técnica existente no meu corpo passe por uma noção de acúmulo de habilidades, não apenas de movimentos fixos que repito para não me machucar ao cair ou de cair “mais bonito” . Em ambos os casos, é um acúmulo de experiências diante das quais precisei agir a partir do tempo de resposta solicitado pela circunstância gravitacional do corpo a depender do tipo de chão.

4.7 Cair da escada

Obviamente cair da escada acidentalmente pode ser fatal. Mas o que proponho aqui é uma subversão, uma transmutação do perigo. Quando comecei a rolar escada de cima para baixo, me senti uma matéria gelatinosa que vai se encaixando em cada degrau, somente assim para me sentir capaz de ir caindo. Foi um jogo entre controlar e ceder ao aumento da velocidade ao rolar.

Um tombamento descontrolado e imprevisível. Tanto que, ao rolar, quase derrubo o Cássio⁷⁴, quem me fotografou nessa ação. Um susto. Fosse um direcionamento melhor planejado da ação, já que envolvia a proximidade corporal de outra pessoa, esse quase-acidente não teria acontecido. Para mim uma situação dentro de uma normalidade, para ele realmente um susto.

O não-planejamento geralmente é um risco que inconscientemente costumo correr nas minhas ações performativas, pois tratam de um *acontecendo*. Por assim ser, o ato tenta uma aproximação com o acaso, com forças do espaço que carregam o corpo, não deixando a consciência racional sobrepor-se ao acontecimento em seu devir. O corpo estando aberto para novas experiências é afastado de uma representação que tende a repetir movimentos e refazer caminhos já realizados. E

⁷⁴ Cássio Saboia é designer fortalezense. Possui trabalhos em fotografia, criação gráfica e UX Design.

assim, por ora, aconteceu o (suposto) último tobo deste inventário, e esse, por fim, encontra seu chão aqui.

Na produção deste 7º tobo (Cair da escada), em específico, encontro o trabalho de Lucas Koester, performer que apresenta como uma de suas obras, um acervo de tropeços em escadarias de diversos lugares em cidades diferentes como Cuiabá e Fortaleza. Até então, essa ação não era do meu conhecimento e após minha *queda na escada*, no andamento deste trecho escrito, vou ao encontro de *Bicha Tombada*, trabalho de Lucas.

Com a hashtag *#bichatombada* é possível encontrar vários registros de quedas em escadas performadas pelo artista cuiabano. Para mim, é um gesto curioso: o ato repetido de cair em escadas, mas sempre em uma escada diferente, muitas vezes quedas de Lucas e outras vezes de pessoas que experimentam essa queda e marcam a hashtag. E o que seria a *Bicha Tombada*? Lucas conta o seguinte em uma entrevista: “é uma piada, que depois de algum tempo, ficou séria pra mim. Porque fiz uma piada e as pessoas riram e eu fiquei pensando: por que estão rindo tanto? Não era pra ser tão piada assim.”⁷⁵

E agora eu também pergunto o porquê de um corpo de bicha, queer, ser motivo de tanto riso quando defronta-se com o chão. Até que ponto permitir que riam dos nossos corpos? Qual o ponto em que o riso é sinal de discriminação, sinal de uma conduta desrespeitosa e lgbtfóbica? Quem ri ri conosco ou ri de nós? São perguntas que giram em mim agora e que me fazem perceber como o pe(n)sar e o cair do corpo está há tempos associado à produção artística de artistas LGBT. O Tombo⁷⁶, – título, inclusive, de uma peça estreada recentemente em Fortaleza, cuja temática conecta-se com as discussões aqui – surgia, por exemplo, no Vogue, nas pistas oitentistas com o *Dip*, pausas no chão após um despencamento brusco. Esse movimento, apesar de arriscado para a integridade da articulação do joelho, materializa em elementos artísticos (de dança) um pesar que o corpo já sofria em sua vida cotidiana, carregando marcas de violência e, ao mesmo tempo, esse corpo criando para a queda, uma contranarrativa política.

⁷⁵ Disponível em: <https://olive.com.br/o-corpo-descoberto-e-materia-prima-diz-o-artista-etcetera-lucas-koester>

⁷⁶ *Tombo*, montagem cênica estreada por Thiago Mota e Fellipe Resende em outubro de 2023 na cidade de Fortaleza- CE. Sinopse disponível em: https://www.instagram.com/p/Cx8il9APRSu/?img_index=1

Figura 15 - Foto da experimentação 'Cair da escada'



Fonte: Cássio Saboia, 2023

5 FUNDO DA TOCA DO COELHO (conclusão)

“[...] zás! (Alice) tropeçou num monte de paus e fôlhas sêcas. Tinha chegado ao fundo do buracão.”⁷⁷ Quando Alice cai no fundo do buraco dentro da toca do coelho, não é o fim, é o momento em que a história começa a ganhar sua carne, com nuances de ficção e filosofia. A queda não é paralisia, mas impulso para a criação de novos mundos.

