

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ

MAEZA DE VASCONCELOS DONNIANNI

A POTÊNCIA DO SUSSURRO EM TEMPOS DE SILENCIAMENTO:
MICROPOLÍTICA DISRUPTIVA NO RANGER DE UMA PEDRA MOVEDIÇA

CURITIBA

2021

MAEZA DE VASCONCELOS DONNIANNI

A POTÊNCIA DO SUSSURRO EM TEMPOS DE SILENCIAMENTO:
MICROPOLÍTICA DISRUPTIVA NO RANGER DE UMA PEDRA MOVEDIÇA

Dissertação apresentada à banca de Defesas do curso de Pós-graduação Mestrado Profissional em Artes, Linha de Pesquisa de Processos Criativos, da Universidade Estadual do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Giancarlo Martins

CURITIBA

2021

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Mary Tomoko Inoue-CRB-91020

Donnianni, Maeza de Vasconcelos

A potência do sussurro em tempos de silenciamento:
micropolítica disruptiva no ranger de uma pedra
moverdiça./ Maeza de Vasconcelos Donnianni, 2021.
170f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do
Paraná – Programa de Pós-Graduação em Artes (PPG
Artes)Linha de Pesquisa de Processos Criativos.
Orientador: Profº Drº Giancarlo Martins

1. Micropolítica. 2. Disrupção. 3. Pedra. 4. Dança.
5. Contemporaneidade. I.T. II. Universidade Estadual do
Paraná. II.T.
CDD : 792

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES

ATO DE APROVAÇÃO DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
TURMA 2019

DATA DA DEFESA: 28/06/2021

TÍTULO DO TRABALHO: A Potência do Sussuro em Tempos de Silenciamento: Micropolítica Disruptiva no Ranger de Uma Pedra Movediça

MESTRANDO: Maeza de Vasconcelos Donnianni

ORIENTADOR: Giancarlo Martins

MEMBROS DA BANCA: Giancarlo Martins; Helena Bastos; Milene Lopes Duenha

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se na pasta do/a discente na Secretaria do Programa de Pós Graduação em Artes - Mestrado Profissional - PPGARTES

Ao meu sobrinho, o pequeno Théo (*in memoriam*), que me ensinou que é possível inventar a vida mesmo quando toda e qualquer lógica da exatidão não consegue explicar os motivos para resistir.

Que me fez compreender que a potência de um encontro não se mede pelo tempo de duração.

Que me ensinou sobre fé, sobre amor, sobre luta.

AGRADECIMENTOS

Agradeço às pedras que me moveram até aqui.

À Unespar e ao PPGArtes por acolher essa pesquisa em um espaço de solo fértil para florescer os brotos de pedras.

Ao Prof. Dr. Giancarlo Martins que aceitou dançar com cada movimento de pedra que nos apareceu pelo caminho com uma sensibilidade imensurável. Que me encorajou nos momentos mais delicados dos processos da pesquisa, e me fez tocar os pés nas irregularidades do chão quando eu tentava escapar de mim.

À Profa Ma. Candice Didonet por ter sido a primeira a acreditar nessa dança de pedras e por jamais soltar minhas mãos em todo esse percurso. E também a todas as mestras e mestres que me abriram possibilidades de mover-com a vida, desde o curso de Licenciatura em Dança (UFPB) até o Mestrado em Artes (Unespar).

À Profa. Dra. Helena Bastos, à Profa. Dra. Milene Duenha e ao Prof. Dr. Paulo Reis, pelo aceite para participar das bancas, agregando tanta generosidade ao processo dessa dissertação.

À cada presença que se disponibilizou a mover junto no Grupo Pedranças e em todas as outras andanças de pedras que construímos. E também a cada presença que me ajudou nessas conversas pelo envio de alguma pedrinha que nos conectasse, fosse essa em forma de uma música, um meme, um colar, um poema, um olhar demorado, ou um esbarrão corrido, um abraço, um passo dançado ou um café.

E agradeço a cada preciosidade da minha família, que me segurou todas as vezes que os ombros calejados pesaram mais do que eu pude suportar só. À minha Irma Angela por chorar comigo desde sempre e meu sobrinho Benjamin pelas visitas de leveza e risos soltos. À minha irmã Giovana por todo o apoio técnico nas fotoperformances e todas as outras formas de apoio que existem no mundo. À minha mãe por me ensinar a caminhar quando dei meus primeiros passos na vida, na arte, na dança e por caminharmos juntas, nos tropeços, nas quedas, nas pausas, movendo juntas pelos caminhos e descaminhos que nos atravessam.

Agradeço às pedras. Sejam elas pedras ou pessoas, por me reconstruírem até aqui.

RESUMO

A presente pesquisa é uma proposta de reflexão (e ação) sobre as potencialidades da prática artística no imbricamento arte-sociedade por meio da reconstrução de afetos que, ainda que sutilmente, possam vir a contribuir com possíveis dirupções no âmbito político-social. O corpus dessa pesquisa de caráter exploratório se move, portanto, no sentido de entrelaçar pedra, dança, cidade, ativismo e micropolítica, construindo pontes de interlocução com as discussões propostas por: Agamben (2007, 2009), Clark(1976-1988), Esposito(2007), Evelin (2011, 2012, 2014), Lepecki (2010,2012,2013), Mesquita (2002,2008), Pelbart (2007,2008,2009,2013), Rancière (2005), Rolnik (2006,2018), Virno (2013), entre outras. A ideia é pensar a criação coletiva como potente ação dissidente no campo micropolítico, como um contradispositivo capaz de causar ruídos nas relações de poder constituintes da sociedade urbana contemporânea.

Palavras-chave: Micropolítica. Disrupção. Pedra. Dança. Contemporaneidade.

RESUMEN

La presente investigación es una propuesta de reflexión (y acción) sobre el potencial de la práctica artística en el entremezclado del arte y la sociedad a través de la reconstrucción de afectos que, aunque sutilmente, pueden contribuir a posibles disrupciones político-sociales. El corpus de esta investigación exploratoria se mueve, por tanto, en el sentido de entrelazar piedra, danza, ciudad, activismo y micropolítica, construyendo puentes de interlocución con las discusiones propuestas por: : Agamben (2007,2009), Clark(1976-1988), Esposito(2007), Evelin (2011, 2012, 2014), Lepecki (2010,2012,2013), Mesquita (2002,2008), Pelbart (2007,2008,2009,2013), Rancière (2005), Rolnik (2006,2018), Virno (2013),entre otros . La idea es pensar en la creación colectiva como una potente acción disidente en el campo micropolítico, como un contradispositivo capaz de causar ruido en las relaciones de poder que configuran la sociedad urbano contemporánea.

Palabras clave: Micropolítica.Ruptura.Piedra. Baile. Contemporaneidad.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - REGISTRO DA INTERVENÇÃO POLÍTICO-ALEGÓRICA “BATUCADA”	24
FIGURA 2 - REGISTRO DA INTERVENÇÃO POLÍTICO-ALEGÓRICA “BATUCADA”	25
FIGURA 3 - FRAGMENTOS DO LIVRO “A PARTE QUE FALTA”	26
FIGURA 4 - FRAGMENTOS DE “A PARTE QUE FALTA” (PARTE 2)	27
FIGURA 5 - FRAGMENTOS DE “A PARTE QUE FALTA” (PARTE 3)	28
FIGURA 6 - REGISTRO DO LABORATÓRIO “VOCÊ SABE QUE EU NÃO CONFIO EM VOCÊ, NÃO SABE?” POR CLARICE LIMA NA ESCOLA PORTO IRACEMA DAS ARTES, FORTALEZA (CE)	36
FIGURA 7 - REGISTRO DO LABORATÓRIO “VOCÊ SABE QUE EU NÃO CONFIO EM VOCÊ, NÃO SABE?” POR CLARICE LIMA NA ESCOLA PORTO IRACEMA DAS ARTES, FORTALEZA (CE)	37
FIGURA 8 - INTERVENÇÃO URBANA “CEGOS” DO DESVIO COLETIVO	45
FIGURA 9 - REGISTRO DA PERFORMANCE URBANA “ENTRE SALTOS”, REALIZADA PELO COLETIVO PI.....	52
FIGURA 10 - CONSTRUÇÃO DO MURO DE BERLIM EM 7 DE OUTUBRO DE 1961	56
FIGURA 11 - MEMÓRIA DO MURO DE BERLIM, LOGO APÓS O TÉRMINO DA CONSTRUÇÃO EM 1961	57
FIGURA 12 - FRAME DO VÍDEO DA PEÇA PALERMO PALERMO, FEITO LOGO APÓS A ESTREIA DA PEÇA EM 1989.....	58
FIGURA 13 - CENA DO ESPETÁCULO "PALERMO PALERMO", DE UMA DANÇA SOBRE ESCOMBROS	59
FIGURA 14 - “MURO CERRANDO UN ESPACIO” NA 50ª BIENAL DE VENEZA (2003) ...	63
FIGURA 15 - CENA DO ESPETÁCULO DEMOLIÇÕES (LA PETITE MORT) PROMOVIDO PELO VIVADANÇA EM 2015	69
Figura 16 - CENA DE “DEMOLIÇÕES - LA PETITE MORT” (2015)	70
FIGURA 17 - CENA DE “DEMOLIÇÕES - LA PETITE MORT” (2015).....	70
FIGURA 18 - REGISTROS DA OBRA "MEMÓRIAS TECTÔNICAS CAPÍTULO IV, FANTASMA", EXPOSTA NA 14ª BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CURITIBA.....	76
FIGURA 19 - REGISTROS DA OBRA "MEMÓRIAS TECTÔNICAS CAPÍTULO IV, FANTASMA", EXPOSTA NA 14ª BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CURITIBA.....	77
FIGURA 20 - PERCA TEMPO (2010), INTERRUPTORES PARA POSTES DE LUZ (2005), FOLHAS DE OURO(2002), RESPECTIVAMENTE.....	83
FIGURA 21 - INSTALAÇÃO PERFORMÁTICA "1000 CASAS" REALIZADA PELA DEMOLITION INCORPORADA	86
FIGURA 22 – INTERVENÇÃO URBANA “INTERDITADOS (2015)” POR DESVIO COLETIVO	88
FIGURA 23 - INTERVENÇÃO URBANA “INTERDITADOS (2015)” POR DESVIO COLETIVO	88
FIGURA 24 - FRAME DE CENA DO ESPETÁCULO "PEDRA NO CAMINHO (1993).....	93
FIGURA 25 - REGISTROS DO ESPETÁCULO "PEDRA NO CAMINHO“ (1993)	96
FIGURA 26 - REGISTRO DA PEÇA-INSTALAÇÃO-EXPERIMENTO TEMPORÁRIO, “PROCESSO DILATADO” (2019).....	98

FIGURA 27 - REGISTRO DA PEÇA-INSTALAÇÃO-EXPERIMENTO TEMPORÁRIO, "PROCESSO DILATADO" (2019)	99
FIGURA 28 - REGISTRO DA PEÇA-INSTALAÇÃO-EXPERIMENTO TEMPORÁRIO, "PROCESSO DILATADO" (2019)	99
FIGURA 29 - REGISTRO DA PERFORMANCE "PEDRA 16" (2017)	104
FIGURA 30 - REGISTRO DA PERFORMANCE "PEDRA 16" (2017)	105
Figura 31 - Ler a pedra	107
FIGURA 32 - REGISTRO DA PERFORMANCE "DE PEDRA" (2017) PARTILHADA NA JORNA DE PESQUISA EM ARTES CÊNICAS UFPB	108
FIGURA 33 - REGISTRO DA PERFORMANCE "PEDRA MOVEDIÇA" NA IX MUAC (2018)	109
FIGURA 34 – PERFORMANCE “PEDRA MOVEDIÇA”, DURANTE A “IV SEMANA DE ANTROPOLOGIA DO PPGA” EM 2018 NA PRAÇA DA ALEGRIA (UFPB).....	111
FIGURA 35 - PERFORMANCE "PEDRA MOVEDIÇA" NA SUAVE (2018)	112
FIGURA 36 - PERFORMANCE "PEDRA MOVEDIÇA" NO VII SEMINÁRIO A VOZ E A CENA (2018)	113
FIGURA 37 - SESSÃO DE "ESTRUTURAÇÃO DO SELF" (1980) POR LYGIA CLARK....	114
FIGURA 38 - LYGIA CLARK EM "PEDRA E AR" (1966)	117
FIGURA 39 - PERFORMANCE “PÉ(DRA) NO CHÃO” DURANTE A FEIRA LIBÉROLA EM MARÇO DE 2020.	118
FIGURA 40 - PERFORMANCE “PÉ(DRA) NO CHÃO” DURANTE A FEIRA LIBÉROLA EM MARÇO DE 2020	119
FIGURA 41 - PERFORMANCE “PÉ(DRA) NO CHÃO” DURANTE A FEIRA LIBÉROLA EM MARÇO DE 2020	120
FIGURA 42 - FRAMES DE CONVERSA EM VÍDEO POR DANIEL BASTOS (2020) COM GIOVANA DONNIANNI NO GRUPO PEDRANÇAS.	123
FIGURA 43 - PARTILHA DE REFLEXÃO POÉTICA POR AMANDA CLOSS NO GRUPO PEDRANÇAS	125
FIGURA 44 - CONVERSA PERFORMATIVA “COMPARTILHAMENTO DE PEDRA” NA DISCIPLINA “PROJETO CORPORAL” MINISTRADA POR CANDICE DIDONET	126
FIGURA 45 - OFICINA: PARA PEDRA, PEDRA PARE! , REALIZADA NA “VII MOSTRA UNIVERSITÁRIA ARTES EM CENA (MUAC)” EM AGOSTO DE 2017.....	127
FIGURA 46 - OFICINA “PEDRANÇAS”, REALIZADA NA “IX MOSTRA UNIVERSITÁRIA ARTES EM CENA (MUAC)” EM MAIO DE 2018.....	128
FIGURA 47 - ARTE DE THEREZA NARDELLI PUBLICADA NO INSTAGRAM “@ZANGADA_TATU” QUE DEU INÍCIO AO MANIFESTO.....	131
FIGURA 48 - PARTILHA DE REFLEXÃO POÉTICA POR MORGANA CEBALLOS NO GRUPO PEDRANÇAS	133
FIGURA 49 - REGISTROS DAS PRESENCAS MOVENTES QUE ESTIVERAM JUNTAS NO PRIMEIRO MÓDULO DO PEDRANÇAS (16/05/2020-11/08/2020)	135
FIGURA 50 - PARTILHA DE REFLEXÃO POÉTICA POR EWELLYN OLIVEIRA NO GRUPO PEDRANÇAS	136
FIGURA 51 - REGISTROS DAS PRESENCAS MOVENTES QUE ESTIVERAM JUNTAS NO SEGUNDO MÓDULO DO PEDRANÇAS (31/08/2020-26/10/2020)	137
FIGURA 52 - “O QUE É PEDRA?”- QUESTÃO DESENVOLVIDA POR GIOVANA DONNIANNI E HUMBERTO BISMARCK, RESPECTIVAMENTE	138
FIGURA 53 - EXERCÍCIO DE RUPTURAS COTIDIANAS PELA ARTISTA VISUAL GEISIANI BONTORIN NO GRUPO PEDRANÇAS.....	141

FIGURA 54 - EXERCÍCIO DE AUTOPERCEPÇÃO E RECONFIGURAÇÃO CORPORAL NO GRUPO PEDRANÇAS	142
FIGURA 55 - CONVERSAS PEDRA-CORPO COMPARTILHADAS NO GRUPO PEDRANÇAS	143
FIGURA 56 - TAKAIÚNA DA SILVA, ATRIZ E ARTE EDUCADORA, EM PROPOSTA DE DIÁLOGOS EM DUPLAS NO GRUPO PEDRANÇAS.	144
FIGURA 57 - CARTAZES DE DIVULGAÇÃO DA CONVOCAÇÃO PARA O “PEDRANÇAS - GRUPO DE PESQUISA”, DO PRIMEIRO E SEGUNDO MÓDULO, RESPECTIVAMENTE	145
FIGURA 58 - APRESENTAÇÃO DAS FACETAS DAS PEDRAS, COMPARTILHADA NO GRUPO EM AGOSTO DE 2020	147
FIGURA 59 - CONSTRUÇÃO COLETIVA DA PERFORMANCE NO GRUPO PEDRANÇAS	149
FIGURA 60 - COMPARTILHAMENTO DE PENSAMENTOS MOVIDOS APÓS A PRIMEIRA PARTE DA PERFORMANCE “DESBASTAR” (2020)	151
FIGURA 61 - DIÁLOGOS APÓS PARTILHAS DA PERFORMANCE “DESBASTAR” (2020) – PARTE II.....	152
FIGURA 62 - REGISTROS DO EVENTO “DESCAMINHOS: ANDANÇAS DE PEDRAS” DURANTE AS QUATRO AÇÕES DESENVOLVIDAS COLETIVAMENTE.....	154
FIGURA 63 - REGISTROS DO PRIMEIRO ENCONTRO NO “DESCAMINHOS: ANDANÇAS DE PEDRAS” (2020).....	155
FIGURA 64 - REGISTROS DO SEGUNDO DIA EM “DESCAMINHOS: ANDANÇAS DE PEDRAS” (2020)	156
FIGURA 65 - REGISTROS DA TERCEIRA AÇÃO NO EVENTO “DESCAMINHOS: ANDANÇAS DE PEDRAS” (2020).....	156
FIGURA 66 - PERFORMANCE EXPANDIDA “DESCAMINHOS” (2020), EXPERIENCIADA PELAS PRESENÇAS PARTICIPANTES DO EVENTO, E PUBLICADA TAMBÉM NO INSTAGRAM (@PEDRAMOVEDICA/@MAEZADONNIANNI).....	157

LISTA DE FOTOPERFORMANCES

Fotoperformance 1 - Escritas para você	13
Fotoperformance 2 - Espero que consiga entender minha letra.....	14
Fotoperformance 3 - As rasuras são escritas também.....	15
Fotoperformance 4 - A pedra é pergunta	16
Fotoperformance 5 - Se pudesse escrever entrelinhas (2020).....	22
Fotoperformance 6 - Chão revirado no toque (2019)	35
Fotoperformance 7 - Vida Petrificada (2020)	41
Fotoperformance 8 - A mão também é minha (2020).....	48
Fotoperformance 9 - Apatia EM DOSES (2020).....	61
Fotoperformance 10 - Diário criativo: Escritas sobre alguns passos de dança com as pedras das ruas (2019).....	65
Fotoperformance 11 - Diário criativo: Mais linhas escritas sobre alguns passos de dança com as pedras das ruas (2019)	66
Fotoperformance 12 - Diário criativo: Continuei escrevendo sobre alguns passos de dança com as pedras das ruas 2019).....	67
Fotoperformance 13 - Andemos um pouco mais... (Continuo caminhando)	72
Fotoperformance 14 – Pedra no meio de um caminho de papel	74
Fotoperformance 15 – Movimento de Insubordinação: Empedrar a engrenagem (2020)	91
Fotoperformance 16 – Insurgir-se: Expurgar o que petrifica (2020)	92
Fotoperformance 17 - Despetrificar pela pedra	101
Fotoperformance 18 - Para ler a pedra	102
Fotoperformance 19 - O que se inscreve na pedra?	109
Fotoperformance 20 - Pedracaminho.....	118
Fotoperformance 21 – Para seguirmos em movimento para reexistir-com.....	158

UM CAMINHO DAS PEDRAS

1 PÉ NA ESTRADA	13
2 PEDRA: ONDE A CIDADE FAZ MORADA	19
2.1 VIDA PETRIFICADA	19
2.2 MUROS À PROVA DE PEDRA	31
2.3 CAPITALISMO CONTEMPORÂNEO: LAPIDAÇÃO EM MASSA	45
3 MOVER-COM PEDRAS. DESBASTAR	54
3.1 DERROCADA DOS MUROS POR UM MOVIMENTO CONTRA-HEGEMÔNICO	54
3.2 ENGENDRAMENTO DE PONTES SENSÍVEIS	74
3.3 PEDRA NA MÃO E TROPEÇO NO PÉ: ARTE COMO MICROPOLÍTICA ATIVA	93
4 DESPETRIFICAR. DANÇAR COM AS PEDRAS. EMPEDRAR	102
4.1 PEDRA MOVEDIÇA	102
4.2 DESBASTAR PARA (DES)CAMINHAR	122
5 PEDRA DE BOLSO	159
REFERÊNCIAS	162

1 PÉ NA ESTRADA

Fotoperformance 1 - Escritas para você

Angela, eu e Giovana. A segunda filha entre os três, nasci em algum mês de outubro no início dos anos 90. Nossa mãe, Márcia e nosso pai, Enzo fizeram dos próprios nomes ENCONTRO para me chamarem de Maesza, fato que me fez sempre demorar um pouco mais nos momentos de "apresentação", "cumprimentos" e afins, já que raramente, meu nome é compreendido na primeira vez em que é pronunciado.

Maesza (lê-se "Maêza", com interesse. Porém a mim, a pronúncia do nome nunca importou tanto, e acabei indo na onda da fluidez dos "Maissos", "Maézas", "Maizzas", "Ma... o que?" que comumente [desde que me lembro], me leram à derredora dos limites do mundo do "eu". E me apresento, demoradamente, como um passo de loos vindas para que se sinta a vontade em puxar uma cadeira para conversarmos.

Foi em um prédio ~~no~~ no centro de São ~~Paulo~~ Bernardo do Campo (SP), onde nasci e vivi quase metade da vida até aqui. Eram 12 andares, uma quadra, um parquinho, uma salinha, escadas, elevadores, dois subsolos de garagem, e mais de dez crianças por geração que preenchiam a atmosfera nada silenciosa no edifício e ocupavam cada um desses espaços (até os lugares proibidos para a nossa idade viviam escondidos no "esconde-esconde") durante todo o ano. Inúmeras pedras empilhadas, e também enfileirados como as que delimitavam os jardins. Os pés no chão e as escoriações na canela da perna mostrava que havia uma intimidade com a pedra que deixava tudo muito pequeno do lado de dentro das portas. Ao mesmo tempo, tudo parecia muito grande, visto que todos os dias um mundo novo era criado por nós por cobrir ali.

O lado de fora dos muros parecia ainda mais gigante e, geralmente, corria em vultos pela janela do carro. Petrificações ordenando as tensões do trânsito. Empilhamentos de pedras acentuando a frieza urbana. Em casa nunca faltava teto, e o prato sempre cheio me fazia acreditar ser mais fácil chegar mais perto da riqueza do que da pobreza. O lado de dentro das paredes fazia com que acreditássemos que a gente era maior do que realmente era.

Foi em setembro de 2005, quando uma vizinha de condomínio (algo que nunca tinha acontecido antes) foi nos

Fotoperformance 2 - Espero que consiga entender minha letra

buscar na escola antes do horário do fim da aula. Quando chegamos ao 5º andar, onde morávamos, havia uma movimentação fora do comum que se prolongava até nosso apartamento

L.A.T.R.O.C.I.N.I.O
(roubo seguido de morte)

Deve ter sido a primeira palavra difícil que conheci (depois de ~~paralelepípedo~~). Difícil de entender. Impassível para sentir. QUEDA. Do tipo que dá ~~uma~~ uma fisgada de dor mesmo após a cicatrização. Desoladamente de um mundo. Queriam a carteira, ou talvez a coroa. Levaram as quatro rodas e tiraram a vida também. Sujeito oculto (e indeterminado?). A polícia disse que a busca pelo responsável não era necessária, tanto que até encaixaram um nome e um rosto qualquer neste cargo alguns meses depois. A falsa sensação de problema solucionada. Mas se permanecemos em meio a essa guerra declarada, podemos escolher um nome fichado para chamar de culpado?

Naquele dia meu pai saiu para trabalhar e não voltaria (já) mais. Sequestro da paz e ruína da vida. Meu pai saiu pela manhã e não retornou mais. De repente, o lado de fora dos muros parecia ter mais a ver comigo do que havia percebido.

Insegurança e medo passaram a nos acompanhar desde então, e a busca por alguma proteção nos levou para longe. Um novo castelo começara a ser erguido e embora as muralhas fossem de areia, há algum tipo de força que cresce no corpo quando a multidão de grãoszinhas dançam com a pele dos pés. Eu e minhas irmãs, nossa mãe e nossa coelhorinha Mel (in memoriam), chegamos em João Pessoa, capital da Paraíba, onde comecei a perceber outros iguais possíveis de inventar a vida.

Conheci a arte (dança no plural). Comecei a dançar em passos de dança nessa cidade de pedra e sol. O sol queimava o chão quase todos os dias e a brisa do mar lutava - em vão - para refrescar os cristais de asfalto. Comecei a andar com os pés nus mais frequentemente - como quando ~~era~~ era criança - e tateando o chão fui conversando

Fotoperformance 3 - As rasuras são escritas também

Com as pedras.

Pedra de muro, pedra da praia, pedra dos obras sem fim da UFPB, pedra da calçada. Ir pra aula, vender marmitta para comprar comida, reunião de projetos, fazer doces pra vender, dor aulas, reuniões de planejamento, fazer um lolo para a confraternização, trabalho, laboratório, um café. Outro café, e desta vez deita no lance de pedra que habita a sombra da maior árvore (será que ela ainda está lá?) do CCTA. E em cada café estavre em algum abraço, em cada pedra pause em algum sorriso e quando olho para o céu algum outro canto encontra o meu. Uma rede de afetos se expande e me transborda até barrar minhas paredes.

O dualismo da capital paranaense, de coexistência entre muros e marés, foi me proporcionando uma perspectiva de cidade bastante distinta da que tinha pela vivência em São Bernardo. O sentimento de estrangeira, de me sentir de fora, foi dando espaço para o acolhimento com gosto de casa, e meus pés que trucidaram no encontro da pedra iam também aprendendo a arrostar de um lado para o outro na balança do ferrão. Uma outra unidade se aconchegava em meu corpo: a de olhar na rigidez marcada na pedra, trajetórias moventes e fendas de poros sensíveis ao toque de mundo. Na pedra encontrei movimentos de pausa, de queda, de conversas e de quietude naquele espaço onde mesmo as mínimas sutilezas têm voz.

E caminhando com as pedras que me movem fiz uma curva (talvez mais de uma) chegando a Curitiba, capital do Paraná em 2019. O sol tirou férias dando lugar à sobriedade de um céu em escala cinza e o vento gelado fez o descostume de meu corpo lembrar da frieza das pedras. Contudo, ralentando a passada pelas ruas sem mar, comecei a reparar na variedade de cores, incrivelmente vibrantes, das flores que brotam por cada pedrinha cinza de caminho. Ah! As flores! Uma cidade de pedra e flor, de cinza e cor começava a me ensinar a dançar de novo, e de um outro jeito.

Fotoperformance 4 - A pedra é pergunta

Até que o ano de 2020 nos trouxe a pandemia de Covid-19 e Curitiba ganhou outra dimensão: quarto, sala, banheiro, cozinha, janela, escada, varanda, teto, parede, piso. Um tropeço para desviar o percurso. Oueda seguida de paragem.

L-A-T-R-O-C-I-N-I-O → lembrei daquela palavra

Roubaram-nos. A saúde, a educação, o abraço, o direito à moradia, a alimentação. Roubaram o emprego, a vacina, as matas, os mares, a terra, o aperto de mãos, a dignidade, a cultura, a disposição, o comum, o público, o lazer. Roubaram a verba, o verbo, a bandeira, o verde e o amarelo, a ciência, a informação, os números, a sanidade mental, roubaram muita da esperança, roubaram o otimismo, roubaram a vida. Rouba seguida de morte, que hoje já somam 450 mil colocadas na conta do vírus (sempre o alvo mais fácil sendo intimado como culpado)

~~Roubaram-nos~~ e nos ~~mataram~~
ROUBOU MATOU

O sujeito não é indeterminado, tampouco faz esforço para se exonerar. Se a crise sanitária é gravíssima, a crise política se tornou INSUSTENTÁVEL. E apesar de todo o desalamento estamos aqui. Eu. Você. São muitos os nossos existências. A pulsão ainda vive. Embora a densidade de ar nos pareça inóspita, estamos aqui. Agora, ainda, por enquanto. Estamos aqui.

Será que ainda é possível reinventar a vida?
Conseguiremos imaginar coletivamente algum mundo onde a vida seja possível?

Recriar o mundo,
contudo
e apesar de tudo
?

No início, tentei arredondar a letra e aproximá-la ao máximo de um padrão considerado legível como um gesto cuidadoso de boas-vindas, mas aos poucos, fui notando que não parecia fazer sentido uma apresentação com arestas aparadas. Sou corpo errante tentando deformar os polimentos aos quais fui sucedida, e assim como a pedra, existo na impossibilidade de escrever linhas blindadas. Escrevo me reconhecendo enquanto presença irregular, impermanente, contraditória e movediça. Digo que sou, mas na verdade, estou. Sou corpo-atravesamento me permitindo derramar um pouco em cada página deste trabalho que se configura como um convite para mover.

Sendo permanentemente movida pelas inquietações que me afetam, esta escrita foi construída em forma de dança-com as pedras, uma provocação para que olhemos as pedras batidas e alisadas sob nossos pés. Um movimento que se dá nas assimetrias, tropeços e quedas, desviando o curso sem curvas. Uma dança que repete para desnudar a diferença, que desarranja a linearidade do tempo, que desmonta e refaz. Ao andar por essas ruas, nos coloquemos com a minúcia necessária para ouvir o que a pedra nos sussurra aos ouvidos. É preciso entender o tempo da pedra, imprimindo sutileza à caminhada, para colocar o pé nessa estrada sem destino final e sentir o movimento do vento fazendo viver o corpo.

E me percebendo nesse corpo atravessado é que transito entre falas: de uma perspectiva pessoal, do “eu” ao “nós”, também falo “dela”, “daquele”, de uma vizinha que nunca soube o nome, converso com a minha avó a quem conheço apenas a partir das memórias da minha mãe, falo do meu pai e da Mel, falo das pedras e conto o que elas já me disseram, falo pelas danças que me moveram, com os lugares onde morei, com presenças que me tocaram em um dia recente ou em um passado distante. Falo em vozes muitas, e jamais com a presunção de falar por elas. Não falo sozinha porque o mundo me toca os poros e leva para dançar com a ventania os grãos de areia que um dia tentei empilhar em muros.

O primeiro capítulo consiste em uma localização contextual da questão aqui em movimento, considerando discussões relacionadas ao capitalismo tardio e à urbanidade, no que concerne à instituição de um biopoder regulador das formas de existências e silenciador das dissonâncias que lutam tentando alcançar um lugar audível na cidade contemporânea. Pousamos um olhar mais demorado na tessitura das relações que vêm sendo construídas nesse contexto que dizem respeito aos processos de fragilização da comunidade e da multidão contemporânea,

investigando-as por diferentes perspectivas com o intuito de imaginarmos possíveis fugas dessas normatizações aos nossos corpos, impostas.

Em seguida, a reflexão é concebida a partir das interlocuções entre arte e política nos processos de criação coletivos. Destacamos a forma com que as muitas facetas da pedra são apresentadas nas produções artísticas como força simbólica, metafórica e metonímica, em ações micropolíticas potencialmente dissidentes no contexto em que nos inserimos. Nesse sentido, alguns artistas e coletivos são convocados como parte integrante desse bordado, por contribuírem com diferentes modos de experienciar a alteridade no fazer artístico e engajamento de ações colaborativas, sendo assim, fundamentais na feitura deste trabalho.

O terceiro momento se propõe a um debruçamento sobre o modo com que os estudos de toda essa relação entre corpo, pedra e cidade têm desaguado na minha experiência poética durante os últimos cinco anos de pesquisa. É um espaço para o que Giancarlo Martins (2021), orientador e presença fundamental nesse processo, identificou como uma espécie de “pedrografia”, uma exposição de todos os passos de pedra que nos construíram até aqui, desde 2017 quando a primeira performance intitulada, “Pedra 16” ia para o mundo, até cada uma das “Pedranças” que hoje reverberam nesse corpo que vivo no agora.

Finalmente, mas não por fim, a Pedra de Bolso. Das transitoriedades que até aqui fluíram, e tantas vezes empedraram, das que levam e atravessam. Da pedra que levo no bolso, mesmo sem lembrar, mas sem jamais se lembrar de esquecer. Da pedra que compartilho e que faz tocar nossas mãos, num caminho incerto de pedras ainda por percorrer. Entrego-te esta, caso queira também carregar.

2. PEDRA: ONDE A CIDADE FAZ MORADA

2.1 VIDA PETRIFICADA

Olhos para essas linhas todas que de volta me olham. A geometria fria que desliza como pincel desenhando as trilhas que miro, quase não combina com o queimor que assa a planta do meu pé descalço no asfalto. Movendo-me, sinto o abafado do vento artificial deslocado pelo motor me arrepiando a nuca durante minha travessia. A calçada me salva. Delimita como fazem as molduras. Recortes, traços. De PEDRA. Meio-fio, contorno daquele jardim, cruzando a BR 116 pelo viaduto que repousa no ar denso e turvo, subindo construções pelas paredes e o cheiro de cimento molhado toda vez que a água tenta varrer. SINTO. Porém, nem sempre, e muitas vezes nunca...

Vivenciamos um tempo em que grande parte da população humana tece as relações em contextos urbanos, e nesses, estamos constantemente nos construindo pela troca com o outro, com tudo que nos atravessa e que atravessamos mutuamente. Logo, observar os modos de organização nessa urbe, pode nos ser elucidador no que diz respeito a uma melhor compreensão dos propulsores do corpo que move a contemporaneidade. E conseqüentemente, analisando o espaço urbano, encontraremos pistas para possíveis entendimentos sobre os modos que esse corpo resolve as próprias relações como o tudo que o cerca.

Desde 1985, Milton Nascimento e Fernando Brant¹ já cantavam a vida que ainda se canta: “Todos os dias é um vai e vem”. Um vem em voltas. Envolto, de volta em volta, “a vida se repete na estação”. Repete incessantemente na variabilidade da agitação silenciosa. “Tem gente que chega pra ficar”, mas se vê arrastada “Tem gente que vai pra nunca mais”. Sem nunca ter interrompido a passividade em ação. “Tem gente que vem e quer voltar”. Sem querer. “Tem gente que vai e quer ficar”. E acredita que quer. “Tem gente que veio só olhar”. E se crê querendo. “Melhor ainda é poder voltar quando quero”. E fantasio que posso poder o querer. (BRANT; NASCIMENTO, 1985).

¹ Não por acaso, o lançamento da música “Encontros e Despedidas”, composição de Milton Nascimento e Fernando Brant, foi lançada em 1985, coincidindo com o fim da Ditadura Militar no Brasil, período no qual, não distante atual contexto, vivemos um forte silenciamento e opressão da liberdade de expressão.

Ao contrário do que por alguns longos séculos esteve sustentada como afirmativa na manutenção de políticas identitárias², a ideia de indivíduos como processos prontos a priori, já não tem espaço para continuar. Estamos a todo o momento, inacabados uns nos outros de modo que a busca pela concretude de uma identidade seja a negação do nosso “corpo vibrátil”³, corpo este, acolhedor da vulnerabilidade que lhe permite a constante desterritorialização e reconstrução de si mesmo, bem como a de nossos territórios. Entretanto, nessas chegadas e partidas, encontros e (muito mais) desencontros, o que notamos, dialogando com a psicanalista, crítica e docente Suely Rolnik (PUC-SP) é a:

anestesia da vulnerabilidade ao outro – anestesia tanto mais nefasta quando este outro é representado como hierarquicamente inferior na cartografia estabelecida, por sua condição econômica, social, racial ou outra qualquer. É que a vulnerabilidade é condição para que o outro deixe de ser simples objeto de projeção de imagens pré-estabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência e os contornos cambiantes de nossa subjetividade (ROLNIK, 2006, p.2).

E quando caminhamos, mal temos tempo de sentir o toque dos apoios dos pés, que tomam gosto por voar baixo rente à superfície rígida do piso. Não são permitidos tropeços nem tampouco hesitação, exceto vez por outra, quando tenho que olhar para o chão e me atentar às irregularidades das calçadas, as quais cuidadosamente, mandaram ladrilhar com pedrinhas de brilhante em degraus altos o suficiente para dar concretude à porosa sensação de ascensão cotidiana. A dosagem é precisa, constante e exageradamente multifacetada, de tal maneira que as gotas de anestésico possam ser engolidas sem qualquer ativação das papilas gustativas.

Continuo petrificando. Carrego minha crença de livre circulação da qual não me livro, prossigo lapidando meu corpo para um estado de imunização às quedas, nutrindo o que o filósofo alemão Christoph Türcke observa como um “aparato sensorial ultrassaturado” (TÜRCKE, 2010, p.19), que colabora com o estado de

² A ideia de questionar a perspectiva identitária não intenciona, de modo algum, invalidar os movimentos de grupos para os quais a questão da identidade aparece como mobilizadora de luta. O que propomos, é compreender que, embora reconheçamos a importância da atuação desses movimentos hoje em um âmbito macropolítico, a política identitária ainda se apresenta como base de sustento do sistema capitalista contemporâneo para o qual estamos olhando, funcionando como fonte de alastramento dos mecanismos de opressão. Portanto, pensar em uma dissolução dessa identidade fixa, é discutir a elaboração coletiva de ruídos nesse sistema de esmagamento da vida.

³ O conceito que foi proposto por Suely Rolnik (2016) será retomado e melhor desenvolvido no capítulo 2.

apatia generalizado. E mirando a esquina em que a linha do horizonte habita, me desloco na grande marcha que, em unísono, comprime as irregularidades do chão. Assim me livro. De tudo, de todos. Minha experiência corporal, minha já não sei se é:

Os novos espaços públicos contemporâneos, cada vez mais privatizados e organizados segundo a lógica do consumo, são restritivos à sua apropriação cotidiana pelos habitantes, promovendo a redução da ação urbana, o condicionamento da experiência corporal pela espetacularização das cidades que se tornam, assim, simples cenários ou espaços desencarnados. (BRITTO & JACQUES, 2012, p.153).

Ao nos submetermos a essa lógica do consumo, de que falam Fabiana Britto (UFBA) e Paola Jacques (UFBA), pesquisadoras da dança e arquitetura respectivamente, sobrevivemos sob o abastecimento de uma fome insaciável, que absorve o hiperbólico esforço publicitário na veiculação de imagens em cores multicoloridas. A saturação causada por essas inúmeras informações sobrepostas esculpe as tonalidades da cultura de massa e vibram para fazer do mundo, pouco a pouco, mais inosso para a capacidade vibrátil do nosso corpo. Corpos blindados pela argamassa solidificada constroem os fragmentos ordenados das cidades sem corpo.



Entretanto, conforme ressaltado pelo filósofo e semiólogo italiano Paolo Virno, “pertencer ao mundo não significa contemplá-lo desinteressadamente. Esse pertencimento representa antes de tudo uma implicação pragmática.” (VIRNO, 2013, p.69). Ou seja, nossa existência é inextricável às relações, e se o estar no mundo se relaciona com esse sujeito que, impreterivelmente, tem a comunidade como ponto de partida, por que consentimos com essa negação aos vínculos? Uma vez que necessitamos nos lançarmos uns aos outros como premissa da própria vida, se é o confronto na heterogeneidade que nos faz estar aqui neste momento, como é possível que a aquietação dos encontros seja naturalizada como elemento constituinte de alguma forma de vida?

Para iniciar o esmiuçamento dessa questão, é importante situarmos a perspectiva com que entendemos a questão da comunidade e a forma com a qual ela é contextualizada aqui. Primeiramente, há de se ter nítido que a enrijecida ideia de comunidade como um conjunto, que em uma completude identitária se configura como uma fusão em um todo pleno na própria essência, não é a que nos interessa refletir. Pelo contrário, aqui pensaremos sob uma perspectiva dessubstancialista, na qual a comunidade é uma integração coletiva de sujeitos que têm como único ponto comum, a condição de serem singulares.

Na atualidade, a discussão da comunidade tem sido frequentemente colocada em pauta, gerando um vasto diálogo entre diversas perspectivas teóricas sobre o assunto. Portanto, convocamos uma atenção minuciosa na forma de compreensão do conceito convocado neste momento, visto que nos é sabido que temos um passado doloroso ao observarmos histórias recentes no âmbito mundial, nas quais essa questão esteve envolvida em marcas de crueldade e derramamento de sangue, principalmente em movimentos pautados no essencialismo identitário organizados pela extrema direita, e que se configura como uma visão completamente oposta à conversa que estamos iniciando.

Em concordância o que a doutora em comunicação Raquel Paiva sugere, nos interessa a reinterpretação da noção de comunidade “porque, se para os povos do norte, os europeus, principalmente, a palavra evoca momentos sombrios de sua história, vinculados ao nazifascismo, para os países do hemisfério sul, sugere uma ordem alternativa de existência, pensamento e postulado, capaz de engendrar novos novíssimos formatos de existência.” (PAIVA, 2007, p.13). E é exatamente olhando para esses novos formatos que a proposta é pensarmos essa comunidade que não

acontece se houver a redução dos sujeitos em uma identidade fixa em comum, e sim pelo confronto - e jamais pelo apagamento - das inúmeras pluralidades existenciais.

Percebemos essa dissolução da identidade enquanto ser-substância, na intervenção artística “Batucada” (2014) da Demolition Incorporada, concebida pelo coreógrafo Marcelo Evelin⁴, em que é proposta uma experiência compartilhada, na qual 50 corpos dos mais diversos contextos interagem entre si e com o público que é, inevitavelmente, integrado à ação como participante. Nesse estar junto e com o outro, aos poucos a batucada vai ganhando mais força de contágio e os sujeitos nessa comunidade em ebulição vão se despindo das carapuças pela dança conjunta, dissolvendo as fronteiras no esvaziamento do indivíduo - ilusoriamente - estável e mergulhando nas relações da alteridade que faz manifesta, a potência singular do corpo no mundo.

FIGURA 1 - REGISTRO DA INTERVENÇÃO POLÍTICO-ALEGÓRICA “BATUCADA”



Fonte: Camila Montenegro (2016).

O batuque, que gradativamente vai ganhando amplitude na medida em que percorre as danças das muitas vivências ali em movimento, nutre a fervura do encontro em tom de protesto que convoca o dentro e o fora a estarem no mesmo tempo-espço. É um chamamento para as ruas em uma ruptura da cantoria dos

⁴ Pesquisador, bailarino e coreógrafo, Marcelo Evelin tem reconhecimento em âmbito mundial por seu trabalho construído com redes de criação em dança que conectam Brasil, Japão e diversos países europeus. O artista reside e trabalha em Teresina e Amsterdam, atuando como artista independente frente à Plataforma Demolition Incorporada.

pneus pela sobreposição da inventividade do som que celebra o corpo - esses vários e diversos corpos - que têm a vibração da efervescência do confronto como condição para viver. No bate-bate de lata em lata e no tremer instável pela pisada do chão uma pulsão é despetrificada. Convoca-se para a reapropriação das ruas no rasgamento das normas previstas e abertura de espaço para a criação coletiva de outros modos de existência, fazendo aflorar a autonomia da vida na cidade contemporânea.

FIGURA 2 - REGISTRO DA INTERVENÇÃO POLÍTICO-ALEGÓRICA “BATUCADA”



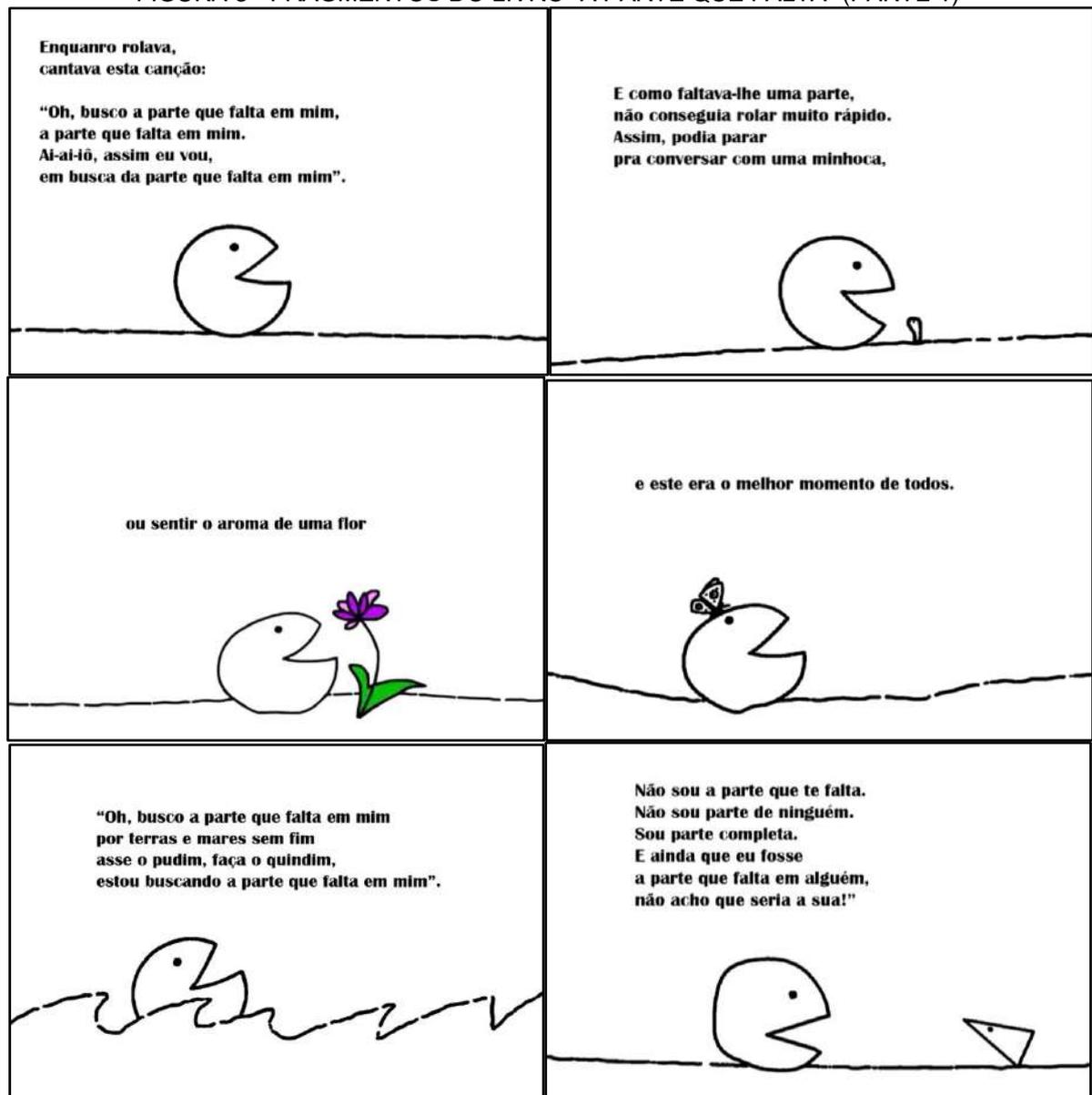
Fonte: Antonio Pistis (2016).

A nudez dos corpos toca o nivelamento do chão para que a reverberação do batuque possa semeá-lo, ainda que o som precise encontrar passos de sussurro em algum momento para prosseguir. Dialogando com proposições do filósofo Roberto Esposito (2007) acerca da comunidade (*communitas*), originada etimologicamente no dicionário latino como união do “*cum*” e “*munus*”, a comunidade estaria, assim como é posto a mostra em “Batucada”, condicionada à experiência da relação com o outro (*cum*), na qual nos percebemos enquanto atravessamento. Ser-com o outro, o próprio ser como “entre”, como relação, imbricado à imprescindibilidade de doação, de estar em dívida (*munus*) com o outro.

O pensamento de comunidade então, está sustentado pela obrigatoriedade de compartilhamento desse estar em dívida com o outro, que não é outro indivíduo e

sim esse processo infindável de alteridade nunca completo em uma substância fixa como uma estrutura identitária. Pelo contrário, estamos falando da desintegração do sujeito enquanto substância, expropriando-o na própria morte subjetiva e na manifestação do seu cerne essencialmente vazio que não anseia pelo preenchimento. Para uma melhor elucidação do assunto, tomemos de empréstimo a simplicidade de Silverstein (2018), não como tentativa de reduzir o assunto em pauta, mas como forma de agregar a complexidade que há no simples a essa questão um tanto paradoxal na qual iniciamos a imersão.

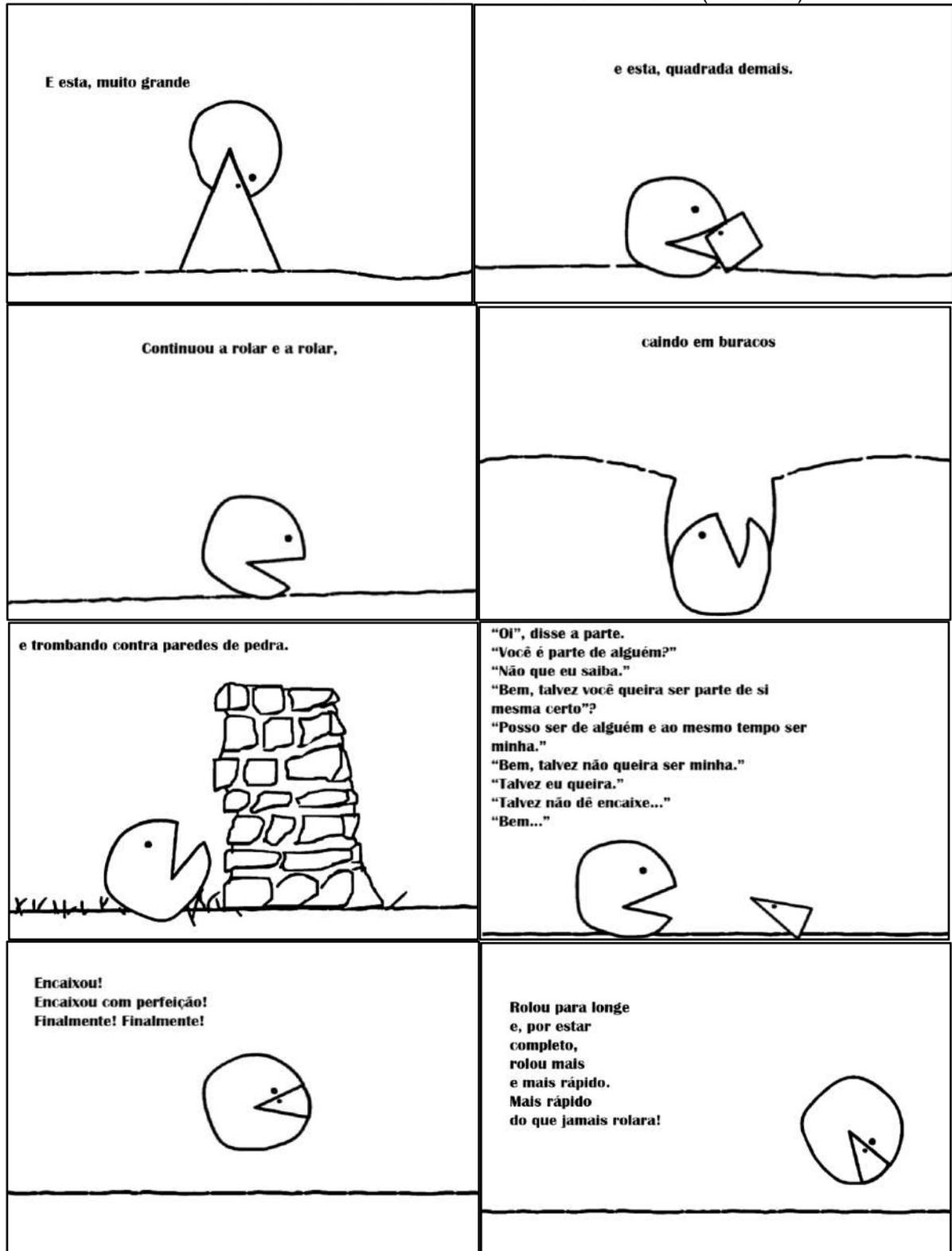
FIGURA 3 - FRAGMENTOS DO LIVRO “A PARTE QUE FALTA” (PARTE 1)



Fonte: Compilação autoral (2020).⁵

⁵ Montagem feita a partir de imagens do livro “A Parte que falta” (2018) de Shel Silverstein.

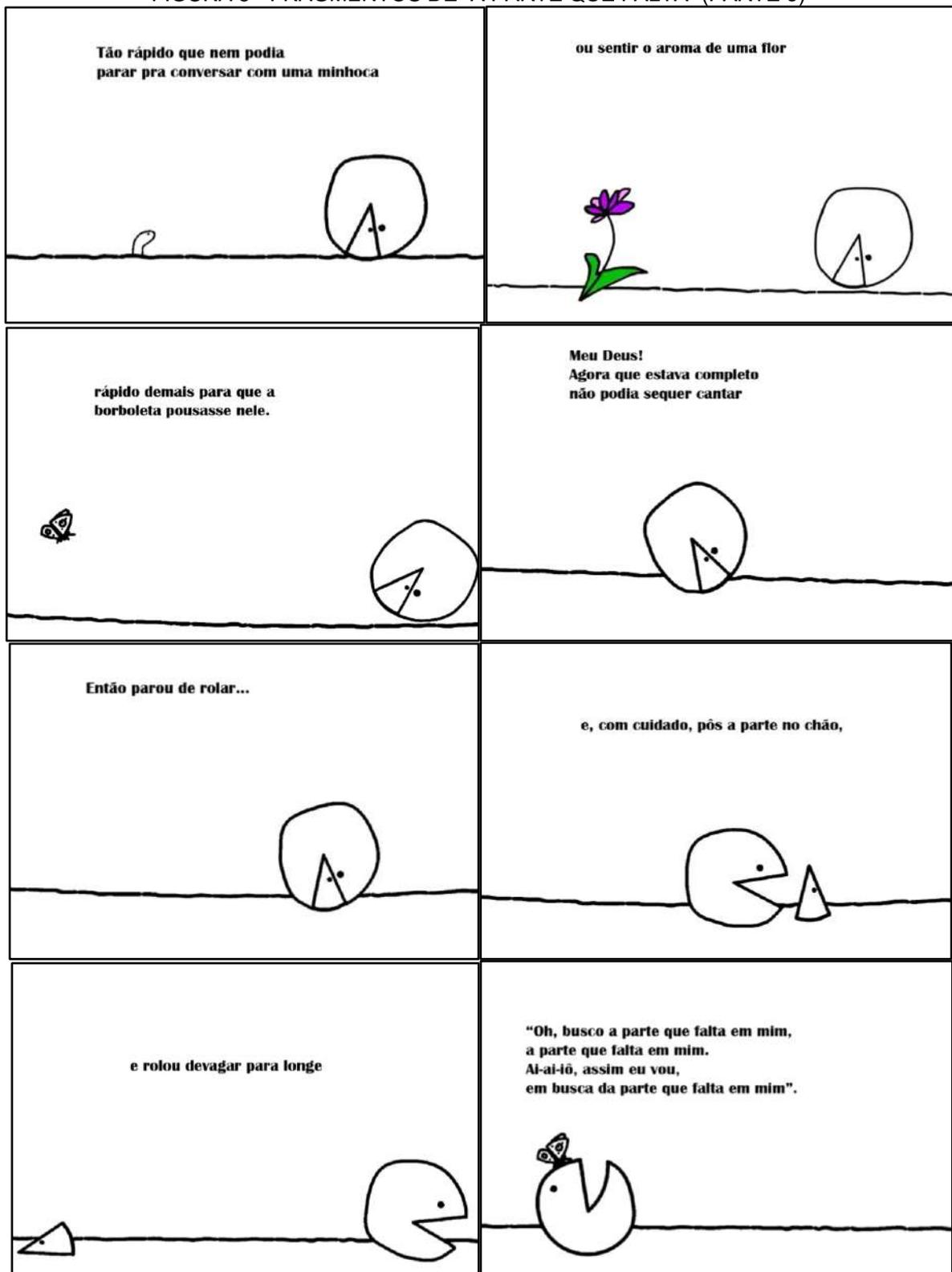
FIGURA 4 - FRAGMENTOS DE “A PARTE QUE FALTA” (PARTE 2)



Fonte: Compilação autoral (2020).⁶

⁶ Montagem feita a partir de imagens do livro “A Parte que falta” (2018) de Shel Silverstein.