O corpo que pensa e pesa simultaneamente, pe(n)sou durante a escrita desta dissertação de Mestrado e cai agora aqui, no fundo da toca. Como e por onde (re)começar? No scroll em decadência deste arquivo, caímos em trajetória vertiginosa e, na verdade, a queda continua. Para lembrar-me que ainda sou carne, nesse mundo pós-pandêmico on line/virtual, o *Guarda-Tombo* – como me refiro agora ao texto dissertativo em sua totalidade – ofereceu-me a possibilidade de marcar graficamente meus percursos de corpo e também registrar materiais do que esse corpo se interessava por pesquisar. Durante esse processo, junto às quedas em suas metáforas e materialidades, eu assumi o caráter literal/material do cair. Fui ao chão, troquei de casa, de quartos, de cadeiras e de computador. Talvez todas as quedas findem no chão do corpo, na pele, na carne que materializa a experiência. Desse modo, por mais que a queda seja figurativa, ela encontra no assoalho corporal um lugar para existir como sensação. As naturezas das quedas, materiais ou não, aqui se retroalimentam assim como as esferas mental e corporal, somam-se, somatizam-se.

Em cima do chão deste texto, muitas descobertas ao longo do seu percurso. Uma visita às memórias de momentos em que a queda fez-se presente na minha experiência como artista (e antes mesmo dela), a exemplo do espetáculo SALVE!, da performance *Quem Tem Medo do Chão*, das experimentações finais no Terceiro Tombo (terceiro capítulo) e também nas partes em que faço uma visitação crítico-contemplativa às obras de outros artistas, como Yves Klein.

Dentre as confirmações que esta escrita-experiência quis enfatizar, é a afirmação da possibilidade de criação de pontes entre obras de arte distanciadas por contextos e temporalidades distintas enfeixadas por um mesmo procedimento/conceito, no caso, a queda. São conexões possibilitadas a partir de

⁷⁷ Trecho do livro *“Alice no País das Maravilhas/Alice no País do Espelho”*, edição de 1972 da editora Abril.

intuições que percebem a ação gravitacional como uma questão presente (ao mesmo tempo recalçada) na arte do Ocidente e que esta escrita, por seu viés experimental metodológico, procurou performar. Dada a força do recalque, o arquivo, como tal, lembra, inventaria, mas embaralha. Aproxima, assim, materialidades díspares. Faz a guarda do tombo, aqui, o movimento, sim, o documento, mas não o tombamento. No limite, assim afirma o grande historiador LeGoff: "Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo" (LEGOFF, 1996, p.548, 1996).

Ao olhar, daqui, para a retaguarda da escrita, vejo que seu gesto errante deixou um rastro, o que posso chamar de uma escrita que criou a si mesma amparada por dispositivos de arte, portanto, em si própria, uma produção artística. O seu entusiasmo de prática (HASEMAN, 2006) era latente e foi se tornando candente à proporção que as circunstâncias da produção acadêmica iam correndo. Desse modo, mesmo quando trouxe para o chão do texto, exemplos de obras de outros artistas, essa escrita-experiência continuou acontecendo no que concerne ao registro dos acontecimentos ao redor de sua produção, do meu quarto, da minha sala de casa, abriu-se ao mundo. Menos atenta porém, nesse momento às minhas sensações, concentrou-se, assim, nas materialidades artísticas apresentadas e, ao mesmo tempo também, inventou-se a si com a polissemia da palavra *queda* e seus correlativos. Esse jogo polissêmico provocou um esquentamento do campo semântico e fez ferver palavras-irmãs, ou palavras-imãs, que logo pulularam no percurso cênico-textual.

Ao vislumbrar o que vem adiante, pe(n)so em dar prosseguimento à pesquisa iniciada no PPGARTES-UFC, pondo-me em atenção ao que brota após a queda (queda como impulso), no que diz respeito à inauguração de palavras e de danças, enfatizando, praticando a simultaneidade, a coexistência e o entrelaçamento desses dois vocábulos. Afirmo, com o exposto, a importância do PPGARTES - UFC para esse estudo, pois tratando-se de um programa **em** Artes não (apenas) **sobre** Artes, possibilitou à pesquisa um cunho ensaístico/experimental pondo-a, com essa prerrogativa, em estado vivo de criação.