FIGURA 5 - FRAGMENTOS DE “A PARTE QUE FALTA” (PARTE 3)



FONTE: Compilação autoral (2020).⁷

Observamos que no supracitado livro “Parte que Falta” de Shel Silverstein, a Pedrinha⁸ conforme mostra a ilustração, passa a vida na busca por uma parte que

⁷ Montagem feita a partir de imagens do livro “A Parte que falta” (2018) de Shel Silverstein.

falta e quando finalmente a encontra, as relações, os afetos, acabam se perdendo, sendo invisibilizados pela plenitude de estar completa. Para esse aspecto é que nos vale chamar a atenção, pois assim como na narrativa, o ser em comunidade só acontece na alteridade, na perda de si, na não-busca pelo polimento ou resolução de uma carência, mas pela intensificação da falta no status de devedor que nos é intrínseco.

Enquanto a Pedrinha não encontra uma parte que a complete, mantém cada uma de suas irregularidades vivas e sendo intensificadas pela diversidade dos espaços que a tocam. E se lembrarmos que, de acordo com Esposito, a comunidade “é habitada coconstitutivamente por uma ausência - de subjetividade, de identidade, de propriedade.” (ESPOSITO, 2007, p.18), é por não estar completa que a personagem se dispõe a estar-com, a estar em dívida com o mar e a borboleta, e com quem mais puder encontrar. Dívida essa, que a coloca em um estado de presença que é o do afeto, da vida que pulsa e luta para expulsar as tentativas de petrificá-la por meio do encaixe perfeito.

A partir dessa explanação, voltemos à questão inicialmente projetada na página um do ponto primeiro. Se a comunidade é primordial para a nossa existência, por que estamos sob a condição de imunes ao que é comum, por uma invulnerabilidade aos afetamentos, sendo privados da experiência da alteridade, incapazes de nos vincular e jogados numa massa homogênea em numerosas identidades invisíveis? Como se não nos faltasse parte alguma, somos engessados, modelados ao ponto de desviarmos o olhar do chão onde vivemos e de toda a história que nele é silenciada na neutralidade que, violentamente lhe foi imposta e evitamos nossas raízes, nossas “cicatrizes de historicidade”⁹ (LEPECKI, 2010), as quais exaustas de gritar em nome da dignidade furtada foram empurradas como sujeira para baixo do tapete.

A anestesia do nosso corpo vai totalmente ao encontro dessa política identitária, pois é somente na supressão do “corpo vibrátil” que há a possibilidade de nos mantermos estáveis em supostas identidades. Deste modo, o individualismo

⁸ Nomearei a personagem principal da narrativa a partir de uma interpretação pessoal apenas para facilitar nosso diálogo, pois a mesma não é denominada pelo autor no livro.

⁹ André Lepecki sugere o termo para referir-se às inúmeras peças da história que foram e são descartadas para não serem lembradas, e mais que isso, silenciadas no apagamento dos acidentes marcados no chão sob nossos pés. São as fissuras soterradas por nossas relações construídas na complexidade do a-historicismo.

presente na sociedade só se firma por meio do investimento na imunização¹⁰, a qual, trazendo a fala do antropólogo Guilherme Radomsky, atua “contra o perigo de sermos destruídos pelo coletivo da comunidade” (RADOMSKY, 2017, p. 463). Estabelece-se assim, uma relação de simetria entre comunidade e imunidade.

Logo, se temos a comunidade como a comunhão do nada inerente ao vazio, a imunidade é a busca bem sucedida da “parte que falta”, preenchimento das fissuras na completude do ser, é o roubo da ausência compartilhada, o perdão da dívida experiencial de ser-com. A pesquisadora Christine Greiner, argumenta que a “tentativa de imunizar o indivíduo daquilo que é comum termina por colocar em risco a própria comunidade, ao mesmo tempo, como uma virada imunizada sobre si mesmo e seu elemento constituinte.” (GREINER, 2018, p.44) e assim, essa tentativa acaba se configurando como uma estratégia de controle que ataca diretamente a alteridade, intencionando o aniquilamento da comunidade.

A comunidade, essa que em sua potência desdobra-se para si e em si, não interessa para o funcionamento do sistema capitalista pós-moderno, tanto política como economicamente, fazendo com que a vida seja entendida como algo que deve ser controlado, administrado pelo poder. Há um engajamento, portanto, na imunização como forma de proteção negativa da vida, na privação violenta de toda a desordem, da instabilidade, da diluição das fronteiras provocada pela construção dos vínculos. O pesquisador Eduardo Yuji Yamamoto (2013) ressalta a forma com que a imunização tem se apresentado como importante dispositivo biopolítico:

O que esses contemporâneos da comunidade tentam explicitar é o fato de que a tradição política moderna nada mais fez do que essencializar o “supostamente” comum expropriado. Ora, é justamente esse desejo de reparação que legitimou, ao longo da história, a apropriação de territórios, línguas, tradições num Uno, numa Ordem, numa Ideia. Por outro lado, e seguindo a trilha desses filósofos contemporâneos da comunidade, Ser/Estar em comunidade não é a busca pelo ressarcimento, mas o aprofundamento ainda maior da falta. (YAMAMOTO, 2013, p. 67).

Deste modo, a experiência de morte comunitária tem sido atacada há décadas, como estratégia aliada à manutenção das hierarquias arraigadas em nosso modo de organização social. A sociedade individualista contemporânea teme que potencialidades da vida ganhem força como ferramenta de destruição do poder, por

¹⁰ Vale enfatizar que aqui o conceito de imunização nada tem a ver com a abordagem utilizada no âmbito da saúde. Pelo contrário, partindo da perspectiva filosófica na qual pautamos essa discussão, a imunização vai contra todo e qualquer pacto coletivo, como é o caso das medidas de contenção da transmissão de doenças, por exemplo.

isso encontra maneiras de controle mantendo-a privatizada, normatizada, e consequentemente, apaziguada. O filósofo Peter Pál Pelbart nos ajuda a pensar sobre como o biopoder¹¹ reconhece a comunidade como uma ameaça, pois a mesma tem o que:

o Estado não pode tolerar, a singularidade qualquer que o recusa sem constituir uma réplica espelhada do próprio Estado na figura de uma formação identitária reconhecível. A singularidade qualquer, que não reivindica uma identidade, que não faz valer um liame social, que constitui uma multiplicidade inconstante (PELBART, 2008, p.9).

A comunidade é fragilizada quando cedemos ao empilhamento das camadas identitárias que objetivam engessar as potencialidades do corpo coletivo múltiplo e imprevisível, pretensiosamente acopladas aos nossos corpos. A verticalização do poder se materializa em barreiras de afastamento, e a fim de evitar o toque entre as singularidades, são delimitas ilhas de imunização à vibratibilidade do encontro com a diferença. Se o Estado não pode tolerar que nossas existências vivam, somos nós quem já não podemos tolerá-lo. É o momento de subverter a ordem das coisas e criar mecanismos de destruição do intolerável.

2.2 MUROS À PROVA DE PEDRA

Curva acentuada à direita. CUIDADO: Área com risco de desmoronamento. Amarelo. ATENÇÃO. Verde. Retomo sobre o alisamento do chão pelo asfalto, deslizo vestida de máquina, habilitada pela urgência contemporânea, e assegurada pela certeza de que o respeito à sinalização garantirá minha chegada ao destino no antes. É confortável comprar a ideia da automobilidade como a melhor moeda de troca que recebemos pela manutenção do aplainamento das fissuras, das irregularidades, das pedras e dos buracos, que permanecem sendo varridos para baixo desse vasto tapete de asfalto que corre nas ruas.

Nesse ambiente de circulação frenética acreditamos sermos livres, e mais do que isso, arquitetamos despretensiosamente um castelo de subjetividade em nosso corpo, capaz de nos convencer de uma suposta autonomia na decisão de cada um de passos dados. Tendo como certeza essa liberdade, ainda que ilusória, não há

¹¹ O conceito é trazido aqui através das discussões propostas por Pelbart a partir do diálogo com filósofo francês Michel Foucault, criador do termo.

razões para criarmos espaços de ruídos desestabilizadores dessa correnteza que se mantém em perfeito autogerenciamento. Dançando essa coreografia limitante, são massivamente diminuídas as possibilidades de criarmos conexões, e como consequência, temos a diluição de nossos trânsitos particulares com consequente declínio do coletivo.

Minha avó costumava citar o dito popular sobre quem anda de nariz empinado que “parece ter o rei na barriga”, e acredito que a grande descoberta da pós-modernidade, tenha a ver com uma espécie de multiplicador de reis em nossas barrigas pouco explorado até então. Pelbart se refere a esse aspecto como “uma nova estrutura de comando, em tudo pós-moderna, descentralizada e desterritorializada, correspondente a fase atual do capitalismo globalizado.” (PELBART, 2009, p.81). São milhões de reis que, induzidos a acreditarem no alto valor da própria individualidade, guiam a correnteza de uma infinidade de pedacinhos constituintes desse Império que pouco se parece com uma monarquia, mas que se impõe tanto quanto por outros modos de governo.

O poder está, portanto, largamente pulverizado em cada uma das instâncias de vida que compõem a sociedade contemporânea, o que se por um lado nos coroa com essa pontinha de reinado, por outro nos obriga a lidar com a perversidade de uma retroalimentação das redes de controle que diariamente nos ditam o que, como e onde devemos ser/estar. Com a permissão de captura por todos os lados e em todos os sentidos, indeliberadamente assinada por nós, é que vamos acatando com normalidade a condição de sobreviventes no blindamento do corpo em detrimento do empoderamento da vida que se vê, pouco a pouco, um tanto mais borrada. É deste modo que vamos prosseguindo em estado de mortificação, pois:

o biopoder contemporâneo, o poder sobre a vida, faz sobreviventes, cria sobreviventes e produz sobrevida – é a produção da sobrevida. O biopoder contemporâneo teria essa incumbência, de produzir um espaço de sobrevida biológica, reduzir o homem a essa dimensão residual, não humana, vida vegetativa. (PELBART, 2007, p.59)

Por conseguinte, nessa configuração sublinhada por Pelbart em que o Império se sobrepõe a toda e qualquer fronteira, se estrutura a regulamentação da vida social que se dá por meio dela mesma. O poder interpenetra as camadas mais subjetivas da vida, tocando a complexidade das relações tecidas nesse espaço e tempo, e assim, influencia toda a lógica organizacional da população fazendo com

que produza e reproduza meios de reordenamentos que despontam de dentro e promovem cada indivíduo, por vontade e mérito próprio, à função de participante imprescindível desse sistema de governo.

Essa lógica constituinte da sociedade atual tem um tempo de existência relativamente recente desde que esteve arquitetada deste modo. Foi a partir da década de 1970 em grande parte do mundo, e por volta de duas ou três décadas mais tarde no Brasil, que se iniciou um movimento a favor da fragmentação do até então regime disciplinar fordista em vigência na época. O filósofo italiano Antônio Negri, nos ajuda a compreender o contraponto entre a decaída da política identitária individualista e a emergência da multidão contemporânea com as ambivalências características, em detrimento do povo que, invariavelmente, seria convergido em um Uno constituído pelo Estado.

Individualidade significa algo que está inserido em uma realidade substancial, algo que tem uma alma, uma consistência, por separação em relação à totalidade, em relação ao conjunto. É algo que tem uma potência centrípeta. (...) A multidão não é assim, vivemos com os outros, a multidão é o reconhecimento do outro. A singularidade é o homem que vive na relação com o outro, que se define na relação com o outro. Sem o outro ele não existe em si mesmo. (NEGRI, 2005, p.2)

Dialogando com essa fala de Negri, a multidão, como proposto por Virno (2013) em diálogo com Marx e Simondon, é o conjunto de “indivíduos sociais”, uma rede tecida por inúmeras singularidades de indivíduos, é a pluralidade dos “muitos”. Diferente do que fundamenta o povo, as singularidades da multidão não são premissas e sim o destino resultante de um processo de individuação que conduz à complexificação do Uno ao “muitos”, ou seja, o indivíduo. Logo, o indivíduo será essa permanência de atravessamentos, tendo como precedente para a frutificação da singularidade o pré-individual (aparato motor, órgãos sensoriais, prestações perceptivas não passíveis de individuação, e a língua histórico-cultural) que dá forma à mesma, mas que nunca se finaliza em uma individuação completa.

Isto posto, identificamos que a multidão pós-fordista é instabilidade e contínua indeterminação, se configurando como pluralidade de indivíduos viventes em plena crise pela ebulição do conflito que é a coexistência da porção pré-individual e individuada, progressivamente refinada na experiência coletiva. Há uma sensação de insegurança na convivência com a constância do medo, medo este inerente à própria condição do indeterminado. E esse é o maior ponto de comunhão

característico da multidão, que é o sentimento de “não se sentir em sua própria casa” (VIRNO, 2013, p. 18), de sentir um deslocamento angustiante pelo risco generalizado que é estar no mundo.

A comunhão do medo pela insegurança do estar-com convoca na multidão contemporânea outro lugar comum entre os indivíduos sociais: o impulso de criar formas de proteção. Assim, a busca por modos de amenizar o desconforto da caminhada sobre pedras soltas acaba facilitando a efetividade das armadilhas de controle que nos são destinadas pelo poder. Paolo Virno enfatiza:

Antes de tudo, protegemo-nos; logo, enquanto intentamos proteger-nos, analisamos quais são os perigos que devemos enfrentar (...). Não só o perigo define-se a partir da busca originária de proteção, mas que - e este é o ponto verdadeiramente crucial - manifesta-se para a maioria como forma específica de proteção. O perigo consiste, bem-visto, em uma estratégia horripilante de salvação. (VIRNO, 2013, p.18)

Prevendo a pedrada, recolhemos as pedras do chão para que possamos caminhar sem tropeços ou pausas. Caminhamos tocando a chão quase escorregadio na tentativa de nos salvarmos, e pelos caminhos, a corrida vai lustrando ainda mais as rachaduras dos chãos a fim de escondê-las. Tendo o desconhecido como um alerta de perigo, nos privamos do encontro antes mesmo que o confronto com outra singularidade possa acontecer. Apagamo-nos das memórias. Petrificamos um pouco mais. A pedrada vem, como uma certeza inegociável. As pedras vêm... por isso levo essas comigo.

Recolhendo uma a uma, todas as pedras que ainda hoje jogam na Geni. Seja com uma, duas, ou até sete pedras na mão caminharei.

SEM PORQUÊ (?)

Empedro carregando e sendo empedrada, porque sinto que de Geni tenho um pouco ou muito, e o risco do ataque é real demais para que eu esqueça de carregar as minhas.

Fotoperformance 6 - Chão revirado no toque (2019)



Pedra do chão é pedra na mão
Pedra na mão que caiu do chão, pedra no chão que
caiu da mão.

Pedra do chão me dê a mão, pedra da mão cuida do
chão, chão de pedra carrega a mão, a mão que risca o
chão com a pedra, que rasga a mão quando cai no
chão.

Pedra do chão me dê a mão?

Certa vez, durante uma residência artística “Árvores” em Curitiba, ministrada pela coreógrafa e diretora Clarice Lima¹² (2019), pude conversar com a artista sobre o laboratório “Você sabe que eu não confio em você, não sabe?” realizado em Fortaleza no mês anterior. E dialogando sobre a relação com a pedra que é trabalhada no laboratório, Clarice contou que a ideia da pedra surgiu a partir do relato de uma amiga que havia sido assaltada em um momento de retorno do trabalho durante a noite. Segundo ela, a amiga relata que nos dias seguintes ao ocorrido, sentia muito medo ao andar por aquela rua na volta para casa e que por este motivo, passou a pegar uma pedra na mão toda vez que precisava fazer aquela travessia.

FIGURA 6 - REGISTRO DO LABORATÓRIO “VOCÊ SABE QUE EU NÃO CONFIO EM VOCÊ, NÃO SABE?” POR CLARICE LIMA NA ESCOLA PORTO IRACEMA DAS ARTES, FORTALEZA (CE)



Fonte: Té Pinheiro (2019).

Fiquei bastante comovida quando ela contou que a sensação era de que a pedra lhe dava a mão em um gesto tranquilizador de que tudo ficaria bem apesar da insegurança que ali resistia. Penso que essa é uma questão que se relaciona intimamente com o que nos prestamos a olhar aqui. Uma pedra para nos dar as

¹² Diretora e coreógrafa cearense, atua há mais de dez anos em São Paulo, trabalhando, continuamente, estratégias criativas com trabalhos desenvolvidos pela criação de parcerias.

mãos na ida ao imprevisível, que se materializa sim como a presença do binômio medo-proteção, mas que é também o compartilhamento desse toque na pedra, é uma forma de aproximar nossas mãos. Uma pedra para carregar na mão, uma pedra para dar nossas mãos umas às outras.

FIGURA 7 - REGISTRO DO LABORATÓRIO “VOCÊ SABE QUE EU NÃO CONFIO EM VOCÊ, NÃO SABE?” POR CLARICE LIMA NA ESCOLA PORTO IRACEMA DAS ARTES, FORTALEZA (CE)



Fonte: Té Pinheiro (2019).

O medo intrínseco à experiência coletiva de vida dos “muitos” é indissociável à presença de uma proteção. Seja no levantamento de um muro, no tilintar do afiamento de uma lâmina, no deslocar sobre pneus ou no disparo gritante dos alarmes, há uma busca pela sublimação de sentir a proteção mediante a constatação do perigo. Algumas vezes, como bem visto no laboratório proposto por Clarice Lima em Fortaleza, “Você sabe que eu não confio em você, não sabe?” convido em tom de súplica, uma pedra ou duas, para que segure a minha mão enquanto atravesso aquela rua deserta às 23:12 na volta do trabalho. Em outras, disco 190. Ocupado. A quentura de sangue se mistura ao suor escorrendo naquela pedra caída no chão.

POLÍCIA!

POLÍÍÍCIA!

PoliciAA!

políííciaaaa!

O medo que une os tantos “muitos” na multidão é o mesmo que imuniza. Ele é regado com o carinho de quem semeia mudas de urtiga para distribuição gratuita, propagando as inúmeras propriedades medicinais da erva, porém sem aviso de sua toxicidade ao mínimo toque. O medo é como um vírus com variantes x, y, z, para além do que alfabeto possa suportar. É a imunidade pela contaminação desse medo que passa de corpo em corpo, pele em pele, boca a boca, em olho por dente. Transmissão na contaminação se exibindo, ousada e despidoradamente, como dispositivo de continuidade da dinâmica da urbe.

Ouvem-se estrondos que arrepiam a linha da espinha. E sempre é incerto dizer se foi o escapamento de alguma moto, ou alguma bala perdida escapada para endereço certo. “É bala comendo gente, é gente comendo barro / É barro, é lama preta, é berro de mãe aflita - Será que morreu de morte matada ou morte morrida? (...) Treme o calor no asfalto, num clima de bang bang / Rastro de bala, cheiro de sangue”¹³ (FALCÃO, 2013). Seja pelo eco do ar ou pelo chão, a transmissão do medo como artéria comum à urbanidade contemporânea mantém pulsantes os jogos de poder, política e dinheiro em um escoamento hemorrágico de longo alcance pelos chãos, que de gota em gota, faz patinar nossa potência de vida. O pesquisador André Lepecki nos ajuda a refletir:

Mas estas balas, o espetáculo destas balas, as atrocidades que cada uma delas comete e representa (porque também há representação em tudo isto, e muita, e é justamente nesse lugar que o horror se encontra, na questão do uso de morte e do terror para a criação de todo um sistema de representação e autorrepresentação mirando a política, o poder e o dinheiro) (...) é necessariamente um projeto biopolítico. Especialmente quando sabemos que o sistema político, aos níveis mais altos e mais baixos, é completamente dependente do dinheiro e terror que os traficantes, polícias, milícias e seus pequenos reinos, produzem, reproduzem e fazem circular. (LEPECKI, 2013, p.6)

Com o respaldo de um discurso apoiado na suposta “guerra contra o tráfico” ou a “pacificação da favela” é que nesse sistema político há o alastramento do medo e projetos de extermínio em massa, principalmente em territórios periféricos, onde as lógicas de sobrevivência desafiam as organizações de controle do biopoder. E por meio desses projetos de segregação que ditam quem deve ou não viver, a lei que vale é toda e qualquer uma. Um aqui, duas ali, e mais quatro. Oito vezes dez tiros. Outra família, e também a senhora enquanto preparava o almoço, a criança na rua

¹³ Trecho da música “Cabidela” (2013) composta por Jonathas Pereira Falcão, interpretada pela banda paraibana, Seu Pereira e Coletivo 401.

da frente e aqueles que ninguém mais viu. Inúmeros "erros de execução" justificados pelo Estado como acidentes para que nos acostumemos com o injustificável.

O respeito à obediência se faz necessário. É o que a presença do policiamento não se esquece de lembrar. Uma figura que, conforme destacado por André Lepecki (2012), detém para si o monopólio sobre a determinação do que se configura como espaço de circulação na cidade. A polícia se enraíza desta forma, como um sistema de normatização presencial no qual qualquer subversão nos parece ilógica. Nessa relação, em que estamos longe de ser a parte dominante, há o risco iminente de virarmos acúmulo de pó sob o tecido que nos sustenta o caminhar. E assim, nosso mover é coreografado pelo policiamento de modo que a estratégia coreográfica utilizada se dá por meio da:

implementação de certo movimento que, ao mover-se, cega e, consensualmente, é incapaz de mobilizar discórdia; um movimento incapaz de romper com a reprodução de uma circulação imposta (e reificada como natural à imagem própria da cidade como espaço para o espetáculo permanente do movimento supostamente livre) (LEPECKI, 2012, p. 54).

O medo grita em diferentes vozes, mas nos dois lados da linha. E aos poucos, aprende a falar mansinho. O coreopoliamento se legitima como regente dessa orquestra urbana da qual fazemos parte, estabelecendo os limites em nossos modos de ocupação, no jeito com que nos compreendermos nesses corpos políticos que cada um de nós transita no próprio estar, e em como esse corpo se relaciona com o chão que ocupa. A coreopólicia trabalha meticulosamente, antecipando a interrupção de quaisquer relações que ousem ferir o consenso da legalidade antes mesmo do acontecimento das mesmas.

No espelho de uma democracia, aparentemente, blindada desvela-se como reflexo a construção de uma veste elegante que quase disfarça o totalitarismo seminu. Através do modelo de segurança pública, estruturado para assegurar alguma parcela da sociedade na mesma proporção que eliminar outra, é que o policiamento se mostra como importante suporte de prática para uma democracia, paradoxalmente, autoritária. Em um contexto de guerra silenciosa, no qual não se sabe precisar os pontos de partida de cada lado das batalhas, pois o que interessa é

que o fogo cruzado não tenha fim, o reforço ao medo permanente dá suporte à normalização do policiamento da própria vida.



OS MUROS
ERGUEM-SE
ERGUEMUROSOMOS!
OSMUROS!
SE-ERGUEMOSEMUROS
PEDRA
SOBRE
PEDRA
SOBRE
PEDRA
SOBRE
Alguém

A relação inextricável temor-proteção inerente à multidão contemporânea, tem lugar de destaque como um dos dispositivos mais potentes que mantém o impecável funcionamento da máquina capitalista. A mesma polícia para a qual se pede socorro ou outra coisa parecida, é a que faz funcionar essa nuvem translúcida em que através de inúmeros dispositivos de controle somos colocados e mantidos. Acolhemos então, a manutenção dos direcionamentos que amornam o corpo e nossa potência de vida enquanto comunidade. Consideraremos aqui, o termo proposto pelo filósofo italiano Giorgio Agamben para aprofundarmos a discussão acerca da biopolítica:

chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc, cuja conexão com o poder e em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e - porque não - a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata - provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiriam - teve a inconsciência de se deixar capturar (AGAMBEN, 2009, p. 40).

Na tentativa de fuga do temível indeterminado, à procura de um acalanto na calmaria é que acreditamos nas ideias que nos são vendidas como pedaços de paraíso dissolvendo no céu da boca. Engolimos goela abaixo os dispositivos que nos colocam na roda do consumo frenético. Compramos o mito neoliberal de que o investimento da energia vital é o suficiente para o alcance do inalcançável. Compramos. Consumimos. Ou melhor, vendemo-nos. O dispositivo do medo coloca-se em braço de ferro com o *munus*, desafiando as condições de existência do corpo vivo e instaurando-o em um dilema permanente: ceder ao tsunami do medo, negando o crédito na praça ao desviar da dívida concernente ao estar-com o outro; ou aceitar a própria morte substancial ao atravessar o medo em comum e encontrar a única maneira de resistir como potência viva.

Havendo a possibilidade de livramento das mazelas, (Ah!) vendo. Ou melhor, compro. Motivos não há para escapar do desvio. Paredes de isolamento, e o blindado do vidro. Alarme no carro, em casa, no celular, na eletricidade da cerca. Câmera de ré, do portão, da parede, da vaga, do elevador e da cabine de vigilância. Senha do cartão, da porta, da proteção de tela, controle, chave eletrônica,

reconhecimento da digital, identificação facial. O vizinho mais próximo está também do lado de dentro, na calçada de dentro da rua de dentro, e a grama dele tão verde quanto a minha. mUro. mOro. MURAMOS BEM, obrigada. Com a paz da liberdade de quem sabe que a possui, porque a cerca nos cerca apenas de pessoas de bem. E essa rima pobre soa bastante inadequada também. Quem autorizou a entrada daquele Zé ninguém? Em uma caminhada qualquer de fim de tarde, é fácil perceber a silhueta desenhada pelo espaço que:

(...) pode ser descrita pela expansão da lógica de condomínio que parece ter alterado, gradativamente, a antiga relação parasitária e clientelista entre vida pública e vida privada. Afinal, o condomínio implica a tentativa de criar certas regras e normas públicas, nos limites da vida privada, mas sempre à condição de um espaço de excepcionalidade, erigido como defesa contra a barbárie exterior. Ela implica, portanto, um reconhecimento da barbárie. Supondo-se que na situação em questão as condições objetivas e as intenções subjetivas são da melhor qualidade, pode-se argumentar que estamos diante de um paraíso para a ação comunicativa, o cenário ideal para a auto-organização racional de uma comunidade de risco zero (DUNKER, 2009, p. 3).

A lógica do condomínio, discutida pelo psicanalista Christian Dunker, se alastra como a edificação de um mundo particular que assegura a demolição da infelicidade compartilhada na vida em comum. Toma fôlego na desestruturação dos riscos característicos da alteridade, mantendo intacta a linearidade da felicidade compulsória mantida entre indivíduos iguais. A neutralização de alguns dispositivos reguladores possibilita o deleite de quem sonha com os olhos abertos saboreando o triunfo do bem-estar privativo. Há o enjaulamento de uma lógica de sobrevivência, na qual o mesmo passaporte para a paz de um “comum ideal” é a constatação da rispidez da vida regulamentada por uma legislação absurda.

No fazimento desses pequenos mundos intencionalmente isolados da experiência de estar-com, de ser o entre, o privilégio da anestesia da vida é acessível a um número reduzido de pessoas, criteriosamente selecionadas como aptas a fazer parte dessa fantasia de um mundo acetinado. Ergue-se a privatização de um totalitarismo expresso pela rigidez do regulamento interno, que nas palavras de Dunker, é responsável pela “purificação da lei e conseqüente devolução de um fragmento de gozo extraviado” (DUNKER, 2009, p. 6). Mas quem pode acessar esse fragmento? Será questão de sorte? Ou de berço? O que diferencia os merecedores dos não merecedores de gozar a plenitude da felicidade? Quem fez por merecer, realmente o fez? O que determina quem está aqui ou acolá?

Talvez o “quem” não nos importe, ou pode ser que interesse a alguém que os nomes premiados sejam mantidos na descrição. Só sei que por onde quer que vá, e muitas vezes nem é preciso ir, o bombardeamento imagético e sensorial que decora a urbanidade, opera ininterruptamente para que tenhamos a convicção de que o alcance do paraíso perdido está a poucos passos da concretude. Os rótulos, letreiros, etiquetas e *outdoors*, sobressalentes aos cenários cinzentos das cidades, estão por toda a parte bordados em luzes piscantes, incentivando mais uma injeção de esforço próprio e materializando a promessa de que as tão almejadas recompensas merecidas em breve virão. Suely Rolnik explica que:

Trata-se da ideia de que existiriam paraísos, que agora eles estariam neste mundo e não num além dele e, acima de tudo, que alguns teriam o privilégio de habitá-los. Mais do que isso, tais imagens veiculam a ilusão de que podemos ser um destes VIPs, bastando para isso investirmos toda nossa energia vital – de desejo, de afeto, de conhecimento, de intelecto, de erotismo, de imaginação, de ação, etc. – para atualizar em nossas existências estes mundos virtuais de signos, através do consumo de objetos e serviços que os mesmos nos propõem (ROLNIK, 2006, p. 4).

Contudo, não há mágica ou milagre que possibilitará sua ascensão social. Alguém já disse que “Deus ajuda, quem cedo madruga”, e devem ter mencionado - em letras miúdas - que cedo é antes das 4h, mesmo que o sol não queira despertar. Duas a três conduções e uma refeição qualquer durante o dia. Mais horas trabalhadas do que o relógio sabe contar. Jornada dupla esgotando horários de folga. Jornada tripla na lida com os boletos e as crianças para alimentar. Se trabalhar é privilégio, estudar é para quando dá. E no fim do mês o mínimo que tanto se espera, nem chega a somar o mínimo. Somando os últimos dez anos com os que virão, esperamos essa fase que logo vai passar. Nunca deixe de acreditar, porque o trabalho salva e logo, seu pedaço de céu chegará! SERÁ?

2.3 CAPITALISMO CONTEMPORÂNEO: LAPIDAÇÃO EM MASSA

FIGURA 8 - INTERVENÇÃO URBANA “CEGOS” DO DESVIO COLETIVO



Fonte: Eduardo Bernardino (2012).

Cego. Trabalhamos. Cegas. Trabalho. Cega. Trabalhe. Cegamos. Chegou. Trabalhando. Cegamos. Cegaram. Chega. O tu, o eu, o todo do nós, e até os tantos do vós que ninguém mais diz. Vês. Cegueira. Produzindo. Chegamos... Ali ou aqui, com sapato brilhante polido pelo menino engraxate, com chinelo de borracha sobrevivendo com a gambiarra de um prego. Aonde? Para onde? Corpos-trabalho. Corporativismo corporificado. Cegos. Assim como os visibilizados pelo “Desvio Coletivo”¹⁴, que já despiram corpos petrificados por quase todas as capitais brasileiras, e algumas outras pelo mundo. Trajando o refino da alfaiataria com a produtividade e independência econômica que lhe são próprias, tão pouco vê. Nessa passarela em preto e branco que estampa o cinza do chão, há uma linha de chegada para cada um.

Comunidade imune. Multidão sob controle por meio da eficiência dos dispositivos. Biopoder e medo. No sobre ou no sob, por uma visão aérea ou escavando as camadas pelos pés, de longe ou nem tanto, de forma geral, o que está posto é isto e não outra coisa: o domínio dos corpos, a administração da vida. Todavia, não é a troco de nada que a nossa potência de experienciar o mundo e as

¹⁴ O coletivo formado por Leandro Brasilio, Marcos Bulhões, Marie Auipe e Priscilla Toscano, atua desde 2011, em diversos espaços do território nacional e internacional entrelaçando performance e urbanidade através de intervenções artísticas pela criação de redes criativas.

relações são contidas. Tamanho orquestramento não seria estruturado à toa. Pois então, a que serve essa organização projetada na urbanidade contemporânea, anteriormente explanada?

Repensar a comunidade sob uma perspectiva dessubstancialista, olhar para essa multidão de singularidades em que a existência dos sujeitos consiste exatamente na potência relacional que nos é própria, é tocar na faculdade que nos une enquanto seres devedores na transitoriedade dos encontros, que é a da linguagem. Essa questão da linguagem na multidão contemporânea é discutida por Paolo Virno como a propriedade genérica da palavra que é, antes de tudo, "intersíquica, social e pública" (VIRNO, 2013, p. 42), e é a partir desse aspecto que nos debruçamos sobre o que é compreendido como "intelecto público" ou *general intellect*¹⁵.

A linguagem relacionada ao intelecto público, de modo algum se conforma a uma língua ou outra em específico, ou seja, deve ser entendida como o intelecto generalizadamente: não a língua, mas a potência da palavra, a memória, a autorreflexão, a capacidade de aprendizagem e de inventividade, a disposição para abstração, a faculdade de pensar em si. Temos aqui, a simples habilidade do ser falante que nos converge em um ponto unificador, o Uno não mais centrado no Estado. Seja a dona da padaria ou o vizinho do andar de cima, a radialista ou as crianças brincando no parque, e até os ocupantes dos cargos do governo, em meio às múltiplas singularidades, todos compartilhamos o *general intellect*.

E embora esta seja uma grande potência para criações insurgentes, vale pontuar os encadeamentos decorrentes da posição ambivalente na qual o *general intellect* se situa na atualidade. Apesar de se configurar como elemento constituinte da multidão contemporânea, quando o intelecto não pousa sobre uma esfera pública na qual os sujeitos sociais tenham igualmente a possibilidade de se apropriar de todo o âmbito comum, ocorre o aprofundamento das distâncias que sustentam as opressões nas relações hierárquicas. Deste modo, o direito ao comum ou grande parte dele, é conseqüentemente, apartado do alcance dos muitos sujeitos sociais que integram a multidão.

¹⁵ Virno retoma o termo sublinhado por Marx, que anteriormente questiona a ideia conservadora de que o pensamento seria uma atividade intrinsecamente privada, agregando essa noção de coletividade, de exterioridade ao intelecto.

No capitalismo pós-fordista o intelecto é colocado sob domínio estatal sendo promovido ao status de mercadoria, ou seja, o *general intellect* é posto a serviço do sistema capitalista, e mais do que isso, tem o papel de eixo fundamental e completamente imbricado às forças produtivas, explicando o fato desse regime “ter sido qualificado mais recentemente como “capitalismo cognitivo” ou “cultural” (ROLNIK, 2006, p. 3). O que observamos então, é que nesse sistema a matéria-prima de mais valor, que é a competência cognitiva, não pode ser dissociada do corpo, ocasionando conforme apontado por Pelbart, que o comum seja colocado a serviço do capitalismo.

O trabalho dito imaterial, a produção pós-fordista, o capitalismo cognitivo, todos eles são fruto da emergência do comum: eles todos requisitam faculdades vinculadas ao que nos é mais comum, a saber, a linguagem, e seu feixe correlato, a inteligência, os saberes, a cognição, a memória, a imaginação e, por conseguinte, a inventividade comum. Mas também requisitos subjetivos vinculados à linguagem, tais como a capacidade de comunicar, de relacionar-se, de associar, de cooperar, de compartilhar a memória, de forjar novas conexões e fazer proliferar as redes. Nesse contexto de um capitalismo em rede ou conexionalista, que alguns até chamam de rizomático, pelo menos idealmente aquilo que é comum é posto para trabalhar em comum. (PELBART, 2008, p. 3)

Deste modo, as competências necessárias ao mercado de trabalho hoje, são muito menos resultantes de um treinamento na área industrial e muito mais, desenvolvidas cotidianamente na experiência social. Por conseguinte, os limites que separavam as horas trabalhadas das não-trabalhadas foram esfarelados ao pó e soprados pelos ventos sem passagem de volta. Constituindo o comum contemporâneo como força motriz do capitalismo cognitivo, a potência de cooperação e de construção relacional, de criatividade e flexibilidade no estar-com nos processos de afetação mútua, acabam se configurando como um dos mais valiosos moventes do próprio sistema.

Fotoperformance 8 - A mão também é minha (2020)



O comum é, portanto, expropriado da esfera pública e capturado por todos os lados, interferindo diretamente na potência de vida da multidão pós-fordista. Considerando como principal interesse as capacidades de produzir do sujeito, ou seja, a força de trabalho¹⁶, é sobre esta que o poder irá incidir com toda a intensidade. É por meio da constante regulamentação dos corpos, das relações, que há a otimização da produção contemporânea, bem como o exposto por Antonio Negri:

Em primeiro lugar, o sujeito político é transformado e implicado por uma nova forma de conhecimento e pelo fato de estar inserido dentro de um processo de trabalho que é cada vez mais cooperativo, o que converte este sujeito em um trabalhador intelectual e cooperativo. Os processos de valorização da produção hoje são dominados por este tipo de trabalhador e não há valorização efetiva senão desta maneira. O segundo elemento que caracteriza a modificação do sujeito consiste no fato de que ele é colocado em uma nova temporalidade. (...) Vivemos em um tempo unificado, disperso, no qual a jornada de trabalho clássica não é medida da temporalidade, já que esta medida desapareceu ou se modificou completamente. Além disso, vivemos em uma situação na qual o espaço também se alterou completamente. O espaço do trabalho, da atividade, se converteu em um espaço de inter-relações contínuas, o que se supõe uma dimensão ontológica diferente. (NEGRI, 2005, p.1)

E eis aqui a razão primordial pela qual a biopolítica se dedica à imposição de determinado modo de estar no mundo aos corpos vivos no contexto que aqui discutimos. A vida incorporada passa a estar sob a mira dos holofotes a partir do momento em que é nela que se encontra a grande riqueza do maquinário capitalista contemporâneo: a força de trabalho. Corpo e potência de trabalho sendo indissociáveis como são, fazem da vida o principal ponto de confluência para o qual todos os meios de governar se direcionam, promovendo a potência de produzir à principal mercadoria de compra e venda do capitalismo cognitivo. E tendo o intelecto público como traço essencial dessa potência, o mesmo acaba atuando na preservação das hierarquias dos regentes do trabalho assalariado fazendo com que as relações de estar-com estejam resumidas ao trabalho.

O trabalho toma gosto pela ação criativa-relacional proveniente do estar em comunidade, a vida e o intelecto se tornam processos produtivos hora sim, hora também. Ou ao contrário, talvez. Já não se sabe quando um termina e quando outro começa, mas a questão é que quando o intelecto é sequestrado da esfera pública,

¹⁶ O termo é colocado sob uma perspectiva filosófica, sendo a captura dessa potência produtiva, inseparável do corpo vivo, um ponto fundamental para a efetivação da biopolítica.

ou seja, quando grande parte ou a maioria dos “muitos” não têm acesso ao que é comum, a vida fica submetida ao domínio do capital. Deste modo, a inventividade vai escapando para a criação de modos de vida-trabalho cada vez mais precarizados, a exemplo do que temos percebido com o fenômeno da uberização¹⁷.

Colocando-se como um bote salva-vidas em meio à crise econômica instaurada no cenário mundial nos últimos anos, a uberização das relações de trabalho tem escancarado essa perversidade do sistema, em levar ao extremo a apropriação das faculdades inerentemente humanas para submissão ao capital. Imersos nessa relação de codependência entre vida e trabalho, os trabalhadores desempregados se dispõem a inúmeras concessões para conseguir adentrar ao mercado de trabalho-vida, que se apresenta aparentemente como único modo possível de existência no capitalismo contemporâneo.

Abraçados mais uma vez, pelo pensamento meritocrático, crentes de que o esforço pessoal é o fator decisivo para alcançar o luxo de somar às estatísticas do “grupo dos assalariados”, é que trabalhadores vestem suas capas de “SUPER EMPREENDEDOR” para remar contra a maré crescente do desemprego. O que temos então é uma paisagem na qual há a incerteza do amanhã, e do hoje tanto quanto, administrada pelas mãos de poucos, poucos esses cada vez maiores e mais distantes desse trabalhador prestador de serviço. Junto com essa maré de desemprego cresce a desvalorização da força de trabalho, e sob a maquiagem do empreendedorismo, os sujeitos são enlaçados pela trama da escravidão moderna na qual o pouco que se recebe não se equipara, minimamente, à quantidade de vida que se doa.

Liberdade, autonomia, flexibilização de horários e rapidez de retorno financeiro desaguadas na sazonalidade, ilesa de qualquer responsabilidade trabalhista de um contrato formalizado. E junto com a isenção por parte do Estado ou de qualquer tipo de regulamentação, aumentam exponencialmente, os riscos à segurança e à saúde do empregado “independente” na “autoadministração” durante a execução das próprias funções. Inconstância das relações de trabalho, do trabalho que vira vida social, da vida que virou trabalho na fragilidade das relações. Seja qual for o âmbito de atuação no mercado, é nítida a intermitência com que as relações de

¹⁷ O neologismo que vem se difundindo no Brasil nos últimos anos, surge a partir da difusão do modelo das relações de trabalho criado pela empresa Uber, popularizada mundialmente, e que hoje extrapola o espaço originário das plataformas digitais, modificando as mais diversas áreas do mercado de trabalho existentes na atualidade.

trabalho têm se desenvolvido, em uma completa falta de controle da carga horária trabalhada e banalização da extra-exploração da força de trabalho.

Porém, mas, todavia, contudo, embora, no entanto, apesar disso, mesmo que, não obstante, conquanto, porém, entretanto, ainda assim, nada obstante, sem embargo, ainda que, mas; porém; contudo; todavia; senão; apesar de, entretanto; conquanto, mas, no entanto; não obstante; ainda assim; contudo, apesar disso; mesmo assim, entretanto, todavia, sem embargo, mas, embora, mesmo que, não obstante, conquanto, ainda assim, porém, contudo, mas, nada obstante, senão, mas, muito embora, todavia, porém. E ainda bem.

Se de perspectivas e ambivalências sobrevivemos até aqui, é um contentamento dizer, mais uma vez, que essa explanação toda não termina aqui, no próximo ponto final. É possível aprofundar o olhar e perceber o toque cintilante da luz nos olhos, e na visibilidade translúcida por trás da trama do tecido, rasgar pelo toque, as vendas que nos petrificam os sentidos. Perceberemos que assim como Negri nos lembra, apesar da infinidade de capturas a que somos submetidos nesse sistema, “há algo que falta: a capacidade de amarrar a potência do processo de singularização, do processo de invenção. Quando se fala de singularização, de invenção, se fala também, de maneira necessária e evidente, de resistência” (NEGRI, 2005, p.4).

Pois o Estado é capaz de fragilizar a comunidade pelos dispositivos de imunização, privatizar o intelecto da multidão e controlar os muitos que somos pelo reforço do avesso da vida. Porém, do mesmo modo, podemos recriar nossa inventividade e encontrar a resistência no avesso do avesso. Reinventemo-nos a partir de novos recursos por nós elaborados, na criação coletiva dedicada a contrapor o biopoder. Rabisca e risca, rola e despenca. Refaz, empurra e estica. Puxa as feras, e revira os cacos. Rasga a carne. Enlaça a linha solta. Tropeça e cai. No solo. Levanta-se e cai de novo. Na pedra. Trupica e gira. Mas sinta. Respira e ofega. Sua. Expira. Mas não nega. Veste o chão que lhe é de direito e dança com ele. No corpo, e pelo corpo é possível inscrever os contrapoderes referidos por Pelbart:

Pois trata-se sempre da vida, na sua dimensão de produção e de reprodução, que o poder investe, e que, no entanto, é o caldo a partir do qual emergem os contra-poderes, as resistências, as linhas de fuga. Daí a presença insistente do prefixo *bio* nesse leque conceitual. Biopoder como

regime geral de dominação da vida, biopolítica como uma forma de denominação da vida que pode também significar, no seu avesso uma resistência ativa, e biopotência como potência de vida da multidão (...) (PELBART, 2009, p.86)

No reconhecimento uns dos outros, e na fundamental codependência que nos apoia, nos puxa e nos segura nesse terreno de instabilidade dançante, reescreva o chão, “reinscrevendo-se no chão, por via do chão, numa nova ética do lugar, um novo pisar que não recalque e terraplane o terreno, mas que deixe o chão galgar o corpo, (...) reinventando toda uma nova coreografia social” (LEPECKI, 2012, p.49). Tateando trajetórias autorais através dessa coreografia política, dessa coreopolítica, surge um despertar, um resgate dos afetos há tanto soterrados, e nos colocamos como obstáculo na engrenagem que apagou meu rosto, e o seu, o dele, o daquelas...

FIGURA 9 - REGISTRO DA PERFORMANCE URBANA “ENTRE SALTOS”, REALIZADA PELO COLETIVO PI



Fonte: Redação RBA (2016).

Investigar onde se pisa, e multiplicar o encontro nesse questionar pelo saber do corpo. “Entre saltos” ou sem nenhum deles, duvidar sempre do que se tem como

estabelecido em verdades sem um pé atrás. Contestar, como fez o Coletivo PI¹⁸, em várias ações pelo Brasil, ao colocar em pauta nas ruas, os padrões impostos à mulher, através da disrupção de uma continuidade dos fluxos cotidianos na urbanidade contemporânea. O porquê dos vestidos, dos carros, ou dos celulares. O porquê do asfalto, da velocidade ou da proteção. O porquê do salto, do medo, da liberdade, da fome, da saturação, do exagero, dos viadutos, das distâncias, das belezas, das cinzas. O porquê dos sapatos, e da dificuldade em tocar a pele do pé na pedra do chão.

Partindo da construção de ações coletivas, como as proposições artísticas anteriormente convocadas para essa conversa, potencializadoras do que o pesquisador Antônio Araújo (ECA/USP) e a pesquisadora Tânia Alice (UNIRIO) sugerem como “comportamentos alternativos que alteram a geopolítica urbana de um ponto físico, afetivo e energético, introduzindo lentidão e consciência no meio do movimento urbano” (ARAÚJO; ALICE, 2013, p.16), podemos retomar a força da comunidade, da multidão contra o Império. É a possibilidade de romper a bolha de autossuficiência alienante, e encontrar nela tensionamentos que contribuam para a reintegração de posse da nossa potência de vida. Faz-se necessário:

(...) retomar o corpo naquilo que lhe é mais próprio, na sua dor, no encontro com a exterioridade, na sua condição de corpo afetado pelas forças do mundo e capaz de ser afetado por elas. Seria preciso retomar o corpo na sua afectibilidade, no seu poder de ser afetado e de afetar (PELBART, 2007, p. 62).

A sensibilidade - embora tenha sido - não nos foi furtada, apenas se esqueceu de ser lembrada e, trazendo as palavras da pesquisadora Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira, “quando a vida parece inteiramente submetida aos desígnios do capitalismo global, a resistência passa a ser expressa como luta para reapropriá-la: libertar corpos, subjetividades, desejos e afetos, criar outras formas de vida, outras sinergias” (OLIVEIRA, 2007, p. 15). No ralentar da pressa, em que o pé tropeça e o braço sustenta, no calcanhar ralado ou na terra remexida, é possível (re)viver e reexistir.

¹⁸ Criado em 2009, por Priscilla Toscano e Pâmella Cruz, somada à integração de Natalia Vianna em 2010, o Coletivo PI teve uma trajetória bastante consistente durante os sete anos de existência, atuando no cenário da performance e intervenção urbana, principalmente, no estado de São Paulo.

3. MOVER-COM PEDRAS. DESBASTAR

3.1 DERROCADA DOS MUROS POR UM MOVIMENTO CONTRA-HEGEMÔNICO

Muros?

Proteger. Limitar. Esconder. Isolar. Cercar. Amontoado de coisas que ficam uma separação. É a verticalidade da linha de um desenho cartográfico saltada, ou traço divisório de um chão pisoteado que se ergue em fúria para o alto, em uma expressão de soberania denunciante dos adormecimentos que enfileiraram sementes de desencontros. Pedras empilhadas, petrificações demasiadamente acumuladas, e enfim, colocadas à mostra. São construções, que não se elevam só. Congelamento que não se dissolve como picolé em dias de verão e faz perdurar a concentração das forças nele investidas.

Erguer.

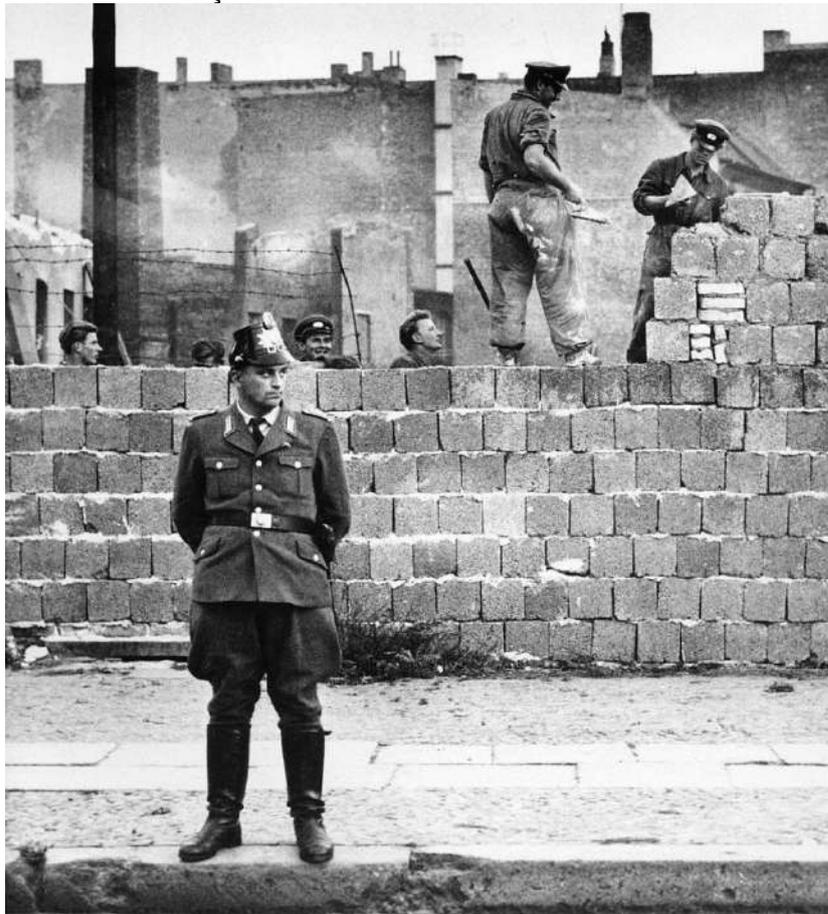
Derrubar.

Deste modo, foi arquitetada a construção do, historicamente conhecido, Muro de Berlim. Uma necessidade de substancializar as inúmeras rachaduras que culminaram na divisão político-ideológica, bem como, territorial da Alemanha, durante quase três décadas do século XX. Um muro denso, resistente, imenso, proporcional à dimensão dos confrontos arrastados durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e acumulados em todos os conflitos que emergiram ao longo da Guerra Fria (1947-1989).

A imponência de uma barreira que, na força da paragem, concentra a potência de ser a encarnação de um monstruoso braço de ferro, que eventualmente, cogita implodir como consequência da ação dualista das forças sob as quais é concebida a própria materialização. Quando as disputas de poder vestem suas máscaras de dissimulação fingindo não transpirar sangue e não esgarçar vísceras, vincam no solo a famigerada bandeira da paz, garantida majoritariamente pela opressão dos corpos viventes. Os muros vivem.

Vivem. E se movem minuciosamente, pela impossibilidade de pender para um dos lados na aventura de uma queda. E com o passar dos ventos assobiando nas frestas, vão se harmonizando às paisagens, criando sombra quente ou fria e escrevendo assombros de um beco sem saída. Eles nem sempre precisam existir fisicamente, pois esse é o tipo de edificação que apenas visibiliza os distanciamentos já experienciados nas sociedades. Há também momentos em que, embora existam eles já não são vistos, como se fosse possível evaporar mais de 150 km de extensão junto às quase 300 vidas, legalmente saqueadas durante tentativas de travessias, como é o caso do Muro de Berlim.

FIGURA 10 - CONSTRUÇÃO DO MURO DE BERLIM EM 7 DE OUTUBRO DE 1961



Fonte: Associated Press / Fototelegraf (2011).

Oposição de mundos enfatizada por esse muro fundado na polarização do mundo. O ano era 1961, quando Nikita Krushev, o então governante da Alemanha Oriental aliada à União Soviética, autorizou a construção do Muro de Berlim que agregava concretude à cisão da capital alemã, sendo considerado, portanto, o grande símbolo da Guerra Fria. Essa barreira foi verticalizada com o intuito de conter

as migrações que frequentemente fluíam em direção à Alemanha Ocidental, ocasionadas pela crise econômica do pós-Segunda Guerra somada à total repressão social mantida com hostilidade pelo socialismo soviético na parte oriental da capital.

FIGURA 11 - MEMÓRIA DO MURO DE BERLIM, LOGO APÓS O TÉRMINO DA CONSTRUÇÃO EM 1961



Fonte: Werner Kreusch / Associated Press / Fototelegraf (2011).

A opressão pela interrupção abrupta de qualquer chance de toque. Sem qualquer aviso prévio ou consulta pública, Berlim amanheceu murada. Em um violento agrupamento dos “iguais” para nivelação de corpos acalmados, a nova paisagem alinhada por um horizonte cinzento sem permissão de ir, fortalecia o autoritarismo vigente na Alemanha Oriental através do soterramento da alteridade, por pedras inescrupulosamente ordenadas. Um muro sustentado por sofrimentos e temor constante pela possibilidade de uma nova abertura de fogo, em nome da disputa pela hegemonia mundial. O Bloco Capitalista liderado pelos EUA e o Bloco comunista pela URSS, contidos pela frieza de um muro em uma Guerra dita Fria, porém apoiada na iminência de uma explosão.