Para encerrar: sobre possibilidades criativas que podem seguir a partir deste fim(?), existem questões que se mantêm vivas e, por isso mesmo, sem uma resolução bem definida, sobretudo no Terceiro Tombo (terceiro capítulo). Nesse, relato situações (em queda) de patrimônios da cidade de Fortaleza, que ainda não encontraram um desfecho. Relato também as experimentações do meu corpo que cai fabulando das quedas em arte de volta à vida comum. Não estou mais na sala da

minha casa, atento ao peso e suas consequência como escrita. Jogo-me na materialidade do mundo. E é assim, modificada, que a escrita-experiência retorna do fundo para a frente do quadro, mais aparentemente, então, como fabulação. Caio na noite, no mar, no sono; caio da cama, da cadeira, da escada. Performo a queda como texto. Tento, experimento, uma poética de quedas. Propõe, assim, que a Dissertação ao olhar no seu próprio retrovisor, veja-se toda ela como um Guarda-Tombo.

Perguntas surgem: Quais destinos terão os patrimônios da cidade, inclusive, de relevância a nível nacional, como o caso da ponte velha, adiante de suas próprias (iminentes) quedas? Quais quedas ainda poderão ser experimentadas por mim e por você que lê este texto? Quais noções técnicas corporais em/de queda (em seus diversos vieses) ainda podemos desenrolar, criar, (re)imaginar? Se perguntas são saltos que supõem trajetórias de quedas, findo, portanto, e como não poderia deixar de ser, caindo, no gerúndio.

(...) caindo. Caio ao som de Pedro Luís e a Parede⁷⁸:

Meu coração é uma máquina de escrever
 No papel da solidão
 Meu coração é
 Da era de Guttemberg
 Meu coração se ergue
 Meu coração é uma impressão
 Meu coração já era
 Quando ainda não era
 A palavra emoção
 Mas há palavras em meu coração
 Letras e sons
 Brinquedos e diversões
 Que passem as paixões, que fiquem as canções
 Nos poemas dos batimentos
 Das teclas da máquina de escrever
 Meu coração é uma máquina de escrever ilusões
 Meu coração é uma máquina de escrever
 É só você bater pra entrar na minha história.

⁷⁸ Canção *Maquina de Escrever* de 1997, escrita por Luís Capucho e Mathilda Kóvak

REFERÊNCIAS

ADER, Bas Jan. **Fall 1**. Filme experimental, 16mm, 0'24, Los Angeles, 1970.

ADER, Bas Jan. **Fall 2**. Filme experimental, 16mm, 1'10, Amsterdam, 1970

ADER, Bas Jan. **Broken Fall (Organic)**. Filme experimental, 16mm, 1'44, Amsterdam, 1971.

ALBRIGHT, Ann Cooper. **Caindo na memória**. In: ISAACSSON, Marta. (Coord.). Tempos de Memória: vestígios, ressonâncias e mutações. Porto Alegre: AGE, 2013. p. 49-67.

AMARANTE, Rayane Messias do. **Consciência margeada na dança: um estado de corpo baderneiro**. 2022. 37 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Dança - Bacharelado) - Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2022.

BARDET, Marie. **A filosofia da dança : um encontro entre dança e filosofia**. Tradução de Regina Schopke e Mauro Baladi. São Paulo: Martins Fontes - Selo Martins, 2014. Título original: Penser et mouvoir: une recontre entre danse et philosophie.

BARRETO, Zenon. **Iracema Guardiã**. Escultura. Fortaleza, 1965.

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind E. **Formless: a user's guide**. New York, Zone Books, 1997.

BROWN, Trisha. **It's a Draw/Live Feed**, Performance (2003, 2008)

CAMPOS, José Danilo; MUNDIM, Ana Carolina da Rocha; PAIVA, Marília; REIS, Rosana; SEMINO, Rafael. **Resfôlego**. UFC, Programa de Pós Graduação em Artes, Disciplina Ateliê III, 2022.

CAMPOS, José Danilo; ROCHA, Thereza. **Escrita do Corpo: Emersões da Memória**. Encontros Universitários da UFC, Fortaleza, v.1, 2016.

CAMPOS, José Danilo. **Quem Tem Medo Do Chão?**. Performance. Fortaleza, 2018.

CAPUCHO, Luís; KÓVAK, Mathilda. Máquina De Escrever. In: PAREDE, Pedro Luís E A. **Astronauta Tupy**. WM Brazil, 1997.

CONKÁ, Karol; LAUDZ; ZEGON. Tombei. In: CONKÁ, Karol; TROPKILLAZ. **Tombei**. Elemess, 2014.

CUPERTINO, Pedro. **O salto, a queda e a ruína: poéticas do fracasso em Guilherme Peters**. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

DUENHA, Milene Lopes. **Presença e (em) Relação**: a potência de afeto no entre corpos. 2014. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

FABIÃO, Eleonora. Queridos Tecedores. In: BARDAWIL, Andrea (Org.). **Tecido afetivo**: por uma dramaturgia do encontro. Fortaleza: Cia. da Arte Andanças, 2010.