Foram vinte e oito anos de existência do muro, tempo de assentar coisas demais para que hoje, mais de trinta anos após a queda do mesmo, ainda haja a resistência de divergências ideológicas potencialmente reconstrutoras no Muro de

Berlim. Os muros corporificados somos nós, e é somente por meio da força dos nossos braços que eles podem ser erguidos, e é somente pelos encontros dos nossos abraços que podem ir às ruínas. E foi desta forma, pela movimentação social, que o Muro de Berlim foi ao chão. Pela tomada de fôlego das milhares de vidas pulsantes unidas para fazer ruir as pedras, é que o alicerce do amontoamento de concreto foi se tornando poroso, ao ponto em que a manutenção da vida do muro tenha se tornado insustentável. Em 1989, a multidão alemã se reuniu para a reapropriação do espaço público, conquistando posteriormente a reunificação da Alemanha.

A queda de um muro é um descortinamento. Um espanto estrondoso, um acionamento do corpo que reaprende a caminhar e tropeçar nos escombros, ou a lidar com a nuvem de poeira responsável por tirar a paz da atmosfera local. Na ausência das paredes, os gritos são ouvidos e até os muros invisíveis não conseguem se camuflar nas transparências que lhe são inerentes. A morte tem de lidar com a vida e vice-versa, para recriar a distribuição das pedras e reintegrá-las aos chãos. A queda do muro que vivemos é a nossa queda. É a nudez das ruas exposta da superfície ao avesso. Palermo Palermo, sob o olhar de Pina Bausch, permite-nos um passeio por trás do muro. O que acontece após a queda?

FIGURA 12 - FRAME DO VÍDEO DA PEÇA PALERMO PALERMO, FEITO LOGO APÓS A ESTREIA DA PEÇA EM 1989



Fonte: Fundação Pina Bausch (2019).

Em 1989, no mesmo ano em que caía o muro de Berlim, coincidentemente, a coreógrafa e diretora alemã Pina Bausch, em parceria com cenógrafo Peter Pabst, estreiam “Palermo Palermo”, peça inspirada na cidade homônima, capital da Sicília, a convite do prefeito local, e que tem como primeira cena a queda de um muro imenso instalado em toda a largura do palco. Embora a origem dos criadores da peça pudesse motivar uma composição relacionada ao Muro de Berlim, ambos alegam que a ideia da criação foi concebida meses antes da derrubada do muro na capital alemã. Portanto, o interesse em trazer “Palermo Palermo” aqui, não está em traçar possíveis relações geográficas com o Muro de Berlim, mas sim, considerar o olhar de Pina para refletirmos a respeito do que pode haver além dos muros que estruturam as cidades e dos possíveis mistérios resguardados pelos mesmos.

O que pode vir quando as pedras retiradas do chão e soterradas com nossas sombras de historicidade no erguimento dos muros retornam a terra? O que há quando se abrem as cortinas, e uma cortina de pedras que preenche todo o espaço cênico, em poucos segundos, desaba em um movimento capaz de arrancar no susto a acomodação de nossos corpos? O que Palermo reserva por trás das paredes? O que nasce com a morte de um muro? Queda. Barulho. Desconforto. Movimento. Poeira. É assim que tem início a peça citada, com a queda de um muro gigante e um convite para um passeio por escombros em ebulição. No início, há a queda desse muro limitante de utopias de futuros. Tudo inicia com a destruição do muro. A queda de um muro é o início.

FIGURA 13 - CENA DO ESPETÁCULO "PALERMO PALERMO", DE UMA DANÇA SOBRE ESCOMBROS



Fonte: Piero Tauro / Fondazione Orestiadi (2019).

As ruínas revelam a tessitura embolada sob a máscara petrificada, feita de gritos, rachaduras, arrastões, e ressecamentos da terra do corpo, onde semente nenhuma pretende germinar vida. Para correr sobre escombros é preciso também desabar os muros que somos para além dos que construímos, ou nenhum desarranjo acontecerá e o início não terá lugar para se bordar. Quando o muro encontra o chão, este conta àquele todas as feridas e calejamentos sofridos pelos pés que nele ousaram experienciar um pouco de vida. O fim de uma distância chão-muro é o beijo da morte que tememos, que evitamos enquanto for possível para que o costume não perca o lugar para o desarranjo.

Com a queda do muro temos um despir das cortinas que amenizam as problemáticas da vida na capital italiana, de modo que todas as pedras um dia soterradas vêm à tona como fratura exposta. O cheiro fétido da corrupção, as escoriações da exploração desenfreada dos corpos, a apatia por parte do poder frente à escassez de recursos básicos, e os paradoxos de uma beleza brutal, são escancarados e intensificados com o tom satírico que permeia a dramaturgia. Palermo tem suas cicatrizes mal curadas advindas do descaso durante os anos pós-guerra, reviradas no momento em que o grande bloco de concreto vai abaixo.

O desmoronamento, a queda, a desordem, a derrubada, que tanto evitamos por cautela, desconforto ou medo de sentir o estranhamento da incompletude que permanece. Entretanto, como o líder indígena ambientalista Ailton Krenak (2018) salienta, qual seria o sentido do apego a esse medo se não fizemos “outra coisa nos últimos tempos senão despencar. Cair, cair, cair. Então por que estamos grilados agora com a queda?”. Será porque estamos acostumados demais a não sentir o chão sob os pés, que já não podemos ralar os joelhos, ou arder levemente o tornozelo ao pisarmos em falso em um buraco não previsto? Qual foi a última vez em que você notou sua queda?

Afinal, não é uma tarefa fácil lidar com aqueles hematomas que aparecem, quase que misteriosamente, pelo corpo, sem lembrança, sem explicação. E se eles continuam a aparecer acompanhados de arranhões, e começam a incomodar e interferir nas trivialidades do teu mover, não te faz pensar que há algo importante que esteja passando despercebido nos seus dias? Talvez desatenção em excesso. E os curativos e cicatrizantes já não são capazes de remediar as lesões acumuladas. Faz-se urgente compreender o motivo para não sentir as dores, antes que essas sejam mais graves e saturem seu corpo ao ponto de se tornarem fatais.



QUAL É A
Doença?

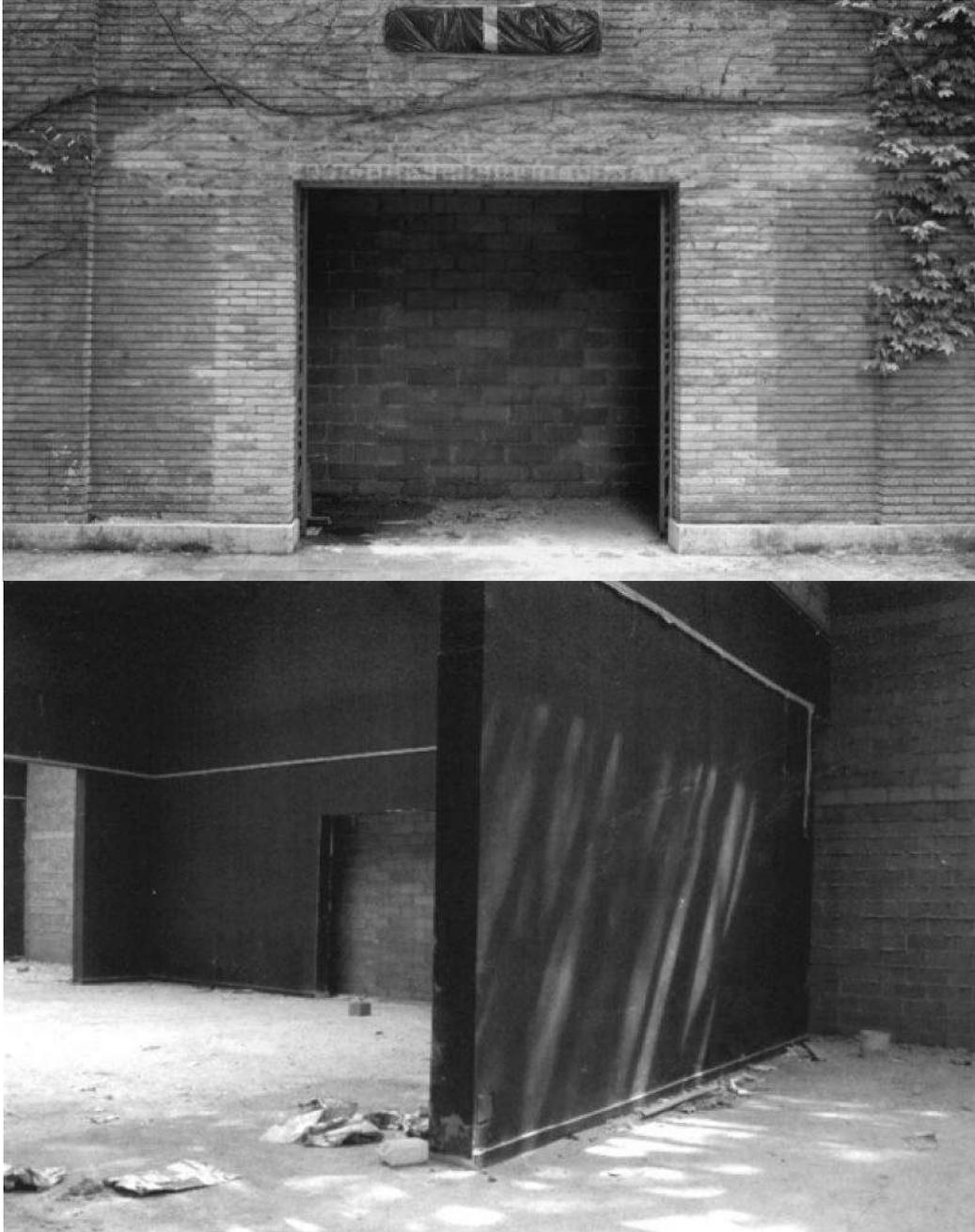
Pedra Movediça
2811 2020
1622

Instigando esse movimento necessário contra a apatia frente aos muros que autorizam a passagem de determinados corpos e impede a de outros e, a desatenção aos processos históricos formadores de cada contexto, é o que o artista hispano-mexicano Santiago Sierra cria a instalação “Muro Cerrando un espacio” (2003) para a 50ª Bienal de Veneza. Esta obra foi pensada pelo artista para ser o acontecimento em si, de modo que foi instalado um muro na porta principal do espaço destinado à exposição restringindo a entrada do público. A única forma de adentrar ao espaço delimitado era uma portinha dos fundos, pela qual um guarda esteve responsável por autorizar a entrada apenas de visitantes que apresentassem o próprio passaporte espanhol.

Questionando o nacionalismo evidenciado na bienal, bem como a invenção das fronteiras territoriais que envolvem as disputas de poder entre os países que instaura uma situação de violência e miséria na vida de imigrantes, Sierra propõe esse momento de desconforto à elite acostumada com portões abertos. A constatação do muro e a passagem pelo mesmo mediante seleção provocou, inclusive, alguns protestos veiculados pela mídia na ocasião. Além disso, os participantes que conseguiram conhecer o que havia do outro lado do muro, se depararam com um espaço aparentemente vazio, com algum vestígio desleixado de obras anteriormente expostas ali.

Em conversa com a artista mexicana Teresa Margolles para a Bomb Magazine, Santiago Sierra (2004) conta que embora a imprensa espanhola tenha interpretado a obra por um viés meramente provocativo, na verdade a crítica consistiu apenas em um reflexo das construções políticas ali acomodadas. Estamos pensando então, acerca dessa possibilidade de dar visibilidade aos muros como ponto primordial para o acontecimento de algum deslocamento subjetivo. E a partir disso, de um posicionamento que age com respeito à história do lugar que vivenciamos, começamos a superar o esvaziamento de vida manifestado pela restrição seletiva da nossa liberdade.

FIGURA 14 - “MURO CERRANDO UN ESPACIO” NA 50ª BIENAL DE VENEZA (2003)



Fonte: Compilação autoral (2020).¹⁹

Conversamos aqui, portanto, sobre essa visibilidade dos muros como uma queda de um estado de dormência generalizado, como tomada de consciência de toda a história caminhada até aqui. Um lembrete de que muro não se faz só. O muro não cai só. A derrubada de uma guerra pautada na polarização mundial, ou a queda de uma cortina erguida como maquiagem do caos de uma capital em um pós-guerra mal remendado não têm autonomia para ser. Os muros vivem porque vivemos

¹⁹ Montagem feita a partir de registros da instalação “Muro cerrando un espacio”. Disponível em: <https://www.noshowmuseum.com/es/2do-b/santiago-sierra> . Acesso em 21 de dezembro, 2020.

muros, porque estamos muros. E é nesse ponto que retomamos a ambivalência do ser em comunidade, da multidão de singularidades, da biopotência como contrapoder. Nesse muro que é opressão, mas que, ao mesmo tempo, é feito de pedras sedentas pelo retorno aos chãos. A pedra que empilha, é a mesma que derruba, e se somos muros também podemos ser queda.

Logo, a resistência hoje implica indispensavelmente, em um esforço coletivo de reconstrução do comum através da reativação da nossa capacidade de criação e cooperação. Podemos despertar do adormecimento, imaginando formas de construir “paraquedas coloridos” (KRENAK, 2018), e optarmos, enfim, pela queda. Saltar em direção ao abismo mesmo com medo da morte, e sentir o fim de um mundo na boca do estômago para que outros mundos tenham espaço para emergir. Um paraquedas que não impeça ou desencoraje a queda, mas nos permita desejá-la, a fim de experienciar uma forma única de enxergar o chão, que já não será o mesmo do início no momento do pouso.

Foi no dia 06 de junho de 2019, a primeira quinta-feira em que me lancei às ruas da cidade de Curitiba, onde atualmente resido, com o intuito de dançar a queda pelas calçadas que me eram familiares nos caminhos que me levam para casa. Sem entender muito nitidamente o que buscava em um estado de ser pedra “trupicada”, queda calejada em uma rua de quinta, me coloquei nesse jogo, jogando corpo na pedra repetidamente. E em um deslocamento pautado pelo desalinho, como quem move a impossibilidade de caminhar em pé, saboreei a queda com farelo de chão, por mais seis quintas: 13, 21, 29 de junho; 4 e 11 de julho e 22 de novembro de 2019.

Exponho aqui essas datas, escolhidas sem programação prévia, mas provenientes da necessidade de sentir, de encontrar algum sentido em dias de corpo plano, de tentar compreender essa vontade de falar das pedras da rua como um modo de escritas rascunhadas nas pedras do mundo. São sete dias de uma semana fragmentada como pedra batida, são dias aqui tracejados como forma de admirarmos o tempo em gotas de areia estremecidas nas vibrações do tapete rígido. São dias nos quais chego onde, sem querer, quero chegar: quando decido cair, a queda não é apenas minha, pois uma vez que o tropeço do pé na pedra e as mãos tocadas pelo concreto se colocam no coreopoliamento da urbanidade, há um incômodo gerado na lógica de passos ali preestabelecida.

Fotoperformance 10 - Diário criativo: Escritas sobre alguns passos de dança com as pedras das ruas (2019)

No dia 06, conheci uma senhora contadora de histórias, assumi como um pedaço da história familiar dela, re-
começada na fuga da 2ª Guerra Mundial e o significado
do nome dela, que é esperança, e também um conto indí-
gena sobre a origem do aparador dos sonhos que ela
havia tatuado recentemente. Passaram aquelas três pessoas
em um carro, me oferecendo ajuda, caso eu não estivesse
bem, coincidentemente, com um aparador de sonhos pen-
dulado no retrovisor. E por fim aquelas duas mulheres,
possivelmente mãe e filha, que desceram do carro para
oferecer um sumo ao meu caminho de casa. E com ca-
simba e cuidado de quem conversa com alguém sem
discernimento de si (pode ser que sim), passaram alguns
segundos ou minutos, observando meus traços, segun-
dos de elogios ao meu cabelo, sobrancelha, e aparên-
cia em geral.

Fiquei tentando lembrar qual teria sido a última
vez em que andei cuidadosamente e suficiente, para
me demorar nas linhas faciais, de forma detalhada,
em um rosto desconhecido como fizeram comigo na-
quele momento. Ache que a chã tem a ver com o tem-
po, e com os aceleramentos e vagariedades que im-
primimos em cada pisada. O tempo da pedra se
mover em caquinhos, ou se esfolar em um sopro,
é decisivo quanto a forma que adquire, a peso
que carrega, as cores da parasidade que lhe é carac-
terística, e consequentemente, os espaços pelos quais
consegue adentrar.

Continuemos nessa andança... No dia 13, a
meça no carro parou rapidamente para tam-
bém oferecer ajuda, e aquela senhora contou que já
havia caído três vezes naquela mesma rua, e
desde esses episódios em que teve o mindinho
fraturado e braços e mãos rolados, passou a ca-

minhar sempre elevando ao máximo os pés do chão em cada passada (**PELOTÃO MARCHANDO!**). E teve aquela mulher, que sentou ao chão para conversar comigo, que segundo ela, identificou nesse encontro como "um aviso de Deus"; após ter tentado tirar a própria vida no dia anterior. Ela me contou das agressões que sofria da mãe, diagnosticada com esquizofrenia, contou sobre o marido que decidiu sair de casa, da quantidade de calmantes que precisava tomar para conseguir dormir durante a noite. Isto, enquanto cantávamos e fizemos esculturas de pedras, e ela contava sobre as poesias que escreve, e o trabalho com nutrição. Meses mais tarde nos encontramos no Facebook e mantivemos uma amizade virtual.

Na dia 21, uma jovem me ajudou a carregar as pedras que movia quando nos encontramos, no dia 29, dois ou três serviços, me levam para passear junto com os cachorrinhos que os moviam, e uns seis trabalhadores na construção do outro lado da rua, alternadamente, faziam tentativas de entender aquela dança de quedas e pedras. No dia 04, dois vizinhos de intenções inconclusivas, tentavam abrigar em suas casas disponíveis "a bailarina que viu o passarinho verde", segundo a conclusão dos mesmos, que falavam como se eu não pudesse ouvi-los, que desconheciam meu rosto como possível moradora do bairro.

No dia 06, um dos dois rapazes que trabalhavam naquela oficina, ofereceu uma música ao meu mover, pelo celular, enquanto os seguranças do hotel do outro lado da rua acenavam, agitando

Fotoperformance 12 - Diário criativo: Continuei escrevendo sobre alguns passos de dança com as pedras das ruas 2019)

uma espécie de show. No dia 22, três senhoras da igreja, com um misto de cuidado e repreensão, me alertavam sobre os perigos da rua até que convocaram um suposto sargento da polícia, que inicialmente estava no outro lado da rua, para que eu me colocasse como deveria. O mesmo alegou que poderia me prender, pois estava atrapalhando o fluxo das bicicletas que circulariam na calçada (não era uma ciclovia, era calçada mesmo), e que ele mesmo teria feito o esforço de desviar para não ficar em mim. O meu crime seria, segundo o sargento, colocar a minha vida em risco (se é que ela deixou de estar algum dia). Será mesmo que o estado teria tanto interesse em manter nossas vidas a salvo? Ou o incômodo viria da aparente desordem provocada pelo movimento da chã?

Sete passos de quedas aqui colocados, de forma que possamos observá-los cuidadosamente e com algumas ressalvas. Olhemos para esses encontros, lembrando de que eu, Maeza, sou lida como mulher branca, e apesar do pouco requinte na vestimenta utilizada nessas ações, dificilmente seria confundida com uma pessoa em situação de rua, e que o acesso aos privilégios vividos por esse corpo-eu tem total influência nas tonalidades dessas conversas impulsionadas por atos de quedas. Porém, ao analisar esses momentos com menos ênfase nessa minha localização social, podemos dizer que o corpo que se propõe a vivenciar as instabilidades de um deslocar-se em quedas, eventualmente, aciona afetos adormecidos pelos dispositivos que nos mantêm em um fluxo mapeado e cronometrado em todas as camadas da rede relacional na qual nos encontramos.

Seria uma possibilidade então, repensarmos nosso deslocamento nos caminhos de casa, do trabalho, do bar, ou da universidade? E se de repente, experimentássemos andar rolando, caindo ou saltando, quem sabe sobre quatro apoios ou de cócoras? Sim, não nego que imaginar esse tipo de coreografia seria, no mínimo inusitado, entretanto, pensar uma coreopolítica da queda, do tropeço na pedra, do desvio, não diz respeito necessária e exclusivamente ao modo de organização postural do nosso corpo. Se costumeiramente desabamos em abismos inóspitos, sem alerta de um alarme gritante ou mudança na trilha sonora, como será possível instaurar quedas intencionais, pelos mesmos mecanismos, ou seja, em um campo dos sussurros?

Cada muro que cai em um pedaço de mundo ou de palco é a concentração das quedas dos muitos muros que temos sido. Há um muro semeado em cada corpo integrante de um espaço capitalista contemporâneo, os muros corporificados que reverberam em arquiteturas das selvas de pedras. A queda do Muro de Berlim ou de “Palermo Palermo”, só é possível com a demolição das torres de controle mantidas por cada uma de nossas existências. No momento em que me disponho a cair, não serei mais muro solitário em desmoronamento, pois cada pedrinha que se aventura a estremecer o muro que habita, convoca outras tantas à queda também. A cada novo relevo que se adere ao chão, se expandem as alternativas de semeadura no mesmo.

FIGURA 15 - CENA DO ESPETÁCULO DEMOLIÇÕES (LA PETITE MORT) PROMOVIDO PELO VIVADANÇA EM 2015



Fonte: Compilação autoral (2020).²⁰

Em “Demolições - La Petite Mort (2015), solo criado pelo artista da dança Thiago Cohen e dirigido pelo espanhol Asier Zabaleta no desenvolvimento de um projeto de residência artística do VIVADANÇA Festival Internacional, nos é feito um convite para repensarmos essas barreiras há muito instauradas. Um olhar minucioso para esse muro que isola o corpo da própria capacidade de se afetar. A destruição do que já não faz sentido, ou quem sabe do que jamais fez, mas soube agir nos fluxos do não visível até que a fundação estivesse rígida e profunda o suficiente para parecer intransponível. Porém o muro não se ergue só, e a pedra que empilha é a mesma que derruba.

²⁰ Montagem feita a partir de registros de “Demolições (La Petite Mort)”. Disponível em: <https://thiagocohen.portfoliobox.net/demolieslapetitemort> . Acesso em 6 de novembro, 2020.

DemOLIÇÕES de pedras

Figura 16 - CENA DE “DEMOLIÇÕES - LA PETITE MORT” (2015)



Fonte: Vivadança (2017).

FIGURA 17 - CENA DE “DEMOLIÇÕES - LA PETITE MORT” (2015)



Fonte: Patricia Almeida (2019).

DEMOL (IR)

ao

Temos nos ordenado, assim como o artista Thiago Cohen move tijolo por tijolo, com a engenhosidade de quem arquiteta um abrigo anti-furacão no que nomeamos de humanidade. Ailton Krenak (2018) nos provoca a refletir sobre esse tão almejado “clube da humanidade”, do qual buscamos fazer parte com a nossa pulseira VIP, mas que nos concede como benefício o enclausuramento do corpo. A derrubada de um muro acontece, portanto, como o desarranjo da lógica hegemônica. A morte dos muros atua como uma quebra de amarras, perspectivando o reflorestamento da vida. Um tropeço na pedra seguido da queda, e uma dança com os escombros para aliviar a calmaria do chão planejado pelos muros. Ser pedra para fazer cair. Ser pedra e fazer vibrar os muros. Porque a mesma pedra que empilha é a que derruba.

Mover-com as pedras nos implica a reconhecer a existência das mesmas, bem como das irregularidades que lhes fazem pedras. Mover como pedra é assumir nossos muros, os degraus, os postes, as paredes, como materialização de um poder que produz determinados parâmetros de realidade, e compreender o desarranjo de tais estruturas como reestruturação dessa realidade. A escuta do canto emitido pelos escombros espalhados sobre o chão, é o anúncio do nascedouro de um contrapoder. E assim como Brígida Campbell, artista e professora na Universidade Federal de Minas Gerais coloca, da mesma forma que um muro não se ergue só, não desmorona sozinho:

A formação de contrapoderes capazes de vir a impor obstáculos e resistência a estes fluxos dominantes encontra na vida cotidiana, em seus saberes e fazeres, um terreno importantíssimo, já que, na cidade, é na produção desse cotidiano que podem ser efetuados desvios em direção à apropriação de espaços e usos não pautados pelo valor de troca. (...) Gerar contrapoderes significa comprometer-se com o coletivo. (CAMPBELL, 2015, p.58)

Poderíamos, deste modo, criar paraquedas multicoloridos a partir da matéria cinzenta dos muros? Como a pedra pode ter a ver com a queda desse estado de petrificação generalizado? Como inventar esses modos de estar-com, de finalmente entender a alteridade como caminho e potencializar a comunidade da diferença? De que forma podemos fissurar o encanto da política de produção de subjetividade opressora pelo deslocamento de uma pedrinha? Será a arte um modo possível de ativar a potência vital pelo tecer coletivo de uma rede de afetos? E a pedra? Será um modo possível de ampliar essa potência de criação para além da arte?

Andemos um pouco mais....

Fotoperformance 13 - Andemos um pouco mais... (Continuo caminhando)



Despir os Pés talvez um começo...

[19 DE NOVEMBRO, 2019]. Hoje na volta para casa desci do ônibus como de costume. Sem conseguir esquecer esse tênis que pareceu tão confortável quando o calcei pela manhã e que agora imprimia um peso diferente em cada micromovimento dos meus pés. Uma, duas, três faixas de pedestre cruzadas, até enfim colocar os tais sapatos limitantes do meu caminhar dentro da bolsa. Pés no chão. Pé na pedra. Nos trinta minutos de distância entre o ônibus e a minha casa. E que curioso pensar as coisas em medida de tempo, não? Talvez a razão seja porque olhar para o tempo dispare uma reflexão sobre as movências que o fazem durar um pouco mais ou um tanto menos.

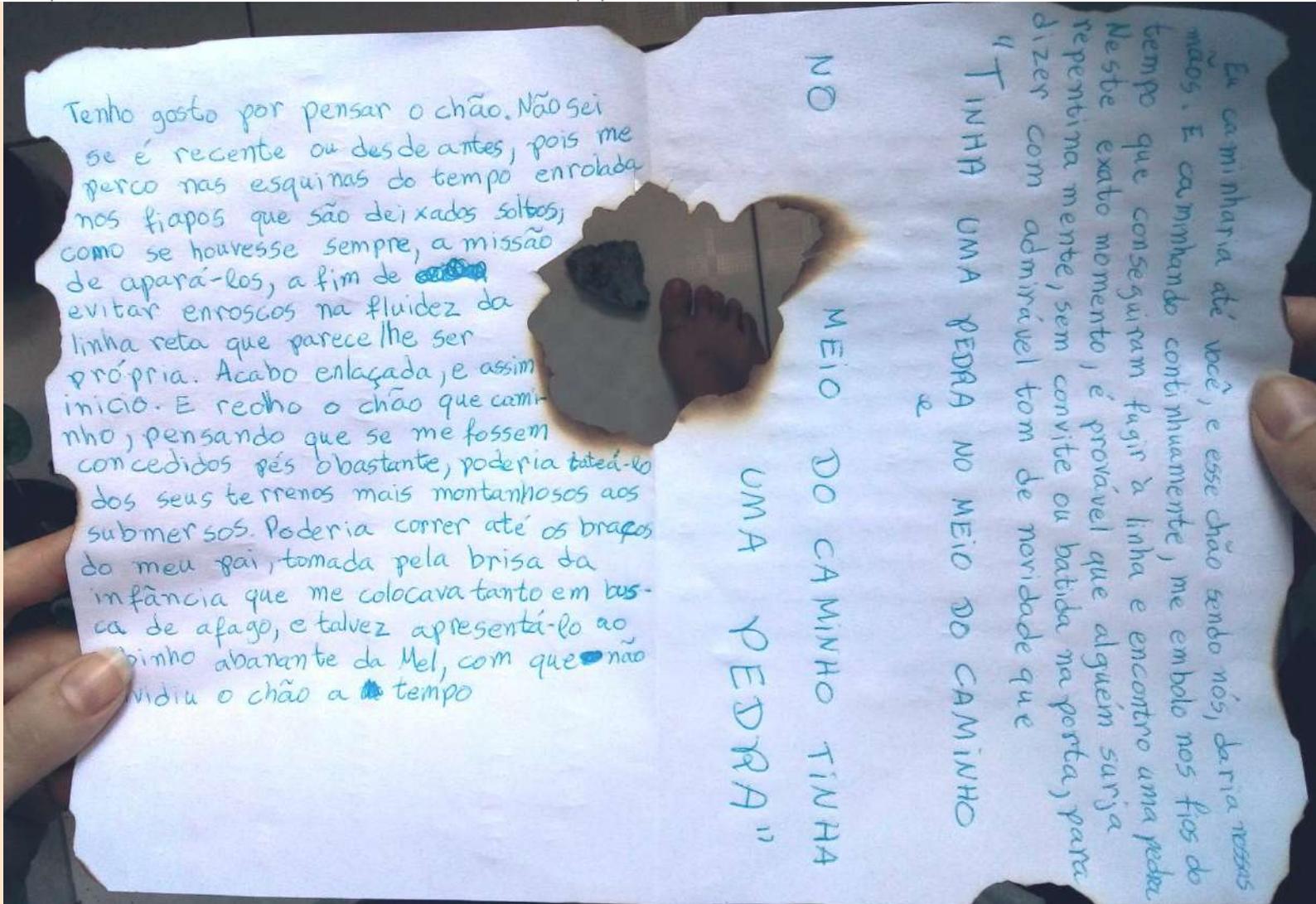
O fato é que esse tempo de contato chão-pé, pedra-pé, no simples despir de um emborrachado de proteção, transformou completamente minha experiência do todo dia. Olhares. Volta. Olha de novo. Franzida de testa. Sorriso. “Boa tarde”. Olhos ping-pong. Cochicho. Criança. Adulto. Velho. Pescoços girando. Estrangeira num caminho tão familiar. Encontros. Trocas. E o chão é menos liso do que previ. Alguns caquinhos de pedra são como vidro, que suspendem o ar quando enfincam na pele. Alguns desvios eram de vidro mesmo, ou fezes. E pensei ter muito mais do que vi ali. De um modo que mesmo com meus olhos agigantados antecipando meus passos não seria possível enxergar. Há coisas demais sob aquele tapete em tons de cinza e preto. Eu vi. E tantos outros espantos para ele olharam também.

SIM. Estão doloridos, um pouco machucados. Certamente não contei com isso. Poeira de tempos. Gosto de fumaça. O corpo sabendo. Água não desfez. Cheiro de pedra. Ardência. Ouso prever, que amanhã dificilmente, conseguirei colocar os mesmos (ou outros) sapatos como de costume ao sair de casa, e é muito sobre isso que esse trabalho se trata. [19 DE NOVEMBRO, 2019].

CONVIDO-LHE A DESCALÇAR TAMBÉM.

3.2 ARTE COLABORATIVA NO ENGENDRAMENTO DE PONTES SENSÍVEIS

Fotoperformance 14 – Pedra no meio de um caminho de papel



Dedico-me neste momento a falar dela, a pedra de Drummond, que nascida como um grão de poeira, não imaginava adquirir tamanha proporção ao rolar pelos chãos do tempo. Uma pedra. Um caminho. Rolando por décadas ao encontro de tantas outras pedras e outros caminhos. A pedra que, por ser esta e não outra coisa, desabrocha em incontáveis possibilidades de ser. Caminhemos pela pedra de Drummond, que chegou a nós...

Ainda que quando questionado a respeito do polêmico poema "No meio do Caminho" (1928), o poeta mineiro, repetidamente lhe atribuísse pouca relevância, a pedra de Carlos Drummond de Andrade causou furor na literatura brasileira por décadas desde a sua publicação. O pesquisador das letras Mario Higa (2009),

bastante preciso ao explicar o contexto reacionário incitado pela disseminação dessa pedra, enfatiza que o texto em questão teve destaque como elemento efervescente nas discussões dedicadas a pôr em xeque a validade do mesmo, bem como a da estética modernista como um todo.

Essa questão em ebulição, que acompanhou Drummond por décadas até a sua consolidação como um dos nomes mais citados no campo da poesia brasileira, atribuiu ao poema uma importância histórica estabelecida a partir das volumosas reações que causou, e que o fazem perdurar até hoje em nosso imaginário cultural. Não é à toa que no meio dos caminhos se desenhando aqui pelo toque dos nossos pés, a pedra de Drummond se faz presente independente de todo e qualquer gosto ou desgosto.

(...) no poema de Drummond, a imagem da pedra tornou-se um catalisador semântico instável, cuja instabilidade foi usada de modo conveniente por cada grupo (de tendência modernista ou conservadora) que leu o poema. Em outros termos, o texto de Drummond ranqueou aos leitores um sistema provocativo e instável que serviu, num determinado momento histórico da cultura brasileira, para fazer aflorar as diferenças ideológicas e crítico-metodológicas dos grupos que disputavam o poder das letras no Brasil. A singularidade da pedra drummondiana reside, antes de tudo, no acalorado debate que ela produziu, e que este trabalho usou para mapear áreas da inteligência crítica no Brasil de 1930 até o fim do século XX. (HIGA, 2009, p. 254)

A pedra que ali estava e que ali esteve sem jamais ser esquecida por "minhas retinas tão fatigadas"²¹, pôs-se a escavar caminhos inaugurais: no meio do tinha; do caminho no meio; o caminho das pedras; no meio da pedra; naquela pedra do meio; tinha um meio; a pedra era o meio que tinha; no caminho da pedra; tinha um caminho? Talvez de tanto estar "no meio do caminho"²² e impedida de rolar, como faz a protagonista aventureira de Shel Silverstein anteriormente mencionada, tenha conseguido se infiltrar em trajetórias subterrâneas, ou quem sabe, desenvolvido a capacidade de voar pelos ares.

O fato é que toda a mobilização por parte da crítica literária na época fosse esta, elogiosa ou insultante, nos mostra que "No meio do caminho" se configurou não apenas como o "poema da pedra", como foi pejorativamente dito por muitos, mas como imagem viva de uma pedra movente, que em alguma medida, provocou ruídos na política de produção do pensamento dominante naquele contexto.

²¹ Fragmento do poema "No meio de caminho" de Carlos Drummond de Andrade.

²² Fragmento do poema "No meio de caminho" de Carlos Drummond de Andrade.

Deslocamentos de subjetividades assim como esse impulsionado pela pedra, conforme Suely Rolnik elucida em seu livro “Esferas da Insurreição” - ainda que se refira a outro contexto - provoca nos detentores do poder, “uma resposta reativa, violenta, movida por sua exasperada vontade de conservar a cena e seu personagem na mesma a qualquer preço, por medo de colapsar.” (ROLNIK, 2018, p. 137). Temos a pedra então, tal qual a que se exibiu no caminho de Drummond, não apenas como um obstáculo inerte da maneira que comumente podemos pensar sobre as pedras e caminhos, mas como um desvio na estabilidade de uma constância que pretendia seguir sem tropeços.

Uma tentativa de reconfigurar o espaço dando visibilidade ao despercebido. Uma queda, uma pedra para cair. E na proporção dilatada da pedra, um encontro com outra forma de vivenciar o comum, é o que Soyoung Chung também propõe ao deslocar pedras locais de suas respectivas origens para colocá-las em confronto com o imprevisível. Na obra "Memórias Tectônicas Capítulo IV, Fantasma", exposta na 14ª Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba, a artista que no decorrer da própria trajetória vivenciou deslocamentos entre territórios franceses e sul coreanos como chãos de andanças artísticas, engendra encontros despreziosos com o aspecto da impermanência sutil da pedra, evidenciado por intervenções manuais.

FIGURA 18 - REGISTROS DA OBRA "MEMÓRIAS TECTÔNICAS CAPÍTULO IV, FANTASMA", EXPOSTA NA 14ª BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CURITIBA



Fonte: Compilação autoral (2020) ²³.

²³ Montagem feita a partir de registros disponíveis na página do Facebook da Bienal de Curitiba (2020). Disponível em: <https://www.facebook.com/bienaldecuritiba/photos>. Acesso em 16 de agosto, 2020.

Encontramo-nos mais uma vez com uma pedra no caminho, e outra pedra, e uma carta na pedra, e fragmentos de espelhos, coisas e materiais fragmentados agregados às veias da pedra, pulsando o movimento do toque em corpos distintos. Algum estranhamento acontece quando nos deparamos com uma pedra, seja miúda ou imensa? Eventualmente um desvio, inevitavelmente uma conversa entre, e na conversa do desvio, uma pulsão. Soyoung trabalha com modificações (com pigmentos, incisões de metal, argila) em rochas retiradas do território paranaense e as distribui pelos contornos mais externos do Museu Oscar Niemeyer, de modo que a obra se confunda com a arquitetura local na fronteira entre o dentro e o fora, instaurando uma diferença na política espacial onde se encontra inserida e habitando o mundo que ali transita.

FIGURA 19 - REGISTROS DA OBRA "MEMÓRIAS TECTÔNICAS CAPÍTULO IV, FANTASMA", EXPOSTA NA 14ª BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CURITIBA



Fonte: Registro e compilação autorais (2020).

Estimulando a construção de novas memórias pela relação com essas pedras, possibilitadas por possíveis afetamentos na aproximação com transeuntes, bem como, com as intervenções feitas na materialidade das mesmas, é que a artista tenciona as linhas retas dos limites territoriais que instalam subjetivamente uma cisão entre corpo e mundo, dando a ver as curvas que ampliam a gama de destinos possíveis para nossas andanças. Seja na sensibilização por uma conversa com os silêncios cantados pela pedra em um movimento de sensações sutis, ou por um incômodo ao encontrá-la em desproporção com o fluxo de uma avenida, sem uma placa de identificação que a localize sem titubeios em uma exposição de arte contemporânea, o mover provocado pelas pedras imprime ranhuras no brilho encerado do piso urbano que habita.

Redistribuir as pedras consiste em uma nova distribuição do espaço público, o qual tem sido estruturado cada vez mais a partir de interesses privados, e que é constituído para além do aspecto físico espacial, abarcando também as relações nas subjetividades que estão imbricadas no convívio do mesmo. O espaço é sempre político e nunca inocente, de modo que toda linha e forma que o define esteja carregada com as marcas dos processos históricos que o formam, marcas muitas vezes, pautadas por algum nível de violência refletida em toda essa segregação territorial, materializada por empilhamentos de pedras.

Estamos aqui pensando no espaço urbano também como esse território subjetivo, que através das linhas distribui de certa maneira a posse de direitos sobre estes pedacinhos de chão, assim como a privação dos mesmos em maior ou menor grau, para determinados corpos perversamente afastados do alcance da publicidade do espaço. Quando observamos toda a estrutura que sustenta essas pedras, sejam as empilhadas ou mesmo as aplainadas, como possibilidade de demolição e reestruturação, começamos a nos refazer enquanto sociedade.

Um lugar para, dialogando com o filósofo francês Jacques Rancière, perspectivar uma re-partilha do sensível, o qual se relaciona com a distribuição "de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha" (RANCIÈRE, 2000, p.15). Uma partilha que vise este espaço de simultaneidade entre o preenchimento pelas tantas estruturas conformadas já dadas e o lugar do devir. Considerando a existência da comunidade, sendo fatalmente constituída pela alteridade, podemos imaginar essas partilhas outras que compreendam a necessidade de afetar e ser afetado como inerente ao estar vivo.

Repartilhar e habitar a cidade criticamente, para então compor invenções cotidianas, outros ritmos e fluxos nos deslocamentos, assim como a interrupção de correntezas estáticas e desvios dos mecanismos de controle que limitam nossa existência intrinsecamente relacional. Isto dialoga com o que o pesquisador Antônio de Pádua Rodrigues descreve como a possibilidade de "inventar espaços na vida cotidiana que se subtraíam à dominação do poder" (RODRIGUES, 2018, p.37), para que enfim haja a retomada da cidade para a esfera pública. Perspectivamos, portanto, a construção coletiva de ações políticas que movam o sensível para a reconstrução do comum. E em consonância com esta lógica, vale observar o

fundamento pontuado por Rancière, que entende estética e política como inextricáveis:

Essa estética (...) como sistema das formas *a priori* determinando o que dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, e quem tem competência para ver, e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. (RANCIÈRE, 2000, p.16-17)

Logo, é importante percebermos a estética com essa complexidade que identifica e discute relações estabelecidas pelas muitas “maneiras de fazer” conforme designa Rancière (2000), as quais entendemos como arte. E que a arte atua diretamente como interferência nas maneiras de fazer postas no comum, assim como nas relações que as sustentam determinando o grau de visibilidade de cada parte no todo. Desse modo, as práticas artísticas são, inerentemente, ações políticas que podem nos afetar e fazer sentir as diferenças que nos fazem vivos.

Repensar o comum por meio das intervenções artísticas, seria uma maneira de dar uma oportunidade para o invisível ser notado. Uma queda, uma pedra para cair, em outro modo de experienciar o mundo, pois assim como ressalta Brígida Campbell, “a arte desenvolve um programa político na cidade, quando atua diretamente em seu espaço simbólico e imagético, gerando novas formas de percepção” (CAMPBELL, 2015, p.22). Essa mudança de percepção, reverberando necessariamente no coletivo, enfatiza esse espaço urbano enquanto lugar de democratização do comum através da experiência corporal nas relações interpessoais, como também nas estabelecidas pelo movimento com e no ambiente.

Lembrar as ruas das próprias propriedades criativas e então, prosperar a publicidade do espaço público. Desenvolver olhos de ver a oportunidade na crise e encontrar o avesso do esmagamento da vida pelo poder no próprio pé esmagador, expandindo a biopotência da multidão. Entretanto, conforme Rolnik (2018) coloca, há tempos que a potência de criar tem sido confinada no âmbito da arte, como se ela pudesse acontecer apartada da vida do mundo. Por isso, é necessário reconhecer as práticas artísticas como ação política, visto que se faz urgente a libertação da criatividade. Nesse sentido, observamos a emergência de muitos artistas e coletivos que vem atuando por um viés ativista, na emancipação da vida pelo trabalho colaborativo nas coletividades. Antônio Rodrigues (2018) traz:

As intervenções urbanas, no seu viés ativista, representam uma singularidade operante cujo fim é a constituição ou a recuperação de espaços nas cidades para o social. (...) É preciso, no entanto, transpor o abismo que separa conceitualmente as experiências comuns das experiências estéticas para perceber a grande quantidade de poéticas geradas nos simples fazeres da vida cotidiana. (RODRIGUES, 2018, p.44)

A petrificação das cidades está solidificada de tal maneira nas nossas relações que é preciso encontrar um contrafluxo nesse espaço, o que dificilmente acontece espontaneamente na trivialidade das ruas. Em concordância com o historiador de arte Grant H. Kester (2006), ressaltamos a urgência em pensarmos nos processos históricos que formam a sociedade em que hoje vivemos, para termos como nítida a noção de que será preciso um comprometimento com a reintrodução da pluralidade, há séculos silenciada na construção da lógica identitária, ampliando assim, os modos de estarmos juntos. A arte ativista estaria para esse encorajamento necessário na recuperação da experiência coletiva, do estar-com inerente à comunidade.

O prefixo de origem latina “co-”, traduzido por “com”, insere a pluralidade e a diferença na raiz da palavra “colaboração”. A dimensão do trabalho, labor, constrói um sentido de ação, isto é, de movimento, necessariamente coletivo, ultrapassando as divisões binárias entre atividade/passividade (...). (AQUINO, 2016, p.99)

A artista pesquisadora da dança Rita de Aquino (2016), enfatiza deste modo, que as práticas colaborativas são imprescindivelmente fundadas pela reciprocidade, sendo necessariamente dialógicas e catalisadoras de uma perspectiva política e crítica para as relações de produção, e da potência de reinvenção perante as hegemonias atuantes no contexto. A convocação do público é convite para um trabalho de emancipação da multidão, para a provocação de pequenos curtos-circuitos nos dispositivos de controle pelos quais a vida é comprimida, através da recuperação dos afetos no convívio social. A respeito do trabalho desenvolvido em projetos artistas²⁴ Kester coloca:

²⁴ O termo que emerge como contração de arte + ativismo, começa a aparecer mais intensamente nas conversas que envolvem arte e política, como uma atualização das discussões que ganharam força no sec. XX por volta dos anos 90, nas quais se fazia referência ao assunto por termos como: arte política, arte ativista e ativismo.

As trocas iniciadas por esses projetos constituem uma forma de trabalho que é distinta do “trabalho” do individualismo possessivo. Seu objetivo não é a violenta extração de valor ou a supressão da diferença, mas uma co-produção (literalmente, co-labor) de identidade nos interstícios de tradições culturais, forças políticas e subjetividades individuais existentes. Esses projetos nos desafiam a reconhecer novos modos de experiência estética e novas grades para pensar a identidade através de trocas densamente texturizadas, hápticas e verbais que ocorrem nos processos de interação colaborativa. Eles nos convidam, a seu tempo, a reconsiderar a formação da subjetividade moderna. (KESTER, 2006, p.31)

Notamos, portanto, um exercício de desautomatização da lógica capitalista na qual se dão nossas relações interpessoais e de produção. Estamos olhando para um tipo de esforço que envolve a dissolução do corpo competitivo e individualista, para a compreensão da nossa complexidade ramificada e plural como premissa para a reexistência da vida. Deste modo, o convite ao público para o abandono da passividade em busca da participação ativa nos processos artísticos, extrapola a simplificação formal da redução de uma distância entre obra e espectador, pois incide diretamente na subjetividade pela qual o poder se mantém soberano.

A fricção entre arte e vida, catalisada por esses projetos artístico-ativistas, trabalha no imbricamento da cultura, política e educação sob uma perspectiva de co-criar modos de aprender juntos, de inventar-com. Assim, destaca-se a valorização do processo na interação das pluralidades, através de práticas em rede que visam a ativação de um corpo coletivo crítico-reflexivo, capaz de potencializar as particularidades colocadas em diálogo. O pesquisador André Mesquita discorre sobre essa forma de pensar-fazer que conhecemos como arte ativista, engajada, intervencionista, participativa, enfim, trabalhos que colocam em questão os muros sobre os quais conversamos aqui, convocando a participação ativa de pessoas dos mais diversos contextos.

Arte ativista, passada de coletivo para coletivo, de movimento para movimento, propõe a escrita de uma “contra-história” para uma cultura de oposição. Os campos da arte e do ativismo produzem experiências distintas, finalidades e processos que são particulares em seus meios de atuação. Mas, ao se aproximarem, ao lançarem estratégias de ação que buscam enfrentar os problemas e os mecanismos de controle que penetram na vida contemporânea – e que agem sobre os nossos corpos e subjetividades – as qualidades mais potentes de ambos podem agrupar-se, criando experiências como um protesto coletivo, assim como uma rebelião em massa, uma agitação livre ou formas micropolíticas de resistência. (MESQUITA, 2008 p.49)

Conforme temos conversado, o momento no qual nos encontramos que constantemente abusa de estratégias de dominação da vida pela neutralização dos afetos, configura um sistema de consistência porosa, visto que o mesmo só pode permanecer enquanto não houver o despertar da multidão em detrimento do povo. Ou seja, vivemos a concomitância do limite do insustentável e da oportunidade de reinvenção, fator este, bastante motivador para as práticas artísticas engajadas na busca coletiva por outros modelos de vida como contrafluxo ao ordenamento acachapante instituído contemporaneidade.

Tomemos como exemplo o trabalho desenvolvido desde 2002, pelo Coletivo Poro, formado por Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada. Um convite à perda de tempo, em meio à efervescência urbana para dar atenção a, nas palavras de André Mesquita (2014), “arte das pequenas coisas”, proporcionando um espaço para a sensibilização do corpo no exercício da atenção às poéticas imersas nos caminhos habituais. Uma série de ações artísticas disruptivas no contexto das cidades é o que o Poro vem propondo por meio de intervenções críticas, que criam microesferas de experiências sinestésicas e que reverberam em novas formas de ocupação desse espaço.

FIGURA 20 - PERCA TEMPO (2010), INTERRUPTORES PARA POSTES DE LUZ (2005), FOLHAS DE OURO(2002), RESPECTIVAMENTE.



Fonte: Compilação autoral (2020) ²⁵.

²⁵ Montagem feita a partir dos registros das intervenções: Perca tempo (2010), Interruptores para postes de luz (2005) e Folhas de ouro (2002); realizadas pelo Poro. Disponível em: <https://poro.redezero.org/ver/intervencao/>. Acesso em 11 de agosto, 2020.

Podemos identificar a natureza dessas práticas estéticas como movimentos de inversão de sentido, de ruptura no modo de distribuição das coisas, a partir de uma leitura prévia e apurada das estruturas reguladoras do sistema em funcionamento nesse espaço em questão. Assim, conforme reconhecemos nos trabalhos do Poro, é possível agregar uma diferença que promova desordens subjetivas, como um contradispositivo capaz de causar estranhamentos na racionalidade produtiva da urbanidade contemporânea por meio de modificações sutis da arquitetura habitual aos olhos transeuntes.

Constatamos por essas construções poéticas, que o Poro encontra espaços de subversão na própria lógica funcionalista que arquiteta as cidades. É realmente, como sugere o nome do grupo, uma busca pela multiplicação de poros para reativar a consciência do estar-com, geralmente dispersa nas linhas endurecidas por camadas de concreto. O encenador e pesquisador teatral Antônio Araújo (2011), disserta sobre a forma com que as ações disruptivas colocam à mostra, as fissuras rejuntadas nas ruas, através da justaposição de tempos e espaços distintos que revelam a coexistência de cidades outras no mesmo território urbano.

No caso de espaços públicos, uma ação disruptiva é aquela capaz de provocar estranhamento ou até mesmo interrupção nos fluxos cotidianos de uso da cidade. Pode-se tratar de uma ação de grandes proporções ou apenas de um pequeno gesto, sutil e delicado; pode apresentar uma longa duração ou ocorrer num átimo de segundo. Porém, em qualquer dos casos, ela deve ser capaz de gerar algum tipo de perturbação, de desequilíbrio, de desestabilização na percepção e na experiência dos transeuntes durante sua circulação nas vias urbanas. (ARAÚJO, 2011, p.2)

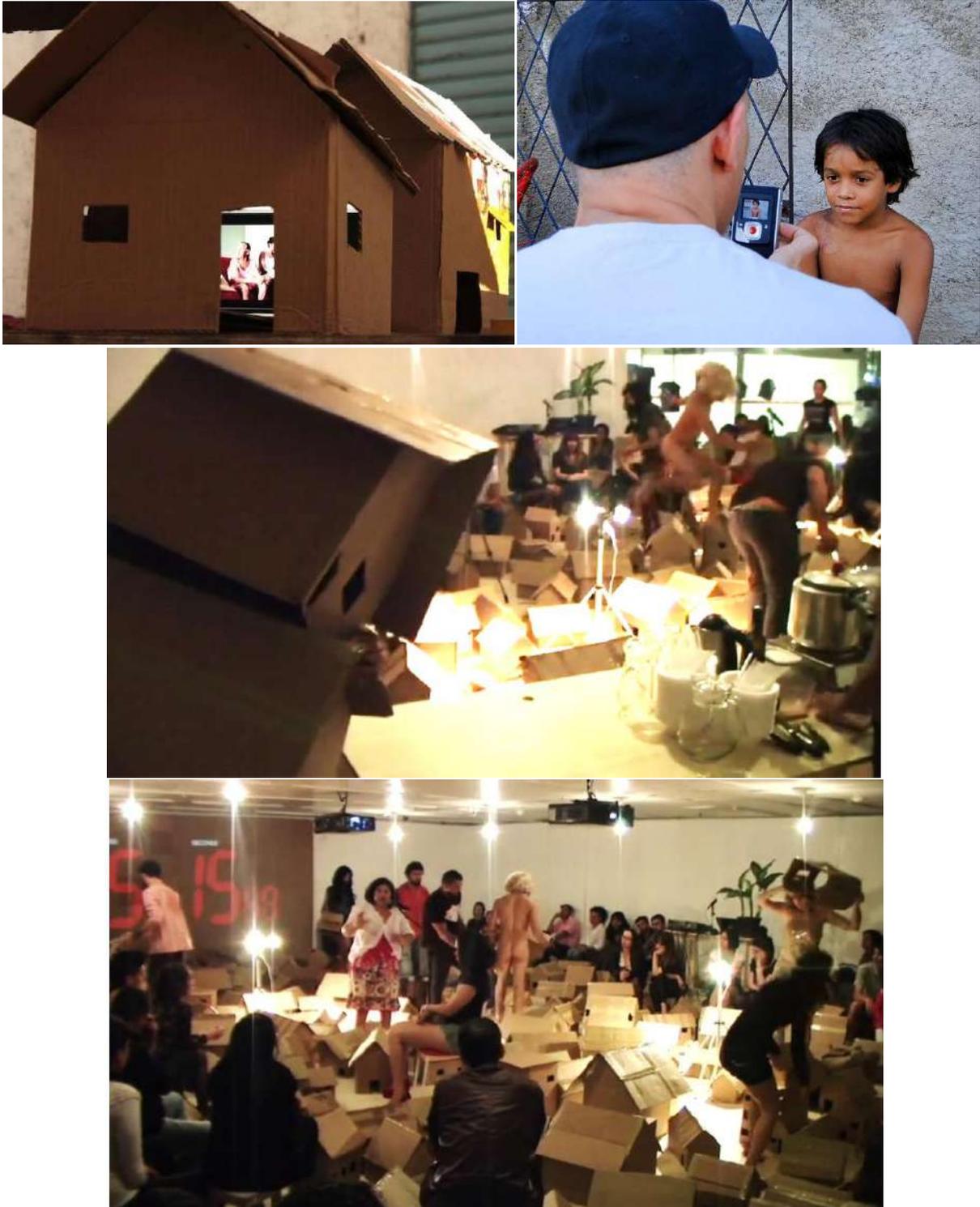
O Coletivo Poro explora exatamente esse campo das delicadezas, intervindo no espaço, pela composição de imagens, frases, movimentos, cores, de ideias, nas pedras da cidade e na arquitetura virtual, com alcance indeterminável, mas com potência de disseminação em rede por milhares de pessoas aptas a mobilizar as relações com os mistérios do imprevisto, com a vida da cidade e na cidade. Mesquita (2014) observa o ativismo do Poro como uma afirmação de "posicionamentos políticos sem perder a ternura" por meio da democratização dos saberes, acolhendo a pluralidade de olhares, na construção coletiva de novas linguagens no convívio social, e conseqüente diluição de autoria das obras na fluidez do encontro entre arte e vida.