FERRACINI, Renato; FEITOSA, Charles. **A Questão da Presença na Filosofia e nas Artes Cênicas**. *ouvirOUver*, [S. l.], v. 13, n. 1, p. 106–118, 2017. DOI: 10.14393/OUV20-v13n1a2017-8. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/37043>. Acesso em: 21 jul. 2023.

FISCHER-LICHTE, Erika. Appearing as Embodied Mind – defining a week, a strong and a radical concept of presence. In: **Archaeologies of Presence: Art, performance and the persistence of being**. (Org.) GIANNACHI, Gabriela, KAYE, Nick e SHANKS, Michael. New York: Routledge, 2012.

GAITSCH, Bruce; MADONNA; LEONARD, Patrick. La Isla Bonita. In: MADONNA. **True Blue**. Warner Records, 1986.

GIL, Gilberto. Com Medo, Com Pedro. In: BARENBEIN, Manoel; COSTA, Gal. **Gal Costa**. Universal Music Ltda, 1969

GIL, José. **Movimento Total - O corpo e a dança**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2001.

HASEMAN, Brad. **Manifesto pela Pesquisa Performativa**. In: **Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP**, 5., 2015, São Paulo. Resumos[...] São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, 2015. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/Manifesto_pela_pesquisa_performativa_%28Brad_Haseman%29.pdf Acesso em: 6 fev. 2023.

HILL, John; HULL, Tom; WELCH, Florence. What Kind Of Man. In: MACHINE, Florence + The. **What Kind Of Man (Nicolas Jaar Remix)**. Universal-Island Records Ltda, 2015.

KENDER, János; KLEIN, Yves; SHUNK, Harry. **Le Saut Dans Le Vide**, 1960.

KLEIN, Yves. Manifesto do Hotel Chelsea. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de Artistas Anos 60/70**. Rio de Janeiro, Zahar, 2006.

KOESTER, Lucas, **Bicha Tombada**, performance, 2018.

LAUNAY, I. **Laban ou a Experiência da Dança** In: Lições de Dança I. PEREIRA (Org.) Rio de Janeiro: Univercidade, 1999. p.73 a 88.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

LEPECKI, André. **Exaurir a dança**: performance e a política do movimento. Tradução de Pablo Assumpção. São Paulo: Anablume, 2017. Título original: Exhausting dance: performance and the politics of movement.

LE SAULT dans le vide, 2023. Disponível em: Ressources - Yves Klein. Acesso em: 6 fev. 2023.

NANCY, Jean-Luc. **The gravity of thought. Philosophy and literary theory.** Humanities Press, 1997.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus.** Lisboa, Editora Vega, 2000

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência.** Tradução Paulo César Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

OLIVEIRA, J.P. | A ponderação resiliente no discurso da personagem “Hamlet”, de William Shakespeare, como elemento disruptor da ação dramática. **Revista Terceira Margem**, v. 26, n. 48, jan./abr. 2022, p. 275-294

PIMENTEL, Lúcia Gouvêa. **Processos artísticos como metodologia de pesquisa.** ouvirOUver, v. 11, n. 1, p. 88-98, 2015. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/305285456_Processos_artisticos_como_metodologia_de_pesquisa. Acesso em: 04 nov. 2023

PIRES, Andreia; DANÇA, 5ª Turma das Graduações em. **SALVE.** UFC, Graduações em Dança, Dança: Investigação Técnica: Elementos Básicos, 2015.

POPPE, Maria Alice Cavalcanti. **O chamado da queda - errâncias do corpo e processos de desconstrução do movimento dançado.** 2018. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

ROCHA, Thereza, **O que é Dança Contemporânea?** : uma aprendizagem e um livro de prazeres. Salvador: Conexões criativas, 2016.

ROCHA, Thereza. Por uma (des)ontologia da dança em sua (eterna) contemporaneidade. **Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas**, [S. l.], n. 1, 2010. Disponível em: <http://seer.unirio.br/pesqcenicas/article/view/754>. Acesso em: 6 fev. 2023.

ROLNIK, Suely. Pensamento corpo e devir – uma perspectiva ético/ estético/ política no trabalho acadêmico. **Cadernos de subjetividade.** São Paulo: PUC, nº 2, 1993 Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cadernossubjetividade/article/view/38134>. Acesso em 6 fev. 2023.

RUSSO, Renato. Índios. In: URBANA, Legião. **Dois.** EMI Brazil, 1986.

SEIXAS, Raul. Metamorfose Ambulante. In: SEIXAS, Raul. **Krig-Ha, Bandolo.** Universal Music Ltda, 1973.

SOLNIT, Rebeca. **Una Guía Sobre El Arte de Perderse**. Tradução de Clara Ministrál. Cidade do México: Titivillus, 2020. Título original: A Field Guide to Getting Lost.