E a partir dessa perspectiva da arte colaborativa, participativa, do ativismo como política disruptiva, podemos retomar também o diálogo com o Desvio Coletivo (2011) e a Demolition Incorporada (1995), citados no primeiro capítulo. Carregando nos próprios nomes, a sugestão das linhas de pensamento com as quais movem, ambos os grupos trabalham com processos de criação colaborativos e ampla abrangência quanto ao espaço de atuação, bem como ao conjunto de corpos moventes em cada trabalho. Os grupos têm como premissa a subversão das hierarquias nos processos como meio e empoderamento mútuo, tanto do público participante, como dos propositores das ações.

A Demolition Incorporada é uma plataforma de criação em dança, criada em 1995, em Nova York, com o intuito de não se estabelecer como companhia fixa, sendo um lugar de encontro entre diversos artistas e colaboradores pela horizontalidade das relações criativas. O grupo, dirigido por Marcelo Evelin, surge com a proposta de incorporar a demolição, compreendendo-a como a retirada de um volume específico de um contexto para que outra construção possa vir a ser. Em 2006, a Demolition Incorporada passa a se desenvolver também no Brasil, se instalando em Teresina (PI), ampliando seu trabalho para a esfera social e política e abrindo espaço para novos modos de produção em dança, com uma relação próxima ao público que se mostra mais crítico e participativo.

Um trabalho que se destaca nesse cenário, é a instalação performática “1000 casas” (2011). O projeto que ao longo de dois anos visitou aproximadamente 500 casas, foi pensado intencionando a criação de um espaço fronteiro entre realidade e ficção, privilegiando o diálogo interessado no conhecimento vindo do público e o senso de corresponsabilidade dos seres sociais pela cultura. Portanto, nos voltando para o discurso escrito, falado, performado e movido pelo grupo, notamos que está posto em questão o lugar do espectador na produção artística, de modo que quando os mais de 15 artistas propositores da ação visitam essas moradias, acontece um convite à interação de subjetividades com os moradores, borrando as funções atuação-observação pelo posicionamento ativo de todas as partes envolvidas.

FIGURA 21 - INSTALAÇÃO PERFORMÁTICA "1000 CASAS" REALIZADA PELA DEMOLITION INCORPORADA



Fonte: Compilação autoral (2020)²⁶.

²⁶ Montagem feita a partir dos registros da instalação performática "1000 casas (2011)". Disponível em : <https://www.demolitionincorporada.com/1000casas>. Acesso em 3 de out, 2020.

Uma das intenções do projeto é abordar o lugar privado com um ato público. Nas ações desenvolvidas, o privado torna-se público e vice-versa, numa inversão que confunde também a noção de artista e espectador, e os sentidos do que seja arte e cotidiano. A esfera pública se estabelece de forma política pelo compartilhamento do comum. E a esfera privada, porque o acontecimento se dá na singularidade do indivíduo, em seu universo particular. Com temas predefinidos para as performances nas casas – como violência doméstica, bolha, cachorra, corpo-coisa e outros –, os artistas provocam o interesse dos moradores pela arte e propõem uma participação conjunta, executando um ato público no espaço privado que resulta em confusão proposital sobre a função do ator e do espectador. O produto final do que acontece em cada casa – considerado não só um registro das ações, mas outra obra de arte – é traduzido em conteúdo multimídia, disponível no site oficial do grupo. (DEMOLITION INCORPORADA, 2012)

Projetos como esses, que experimentam formas de coexistência no convívio social, retiram o artista de um possível lugar heroico de salvador que tem permissão para adentrar ao espaço do outro com olhar estrangeiro, como quem fornece ferramentas para a destruição de um espaço de vulnerabilidade. Muito pelo contrário, o que acontece em projetos colaborativos, como bem explana o pesquisador Marcelo Wasem (2015), é o artista se reconhecendo como mais uma, dentre as muitas existências ali em interação, desvelando seus próprios desejos, medos, alegrias, no estabelecimento de relações realmente profundas de empoderamento mútuo por meio do confronto entre as diferenças, sem a tentativa de homogeneizá-las. Wasem observa os processos de autonomização nesse contexto:

O desempenho dessa função de autonomização não estaria designado somente ao artista, mas seria de todos para com todos. Não se trata de um indivíduo empoderar o outro, mas de pensar que sempre há uma busca por sua própria autonomização, inclusive da parte do artista. Se por um lado podemos ver a revolução molecular como o ato de dotar o outro com instrumentos diversificados para que ele possa ser mais autônomo onde se encontram, por outro lado é no contato com a diferença que o artista pode se potencializar. (WASEM, 2015, p.124)

O Desvio Coletivo, também se apresenta em convergência com esse pensamento. Criado em 2011, o coletivo trabalha na fronteira entre arte urbana, artes visuais e a performance por meio de intervenções artísticas desenvolvidas em processos colaborativos que convocam a participação de artistas e não-artistas, sem distinção, a protagonizar ações poéticas coletivas que se infiltram nas cidades como ilhas territoriais ainda não mapeadas. A partir de uma aproximação real com o imaginário urbano facilitando a inserção da arte nesse espaço sociopolítico, essas

performances questionam as distinções entre arte e vida, de modo a extravasar o lugar de institucionalização da arte enquanto espaço com limites físicos.

FIGURA 22 – INTERVENÇÃO URBANA “INTERDITADOS (2015)” POR DESVIO COLETIVO



Fonte: Bruno Santos/Folhapress (2015).

FIGURA 23 - INTERVENÇÃO URBANA “INTERDITADOS (2015)” POR DESVIO COLETIVO



Fonte: Desvio Coletivo (2015).

"INTERDITADOS" (2015), é uma intervenção urbana, construída em parceria com os estudantes engajados na ocupação estudantil da Escola Estadual Maria José (SP). Este movimento foi criado como uma resposta cênica performativa à situação caótica política e social vivenciada naquele momento por alunos secundaristas do Estado de São Paulo, que se organizaram nas ocupações dos

prédios de suas escolas como forma de protesto ao descaso com o Sistema Estadual de Ensino Público. A intervenção se deu então, como ato reflexivo potencializador da reivindicação colocada em evidência pelos estudantes nesse período, sendo uma importante forma de ampliar a visibilidade do movimento e esgarçar ainda mais o espaço para a contingência de novas organizações possíveis do comum. Temos o comprometimento da arte com o vínculo social, conforme Mesquita disserta:

Vinculada à vida, ao engajamento perante os conflitos do mundo e a uma atitude crítica diante das instituições, uma arte ativista com um conceito manifestou uma nova forma radical de comunicação e de estratégias. Na medida em que o artista foi somando em suas proposições a necessidade de participação direta, redescobrimo idéias, linguagens, meios e suportes, programas artísticos e políticos foram levados ao extremo. Engajando-se com grupos de trabalhadores, movimentos sociais ou comunidades locais, a coletivização da produção artística deste período em diante iniciou um momento criativo marcado pela experiência de ruptura do isolamento existencial com público, enfatizando um interesse crescente na arte como um processo de interação colaborativa. (MESQUITA, 2008, p.101-102)

Estamos vislumbrando formas de mover em direção à recuperação do espaço público pela invenção de inúmeras possibilidades de viver juntos. Seja pela efemeridade das intervenções artísticas, ou por estratégias duracionais de convivência criativa, é imprescindível que tenhamos a consciência de que, toda e qualquer possibilidade de transformação política e social está em cada um de nós, esperando um meio para se expandir pelos mundos. É real e alcançável a oportunidade de experienciar coletivamente, ações poéticas como reflexões que repensem o dentro e o fora, o oriente e ocidente, público e privado, etc. Na reconstrução coletiva do comum, o lugar dos afetos cotidianos aparece como uma expansão das vivências estéticas e sociais.

Atentemo-nos assim, à importância de perceber o cotidiano urbano como um espaço de resistência. Faz-se urgente a valorização das ações artísticas como um lugar de revolução pela produção de múltiplas subjetividades, em um processo de desterritorialização e reorganização das relações que nos conectam enquanto seres sociais. A arte, portanto, se constitui inerentemente como ação política, que labora a invenção de outras possibilidades do agora e do depois, expandindo o campo para imaginarmos políticas de subjetividade inaugurais, nas quais possamos libertar a pulsação da vida. Em diálogo com o filósofo francês, lembramos que a arte, de fato age no real, e reorganiza o real:

A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer. (...) Os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do ser, modos do fazer e do dizer. Definem variações das intensidades sensíveis, das percepções e capacidades dos corpos. Assim se apropriam dos humanos quaisquer, cavam distâncias, abrem derivações, modificam as maneiras, as velocidades, e os trajetos segundo os quais aderem a uma condição, reagem a situações, reconhecem suas imagens. Reconfiguram o mapa do sensível confundindo a funcionalidade dos gestos e dos ritmos adaptados aos ciclos naturais da produção, reprodução e submissão (RACIÈRE, 2000, p.59)

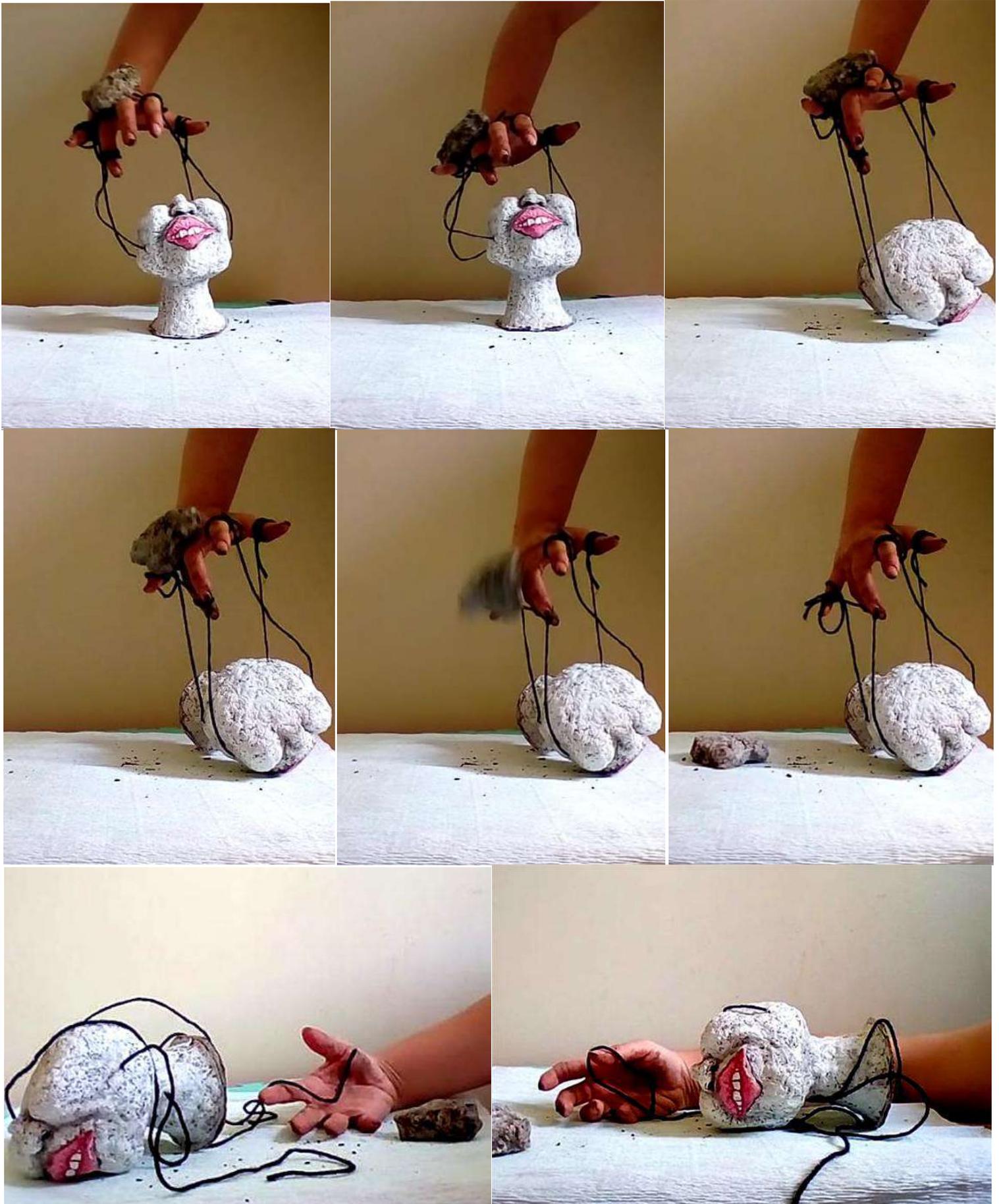
Caminhemos juntos para uma tomada de consciência comunitária por meio da criação de questionamentos e resoluções de problemas coletivamente, na lida diária com a imprevisibilidade do encontro. E sem manual de instruções que antecipe ou regule nossos passos, poderemos estar disponíveis ao devir. Sendo assim, o mover desse corpo plural poderá ser incorporado como contradispositivo emancipatório, construindo outra dimensão política para a urbanidade contemporânea. E quem sabe, encontrar modos de experienciar o mundo como corpo agente que se impõe ativamente tanto na esfera macro como micropolítica da vida.

É possível ser pedra movente, impulsionando quedas do estado de adormecimento coletivo o qual, ironicamente, nos empenhamos em manter. Ser pedra, no empedramento do corpo para despetrificar os muros que temos sido. É possível experienciar a vida poeticamente, com o olhar atento aos muros que ainda vivem e encontrar fissuras nos mesmos. Ser pedra no caminho. Mover as pedras do caminho.

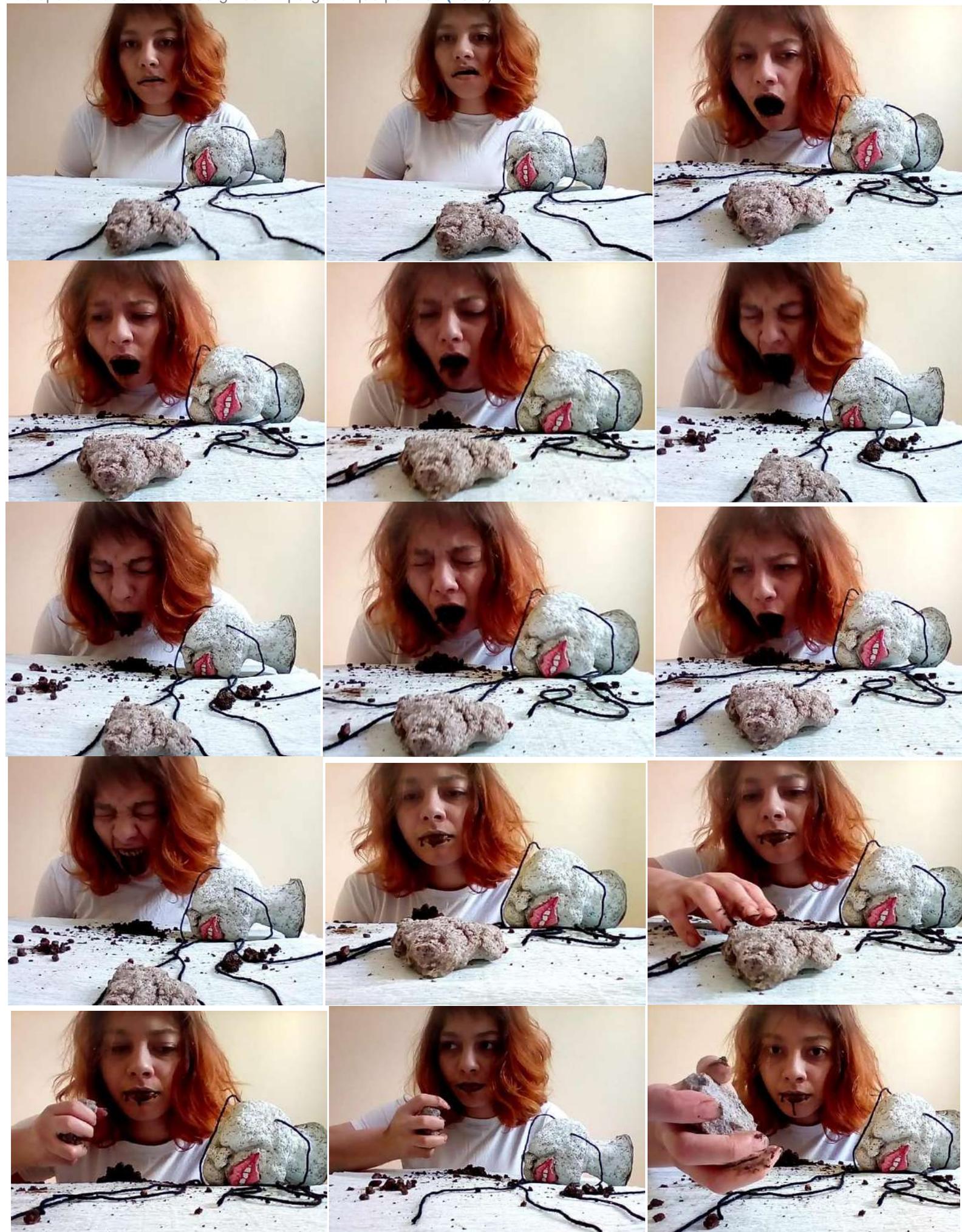
Mover-com as pedras. Mover sendo pedra.

D-E-S-P-E-T-R-I-F-I-C-A-R. no verbo.

Fotoperformance 15 – Movimento de Insubordinação: Empedrar a engrenagem (2020)



Fotoperformance 16 – Insurgir-se: Expurgar o que petrifica (2020)



3.3 PEDRA NA MÃO E TROPEÇO NO PÉ: ARTE COMO MICROPOLÍTICA ATIVA

Uma pedra na mão para fazer encontrar, e um tropeço no pé para despertar. Na mão levo o toque e no pé, a queda. Movo-com as pedras que encontro no caminho para descaminhar nossas andanças. Danço-com você quando dou as mãos para a pedra. Uma pedra. Mas apenas uma pedra? O que pode a sutileza de um tropeço na dureza do chão? O que pode a pequenez de uma pedra no meio do caminho? Talvez nada. Talvez muito, ou quem sabe, pouco. Há sentido em dançar-com as pedras? Observemos como o saber da pedra é explorado em sua potência movente, colocada em passos de dança pelo Teatro de Dança de São Paulo (1993), na coreografia de Célia Gouvêa, dirigida por Maurice Vaneau.

FIGURA 24 - FRAME DE CENA DO ESPETÁCULO "PEDRA NO CAMINHO (1993)



Fonte: Portal MUD (2017).

No espetáculo, “Pedra no Caminho”, baseado na pedra de Drummond, a materialidade da mesma, se revela como elemento central em um jogo entre os corpos, desvios, lançamentos e retomadas, encaixes e desencaixes no pulso que brinca com uma temporalidade pendular, colocando a pedra em um estado de vai e vêm nas diferentes relações que a atravessam. Analogamente às diversas reações, anteriormente dadas a mostra nas discussões que banharam as primeiras décadas da carreira do poeta mineiro, são criadas no espetáculo mencionado, diferentes atmosferas que evidenciam o desenrolar das múltiplas possibilidades de caminhos, provocados por essa pedra no meio. O que ressalta aos olhos, no entanto, é o que podemos pensar a partir dessa dramaturgia como uma tentativa de ação sem muros no lidar com as pedras do nosso tempo.

Ao longo dos processos históricos que nos colocaram no aqui e agora, muitas foram as pedras deixadas, abandonadas e apagadas nos tantos caminhos dos fiapos soltos nos tempos pelos quais caminhamos. Será possível então encontrar ainda hoje, um sentido nesses mesmos modos de romper a paralisia dessas pedras que, ignoradas sob a lisura do chão, foram cuidadosamente edificadas em uma grande muralha, tão exuberante quanto dissimulada? Há algo em “No meio do caminho” ou “Pedra no Caminho” que possamos apreender como mecanismos para desestabilizar essa muralha enfiada em nossas veias? Afinal, há algum sentido no esforço em mover pedras?

Conforme o situado no primeiro capítulo, vivemos rotineiramente em uma imersão de capturas da nossa potência de vida, neste sistema capitalista com atualização especialmente impiedosa, que nos convoca a assinalar em “Li e concordo com todos os termos do regulamento”, firmando o contrato destinado a vampirizar nossa existência. Uma gritaria ensurdecadora nos golpeia a ponto de sedar o que Rolnik nomeou de nosso “corpo-vibrátil” ou “corpo-pulsional”²⁷, tornando-o mais vulnerável ao achatamento, e o colocando inconscientemente, como adubo na decomposição da vida do planeta como um todo.

Adormecer o corpo-pulsional consiste, portanto, na privação da experiência plena de sermos corpos viventes no mundo. É a abstenção da capacidade inerente a vida, de nos afetarmos, de sentirmos as instabilidades desse corpo sempre inacabado que somos, de lidarmos com as perturbações dos fluxos vitais que atravessam o dentro e o “fora-do-sujeito”²⁸, ou seja, é a entrega total da nossa potência de vida, para o uso e abuso desenfreado da mesma pelo capital. Esse é o que Suely Rolnik identifica como o aspecto micropolítico do atual regime capitalista, a autora completa:

O que caracteriza micropoliticamente o regime "colonial-capitalístico" é a cafetinagem da vida enquanto força de criação, transmutação e variação - sua essência e também condição para sua persistência, na qual reside seu fim maior: ou seja, seu destino ético. Esse estupro profanador da vida é a medula do regime na esfera micropolítica, a ponto de podermos designá-lo por "colonial-cafetinístico". É a força vital de todos os elementos de que se compõe a biosfera que é por ele expropriada e corrompida: plantas, animais, humanos, etc. São também cafetinados os outros três planos que formam o ecossistema planetário, dos quais depende a composição e

²⁷ Atualização do que Suely Rolnik, inicialmente chamou de “corpo-vibrátil”, feita pela mesma.

²⁸ Rolnik localiza o “fora-do-sujeito” não por uma perspectiva de separação entre corpo e objeto, mas como o que nos coloca no mundo enquanto corpos viventes, ou seja, na imersão de atravessamentos que são apreendidos pelo saber-do-vivo.

manutenção da vida: a crosta terrestre, o ar, as águas. (ROLNIK, 2014, p.104)

Tendo em vista essa cafetinagem do nosso desejo, que nos cativa pelo plano da subjetividade do inconsciente nos fazendo sócios sem participação nos lucros nesse regime colonial-cafetinístico, e somente partindo do entendimento da perspectiva micropolítica que firma as bases do mesmo, é que podemos elaborar coletivamente formas de resistência. Por conseguinte, agir exclusivamente no âmbito macropolítico, ou seja, em oposição à atual organização das estruturas de poder visando encurtar ao máximo as desigualdades postas, não é suficiente para o rompimento dessa ciranda de abuso da pulsão vital. É necessário ruir por dentro, cada um dos componentes que mantêm o sistema, criando mecanismos de reapropriação do nosso corpo-pulsional para só então tornar possível a imaginação de possibilidades outras de vida.

Provavelmente, dançar com a “Pedra no Caminho” (1993) seja um modo de iniciar algum descaminho na direção desta reapropriação, mas não seja o bastante. Pois, quando nos encontramos aos domínios da micropolítica reativa aos mandos e desmando do capital e à beira do desaparecimento, talvez um deslocar das estruturas de poder seja apenas um primeiro passo possível para curar o adoecimento da vida, ou seja:

(...) não basta subverter a ordem dos lugares destinados a cada um dos personagens em jogo na cena das relações de (poder insurreição macro política), é preciso abandonar os próprios personagens e suas políticas de desejo (insurgência micropolítica), inviabilizando assim a continuidade da própria - como ocorre quando se dá a quebra do feitiço do poder do cafetão na subjetividade de sua presa. (ROLNIK, 2014, p.116)

Precisamos cuidar das feridas, deixar que a pele retorne por inteiro, sem que uma parte receba mais pancadas que a outra. É imprescindível sim, pensar macropoliticamente no sentido de amenizar as desigualdades de direitos, de acessos, porém se não nos preocuparmos com os acionamentos que fazem com que estas se acentuem, dia após dia, provavelmente a vida estará esvaziada antes de qualquer mudança se concretize. Necessitamos voltar a sentir as dores da pancada, ouvir os sussurros dos ventos, e o arrepio que não é do frio. Precisamos perceber todas as vezes que caímos para recuperarmos o sentido de experienciar a vida. Isto se dará somente quando agirmos micropoliticamente na descolonização do nosso inconsciente, ordinariamente tomado pelo sistema.

Agir nessa direção é interromper o fluxo reativo da micropolítica, no qual nos despotencializamos, para instaurar uma ação ativa no sentido de recuperarmos nossa pulsão corporal. Com a derrubada das muralhas até então erguidas, podemos pensar na criação coletiva de outras possibilidades de vida que visem nossa reintegração com o mundo, e reinventar um modo de ser-com. Em confluência com Krenak (2018), experienciar “novos entendimentos sobre como podemos nos relacionar com aquilo que se admite ser a natureza, como se a gente não fosse natureza.” (KRENAK, 2018, p.38)

Se a queda pelo tropeço na pedra pode mover afetos apaziguados na urbanidade contemporânea, proponho que consideremos aqui, a pedra como essa possibilidade de inventar quedas, isto é, encontros não programados nos mapas das cidades. Dançar a “Pedra no Caminho”, portanto, seria essa queda de um estado de imunização, para o acordamento da nossa pulsão vital e o consequente despertar para a nossa dívida inerente ao ser em comunidade. Podemos entender, dialogando com os registros do espetáculo do Teatro de Dança de São Paulo (1993), que dar atenção às pedras que erguem nossas cidades é um entrelace de mãos que sugere de novas regras para um jogo um obviamente gasto e de cartas dadas.

FIGURA 25 - REGISTROS DO ESPETÁCULO "PEDRA NO CAMINHO" (1993)



Fonte: Compilação autoral (2020) ²⁹.

²⁹ Montagem feita a partir de registros do espetáculo “Pedra no Caminho” Paulo (1993) do Teatro de Dança de São Paulo. Disponível em: <http://acervomuseudadanca.com.br/pedra-no-caminho-1993/9-16/>. Acesso em 22 de outubro, 2020.

A pedra existindo na arte, na vida urbana, está posta aqui como um elo micropolítico, se configurando como uma queda em maio ou menor escala, das lógicas que sustentam o regime colonial-capitalístico. O tropeço como a queda de um mundo insustentável, um fim de mundo que, nas palavras de Krenak, “talvez seja uma breve interrupção de um estado de prazer extasiante que a gente não quer perder.” (KRENAK, 2018, p.42), mas que nos faz reféns da normatividade imposta. Arte e pedra como interferência micropolítica intencionada a despertar a potência de criação e recriação da vida, que foi aprisionada historicamente no que chamamos de campo da arte. Como Rolnik nos diz:

Nessa operação micropolítica de combate as fronteiras entre política, clínica e arte tornam-se indiscerníveis. Sua dimensão clínica reside no fato de que o que se visa é livrar o inconsciente de sua patologia colonial-capitalística. Trata-se de uma busca por “curar” a vida o mais possível de sua impotência, sequela de seu cativeiro na trama relacional do abuso que aliena a subjetividade das demandas vitais e mantém o desejo refém do regime dominante em sua essência cafetina. E se tal operação, de cura é indissociável da operação artística é porque ela só se completa com a criação de novos modos de existência que performatiza as demandas vitais, realizando assim a germinação dos embriões de mundo que pulsam nos corpos. Em última análise, cada gesto de insurreição micropolítica é, nele mesmo, um movimento de ressurreição da vida. (ROLNIK, 2014, p.138)

A arte seria um desvelar desses descaminhos possíveis, que se engendram como micropolítica ativa e que por meio de uma dança das pedras, entrelaça nossas mãos nos impulsionando a caminharmos juntos, no sentido de alimentar nossas subjetividades exauridas desta lógica pautada na automatização corporal, e de fazer aflorar a vibratibilidade dos muitos da multidão. Algo que se aproxima do que Thiago Cohen (2019), diz sobre tratar do que está “entre o visível e o invisível”, quando, se refere ao peça-instalação-experimento temporário, “Processo Dilatado (2019)”, trabalho no qual dirige os intérpretes-criadores Ana Brandão e Bernardo Oliveira.

FIGURA 26 - REGISTRO DA PEÇA-INSTALAÇÃO-EXPERIMENTO TEMPORÁRIO, "PROCESSO DILATADO" (2019)



Fonte: João Rafael Neto (2019).

Em conversa mediada pela rede social *Instagram* com Cohen (2020) sobre a construção do "Processo Dilatado", o artista ressalta uma vontade de falar das constelações, evidenciando uma perspectiva de coexistência, entre materiais, coisas, pessoas. Mais especificamente, ele detalha o cuidado com cada um dos elementos utilizados, como a argila, água, plantas, pedras, enfim, como essa integração corpo-espço, tece um campo dislógico pela criação de uma dramaturgia das sensações.

Imergir esse corpo coletivo em um estado de espera, trazendo à tona a temporalidade das pedras, que nas palavras de Thiago Cohen, percorreram muitos e muitos anos, tendo a história do mundo em suas marcas, aproxima a experiência de um processo meditativo. Desse modo, há a abertura de um espaço para "suspender as lógicas da percepção contemporânea do mundo, de tempo, espaço e comunidade pode ser um caminho contra as lógicas de opressão" (COHEN, 2019). Há um tempo necessário para que a conexão da nossa pulsação com as artérias da pedra se estabeleça, e esse é um tipo de escuta que desestabiliza a ansiedade do imediatismo que nos consome.

FIGURA 27 - REGISTRO DA PEÇA-INSTALAÇÃO-EXPERIMENTO TEMPORÁRIO, "PROCESSO DILATADO" (2019)



Fonte: João Rafael Neto (2019).

Germinar uma pedra. Dançar as pedras. Empedrar o corpo. Corporificar essa dança. Desempedrar a vida. Recriar o corpo.

FIGURA 28 - REGISTRO DA PEÇA-INSTALAÇÃO-EXPERIMENTO TEMPORÁRIO, "PROCESSO DILATADO" (2019)



Fonte: João Rafael Neto (2019).

Falar das constelações com esse entendimento do corpo pulsional, o qual se percebe em constante processo de feitura pela diferença, coexistindo com todas as forças que atravessam a vida no mundo seria, conforme Krenak sugere, ir de encontro à neutralização da alteridade proposta pela política de subjetivação dominante. E assim, encontrar esse lugar de movimento das pedras, e reuni-las no mesmo plano dos nossos corpos, dançar-com esse chão e com cada particularidade que faz da pedra fluxo de inacabamentos, é assimilar a nossa condição de

codependência com tudo que, assim como nós, habita o mundo e é efetivamente habitado por ele.

Definitivamente não somos iguais, e é maravilhoso saber que cada um de nós que está aqui é diferente do outro, como constelações. O fato de podermos compartilhar esse espaço, de estarmos juntos viajando não significa que somos iguais; significa exatamente que somos capazes de atrair uns aos outros pelas nossas diferenças, que deveriam guiar o nosso roteiro de vida. Ter diversidade, não isso de uma humanidade com o mesmo protocolo. Porque isso até agora foi só uma maneira de homogeneizar e tirar nossa alegria de estar vivos. (KRENAK, 2018, p.21)

E, portanto, tendo em vista, o modo com que a imunização da comunidade restringe nossas relações sob o domínio do biopoder, e conseqüentemente nos enquadra nesse grande povo denominado humanidade, é que precisamos olhar não apenas dessas pedras na arte, mas para a arte como pedra. Pedra essa, que podemos enxergar como uma oportunidade do que o antropólogo argentino, Néstor García Canclini diz ser a iminência de uma nova organização de mundo, e dialogando com autores como Borges e Merleau-Ponty, argumenta:

Iminência, contingência, manifestação de uma distância: junto a esta linha estética observamos, no que fazem ou dizem fazer aqueles que se autodenominam artistas, a valorização reiterada do predomínio da forma sobre a função. Às vezes, ambas as correntes se associam, como quando o trabalho formal sem eficiência pragmática apresenta os fatos artísticos como a iminência de algo que não chega a acontecer. Em outros casos, vemos que a arte *faz*, tem uma função embora e outra ordem que nos atos sociais comuns. É um modo de fazer que deixa algo não resolvido. (CANCLINI, 2016, p.63)

A iminência de maneiras outras de estar, de existir-com. A arte não como uma resposta ou solução pronta, mas como pergunta, questão que não pretende resolver, mas colocar em dúvida as afirmativas em vigor. Encontrar no esvaziamento da certeza, um espaço para o devir, diluir a substância em verbo, de modo a reconhecer o impacto de cada ação impressa pelos muitos corpos que experienciamos, enquanto fazer político no mundo. E se possível, além de nos atentarmos às pedras que nos tocam a pele, que nos encorajam a inaugurar descaminhos, quedas, tropeços, encontrar nessa conversa com as mesmas, um aprendizado: ser pedra em cada caminho que habitarmos, descobrir empedramentos em cada pulsão que flui em nossas veias, se construir como pedra e revirar a lisura do chão para que mais e mais curvas possam vir a acontecer.



**D
E
S
P
E
T
R
I**

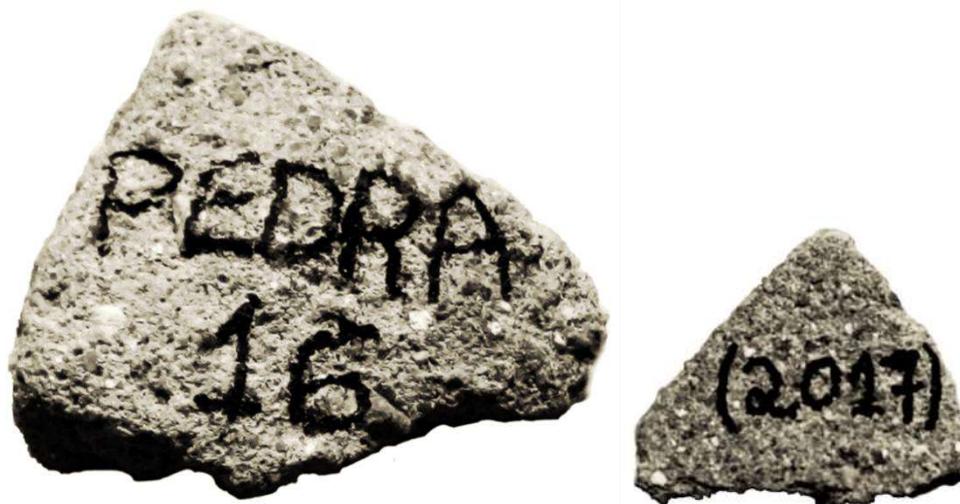
FIG AR

4. DESPETRIFICAR. DANÇAR COM AS PEDRAS. EMPEDRAR...

4.1 PEDRA MOVEDIÇA

Estávamos no ano de 2016, quando comecei a observar os muros com alguma atenção (que não a costumeira). Foi pela exaustão de uma caminhada dolorida sob o sol fervente, que fui falando com as paredes. Falando com amontoamentos de pedras, repensava o movimento das coisas, olhava para a dança sem saber. Vi dança nos postes, nas ruas, e parei. Parei para tocar uma pedra, que de imediato, retribuiu ao toque. Encontrei uma pedra, e ela me convidou a dançar...

Fotoperformance 18 - Para ler a pedra



Pedra 16. Golpe de 2016. O ano-golpe sentido no corpo daquela Maeza que ainda ousava sorrir com a leveza da areia da praia pessoense, que arranha a pele quando a brisa, nem sempre leve, arrasta cada grãozinho com a força da maré. Em 2016, o ano do golpe que marcou o início do processo de violação à democracia mais recente no Brasil, com a efetivação do impeachment da então presidenta, Dilma Rousseff. O ano em que as cortinas foram se abrindo e deixando a mostra os grandes muros que vivemos e que estreitam, dia após dia, o nosso direito à existência na medida em que acontece o fortalecimento da extrema direita nessa versão neofascista, concretizada no atual desgoverno bolsonarista.

Foi também em 2016, que minha mãe iniciou um processo inflamatório no pé esquerdo (uma coincidência um tanto simbólica) que culminou nesse mesmo ano, na perda de cada um de seus dedos seguido de um período longo de entranhas

expostas, de dores, de pele rasgada e constante instabilidade na pisada, que se alonga até hoje, início de 2021. Dois mil e dezesseis, e o peso de tocar os abismos escondidos nos muros agora exibidos, sendo mulher, sendo artista nesse país. Dois mil e dezesseis, e o peso de reaprender a pausar e a deslocar com os ensinamentos da reexistência por pés maternos, vivenciando a sabedoria de um corpo que só pode continuar se permitindo redobrar a sensibilidade de cada milímetro da planta do pé, que sem o apoio de dedo algum, redescobre o toque do chão.

Por algumas semanas carreguei essa pedra (a que sustenta meu peso na Figura 29, sob meus pés), na mochila, nas mãos, nos pés, nos ombros, em uma sacola retornável que tentava berrar em cada fibra de tecido que arrebatava na exposição de um buraco. Carreguei um peso que meu corpo precisava dizer naquele ano, movendo nos meus dias todo aquele cansaço, esperando que a pedra pudesse me contar alguma coisa, em algum momento durante as idas e vindas diárias. E durante os passeios cotidianos, algumas pessoas se sentiam convidadas também a dividir o peso da pedra e sentir no corpo, o compartilhamento daquele cansaço.

Assim nascia “Pedra 16”, no início de 2017, a primeira performance deste processo, como uma experimentação dos pensamentos que dispararam em movimento desde 2016. Não me recordo do momento exato em que essa pedra me atravessou o caminho, tampouco quem de nós duas sugeriu essa dança. Devem ter sido as artimanhas que articularam os processos do golpe, abrindo um clarão indefinido como promessa do que estaria por vir, fazendo com que caminhasse na neblina densa. Deve ter sido a inflamação do pé esquerdo que em todos os dias avançava por dentro, sem mostrar ainda na camada mais externa, a proporção das perdas que estavam em expansão.

FIGURA 29 - REGISTRO DA PERFORMANCE "PEDRA 16" (2017)



Fonte: Lucas Matheus (2017).

E provavelmente, eu devo ter tido muitos momentos de escuta, de prosa, de pausa com as pedras erguidas por onde fui, era como se elas fossem as únicas autorizadas a parar um momento que fosse, mesmo quando todo o oxigênio parecia ir. “Vão-se os anéis e ficam os dedos”, é o que dizem, mas quando se vão os dedos, o brilho dos anéis acumulados é capaz de ofuscar o tato, até que tenha mais valor quem possuir a maior joalheria. Foi conversando com as pedras que entendi que o tempo não cabe, conforme achei um dia, nos 360° pelos quais giram os ponteiros sem cansa. Na verdade, ele cansa, porque só nesse ano, o daqui de casa se engasgou mais de uma vez. Cansou até parar. E eu percebi quando me perdi, eu percebi quando não soube do meu atraso, ou me embolei na demora. Eu notei o tempo quando o tempo parou.

FIGURA 30 - REGISTRO DA PERFORMANCE "PEDRA 16" (2017)



Fonte: Lucas Matheus (2017).

Por algum tempo a pausa me moveu. Como os ponteiros parados de um relógio, como um tempo de vida ralentado, a busca pela paragem fez com que eu notasse os movimentos do corpo. A busca por esse corpo parado me deslocou de alguns conformismos, e fez com que eu notasse a familiaridade rasa que tinha com a pausa. E a paragem por alguns anos se tornou uma busca. Hoje penso que essa busca pode jamais ter tido a pretensão de conclusão, pois foi buscando esse lugar do não-saber no corpo que aconteceram aberturas de espaços para a descoberta. Uma necessidade de mover de outro modo, me incentivou a navegar pelo campo da dúvida, da contingência. E meu corpo tentando parar, foi descobrindo a pulsação em cada fragmento de si e despetrificando cada microdança acomodada nos rejuntes sem vida.

Uma pequena dança geradora de um modo diferente de sentir, como surgimento de uma novidade a um tipo de mover que no meu corpo estacionou como hábito replicável. Novidade essa, corporificada no fazer de uma dança-pensamento interessada em libertar minhas tentativas de encaixe em qualquer dança encaixotada. Esse movimento que o coreógrafo e dançarino Steve Paxton chamou de *small dance* ou pequena dança, por volta da década de 1970, e a descreveu da seguinte maneira, se referindo à dança que acontece em um corpo que se atenta à ação de pausar em pé, em cada micromovimento que se organiza para tal:

É um pressuposto do movimento estático que desaparece em atividades mais interessantes do que esta, ainda que esteja sempre lá, sustentando você. Nós estamos tentando entrar em contato com esse tipo de força primitiva do corpo e torná-la facilmente perceptível. Chame isto de 'small dance'... Foi um nome escolhido em grande parte porque descreve bem a situação, e porque enquanto você está de pé e sentindo a "pequena dança", você está ciente de que você não está 'fazendo' a pequena dança, então, de um certo modo, você está observando você mesmo funcionar, observando seu corpo realizar esta atividade. E sua mente não está imaginando qualquer coisa fora do corpo e não procura por nenhuma resposta ou é usada como um instrumento ativo, mas a mente está sendo usada como uma lente para focar em certas percepções. (PAXTON, 1997, p.23)

Dancei algumas pequenas danças, indo sem saber o que fazia porque já não bastava repassar o que o corpo se esqueceu de tanto saber. Há momentos em que é preciso lembrar, mesmo sem a certeza do que se esqueceu, e então o corpo move o pensamento que deseja ser, embora não saiba o que é. É o movimento que ocorre conforme Paxton (1997) descreve, como uma auto-observação que permite que o movimento flua e intensifique a percepção sobre o "esforço básico" que o corpo realiza na permanência da postura verticalizada, por exemplo, e que em geral não é um esforço que tem sua presença percebida. Para que a pequena dança aconteça então, ela precisa ser convocada como corporificação de uma intencionalidade sem respostas prontas.

É como a pedra que permanece em sua presença discreta e se vê mover apenas se aceitar o convite dos ventos e dos tempos a mover uma microdança, a qual só pode ser sentida com um estar no mundo atento e vivo. É também a dança parada de quem encontrou uma pedra para tropeçar o pé, e no limite de uma verticalidade insustentável não teve outra opção, que não fosse a de caminhar de outra maneira, ou de se ver caindo um pouco mais. A dança de um corpo pedra, um empedramento do corpo, que disposto a mover as pedras que o encontram, aprende a dançar como elas. Movimento de dança que para, movendo antes mesmo de se fazer visível, uma dança de pedra em um corpo empedrado.

Figura 31 - Ler a pedra



Buscando meu corpo “DE PEDRA” (2017), tentei dançar como pedra. Não sei se parei como a pedra para. Também não sei se diria que a pedra para, se a todo o momento ela já não é a mesma de antes. Pretendi um dia dançar como pedra pensando saber como ela dança, mas dançar como pedra é o lugar do não saber. Provavelmente esse lugar de observar, de se ver em muros, em postes, em estradas, viadutos, degraus, em agrupamentos de iguais enclausurados em uma função específica. O estudo de caminhos para dançar como pedra me fez compreender as petrificações acomodadas em mim, em nós. As tentativas de dançar como pedra, desvelaram os muros que sou, que somos, assim como as petrificações erigidas por nós.

Um momento para pausar. E essa paragem na dança, como Lepecki ressalta, “não queria dizer que ela estivesse parando, mas sim, agindo de outro modo. A dança precisava naquele momento agir de outro modo para criar outra poética, ao menos de política.” (LEPECKI, 2005, p.194). Esse jeito outro, surge como um fazer crítico reflexivo nessa interrupção como movimento dançado, sendo esse ato parado (still act), conforme André Lepecki denominou, uma ação de resistência contra todo o sistema de opressão à vida, que costuma se exhibir mais exuberante em momentos de maior tensão histórica, nos quais o corpo necessita encontrar alguma forma para continuar existindo.

Na paragem me percebo, parando meus passos desatentos no toque ao chão. Descalço os sapatos e escuto meus poros alargados pelas carícias da brisa que vem. Cada parte do corpo cuida da tarefa de resistir por meio de micromovimentos

que conversam na manutenção presença, e vibra no diálogo estabelecido entre as minúcias para que o corpo continue intencionando a força da ação parada. Compreendo o corpo, inerentemente relacional, e com essa pequena dança, ajo micropoliticamente subvertendo a lógica hegemônica que nos ordena em direção ao retrocesso. Paro para despetrificar as paredes e sacudir o tapete de asfalto cobertor das irregularidades do chão. Danço como pedra para sentir.

FIGURA 32 - REGISTRO DA PERFORMANCE "DE PEDRA" (2017) PARTILHADA NA JORNA DE PESQUISA EM ARTES CÊNICAS UFPB



Fonte: Jornada de Pesquisa em Artes Cênicas UFPB (2017).

A multilateralidade do muro, revelada na pausa. Uma dança parada como convite ao desaceleramento do tempo, que costuma borrar as existências pela urgência dos deslocamentos, tornando os contornos demasiadamente indefinidos para serem compreendidos. A paragem como autosalvamento da centrífuga urbana indutora de um estado de hipnose grupal. A pausa de um fluxo esmagador como única alternativa para continuar viva. A paragem como resistência. Paro para continuar. E pauso para recomeçar. De novo. E novamente. Enquanto estivermos aqui. Paro, sem necessariamente pausar. Pauso para caminhar.

Fotoperformance 19 - O que se inscreve na pedra?



E quando paro, os muros caem. As pedras vão ao chão. Coloco-me a olhar os escombros desse chão revirado e salvo de qualquer lisura, então caminho sobre as irregularidades do relevo e tropeço. Caio em desabamento, como se estivesse munida com paraquedas multicoloridos, sem, contudo, realmente estar segura. E o que vem depois que o muro cai? A vida é convocada a criar trajetórias em um terreno instável, onde poucas garantias estão dadas. Parei como único modo de sobreviver. Parei porque a repetição sufocava o ar. Parei tentando dançar como pedra, mas a pedra para?

FIGURA 33 - REGISTRO DA PERFORMANCE "PEDRA MOVEDIÇA" NA IX MUAC (2018)



Fonte: Compilação autoral (2020)³⁰.

³⁰ Montagem feita a partir dos registros da fotógrafa Anna Marília (2018) na IX Mostra Universitária Artes em Cena.

Eu, eu, eu, meu, mim, me, comigo, meus, minhas...

Pausa. Uma hora, minuto ou segundo.

E os muros vão abaixo. Paro, e não estou mais sozinha.

Foi em abril de 2018 que a "Pedra Movediça" começou a se entender como tal. Pedra movente que rasga desencontros, convidando ao encontro. Uma pedra que sim, é um convite para a percepção de si, porém com a constatação de que não somos, e sim, estamos-com, em atravessamentos mútuos. Com repetições que não se repetem, e contradições que se complementam. Uma pedra para dar as mãos, para criar relação, para cocriar vida. A pedra que é movediça por se colocar disponível ao movimento no e com o espaço, que é movediça porque em movimento te convida a mover. E desde 2018, se direciona muito mais para esse dançar-com as pedras, ou seja, um olhar para pedra como possibilidade de encontro.

FIGURA 34 – PERFORMANCE “PEDRA MOVEDIÇA”, DURANTE A “IV SEMANA DE ANTROPOLOGIA DO PPGA” EM 2018 NA PRAÇA DA ALEGRIA (UFPB)



Fonte: Compilação autoral (2020)³¹.

³¹ Montagem feita a partir dos registros de Lana Gois (2018).

FIGURA 35 - PERFORMANCE "PEDRA MOVEDIÇA" NA SUAVE (2018)



Fonte: Compilação autoral (2020) ³².

³² Montagem a partir dos registros de Taciana Bezerra, na Semana Universitária de Artes Visuais e Educação UFPB (2018).

FIGURA 36 - PERFORMANCE "PEDRA MOVEDIÇA" NO VII SEMINÁRIO A VOZ E A CENA (2018)



Fonte: Compilação autoral (2020) ³³.

³³ Montagem feita a partir dos registros de fotógrafa Lana Gois (2018).

A pedra como imagem, como metáfora, objeto metonímico, como grão de chão para germinar. Pedra relacional, que antes de estar não é. Pedra-encontro que convoca a mover quando se reconhece movediça, quando se compreende na relação. A pedra como objeto relacional que mobiliza um tipo de experiência sensorial, como uma tessitura de pele nua e plural capaz de respirar por toda a extensão de si. Pedra que em sua simplicidade banal, disponibiliza a própria maleabilidade na dissolução da forma e reinvenção da percepção em cada encontro, em cada particularidade compartilhada. Desse modo, essa pedra abarca tantos sentidos quanto for possível, na medida em que o espectador se abre à relação com a mesma.

Foi deste modo, que a artista contemporânea Lygia Clark denominou os elementos que participavam das sessões de “Estruturação do Self” (1976-1988), como “Objetos Relacionais”, os quais eram movidos como convite ao despertar da vibratibilidade corporal em investigações experimentais que tinham como premissa a vulnerabilidade do corpo receptor para o acontecimento da obra. Essa perspectiva nos leva a compreender esses objetos como facilitadores e até mesmo propositores de afetos, convocando ao esvaziamento do indivíduo enquanto substância, abrindo assim, espaço para experiência a subjetiva de recriação do mundo e de si.

FIGURA 37 - SESSÃO DE "ESTRUTURAÇÃO DO SELF" (1980) POR LYGIA CLARK



Fonte: Compilação autoral (2020) ³⁴.

³⁴ Montagem construída a partir de registros da “Estruturação do Self” disponibilizados por br-/+ (2010). Disponível em: <http://brmenosmais.blogspot.com/2010/08/lygia-clark-objeto-relacional-1980.html>. Acesso em 6 de novembro, 2020.

Os elementos usados por Lygia Clark são, em geral, bastante cotidianos como saquinhos com ar ou água, sementes, conchas, entre outros. Dentre esses objetos, as pedras também estiveram frequentemente presentes, as quais foram chamadas por ela de “Prova do Real”, já que as mesmas serviam como uma espécie de conectivo ao momento presente, fundamental para que os “clientes”, como eram chamados os receptores por Clark, não se perdessem no mergulho interno, e pudessem vivenciar de fato esse borramento dos próprios contornos com o mundo. O olhar de Rolnik sobre a obra nos ajuda nessa compreensão:

(...)o Objeto relacional pedra ganha o nome Prova do Real: um seixo, geralmente envolvido por um saquinho de rede de cor quente e textura macia, era colocado na mão do cliente, e ali permanecia, enquanto ele ia fazendo sua experiência com outros Objetos Relacionais. A Prova do Real costumava ser usada num momento específico da sessão, mas Lygia Clark podia recorrer a este procedimento a qualquer hora e até durante toda a sessão, se sentisse que seria oportuno para o processo vivido por um determinado cliente. A pedra da Prova do real era usada das mais diversas maneiras: com ou sem rede, uma ou duas pedras, uma em cada mão ou as duas numa só mão, ou ainda uma dentro da mão e outra sobre ela. Por fim, havia um outro uso da “pedra na mão”, em que o seixo era colocado entre a mão da artista e a de seu cliente, que Lygia qualificava de Ponte – designando o vínculo entre ambos que o seixo permitia estabelecer, o qual permaneceria na memória do corpo uma vez retirada a pedra. (ROLNIK, 2005, p.4)

A pedra aparece em “Estruturação do Self”, então, como esse elemento que é ponte entre o corpo e as forças do mundo, como um corpo que é elo entre outros corpos. E a pedra, sendo inerentemente relacional e incapaz de comportar um sentido fixo, se faz somente na imprevisibilidade do encontro pela abertura do corpo que se permite ao deslocamento sensorial impulsionado na relação pedra-corpo. Essa pedra que para, pode ser a mesma que move e talvez parando mova. Pode ser muro e desabamento também, chão e tropeço, pode ser encaixe e também ruído, pode ser tanto e também nada. É potência sem promessa, é o devir. A pedra é o vazio do encontro.

Sinto na pele as veias que lhe desenham o corpo, e mesmo com a escuridão encobrindo meu olhar, percebo cada túnel de sangue que pulsa por todo esse corpo fundido ao meu. Em suas linhas irregulares reconheço minhas marcas, e em sua frieza sensível ao calor com o qual te toco, despetrifico um pouco mais. E pressionando sua rigidez, toco a maciez de meus poros com algum esfarelamento dos grãos que me fizeram. Cada toque, um som. Cada cheiro, uma cor. E uma textura com gosto de areia molhada, daquele amontoamento inventado com um

baldinho de praia. O peso, ora leveza, ora cansaço, me lembram algo no momento do esquecimento. Ouço passos se aproximando. A vida vive (!) quando aqui recrio a mim.

Vida e arte se confundem nessa experimentação potencializadora do corpo vivente, em que a artista se coloca como propositora da demolição das paredes que nos limitam, a fim de criar um lugar favorável para a invenção coletiva de uma nova política de subjetividade. A dançarina e psicóloga Ruth Torralba traz uma contribuição para o diálogo com Clark:

O momento de sua obra denominado “Estruturação do self” – fase em que os domínios da arte e da terapia, da arte e da vida convergem – é uma entrada no desconhecido do corpo, momento de abertura às forças do mundo: a vida sendo tomada como obra de arte. Trata-se de tomar o corpo em seu potencial de afetação e criação de novas formas e novos sentidos. Um corpo hipersensível ao contato com o outro, consigo e com o espaço. Contato intenso que mobiliza afetos variantes que dão consistência a uma alteridade. Uma atmosfera que, embora invisível, não é menos real e potente do que as coisas visíveis. Ouvindo os grunhidos do corpo que se agita no encontro com o mundo, algo se desorganiza, desassossega-nos e nos impele a criar uma nova pele. (TORRALBA, 2005, p.188)

Este aspecto converge com outro trabalho de Clark que aconteceu anos antes, e que também culminou nesse processo de investigação desenvolvido ao longo dos anos em “Estruturação do Self”. Após algum tempo hospitalizada, devido a um acidente de carro sofrido por volta de 1960, Lygia elabora a composição intitulada “Pedra e ar” (1966). Este trabalho, no qual uma pedra é movida a partir da variação de pressão das mãos em um saco de ar, fazia referência às memórias desse período de internação em que sua vida dependia de um respirador artificial, e que permaneceu ecoando o som da vida naquele tempo e nos anos seguintes vividos pela artista. Assim, o vai e vem da pedra, embalada pelo movimento do ar, se assemelha ao movimento dos pulmões, necessário para permanência da vida.

FIGURA 38 - LYGIA CLARK EM "PEDRA E AR" (1966)



Fonte: MoMA (2014).

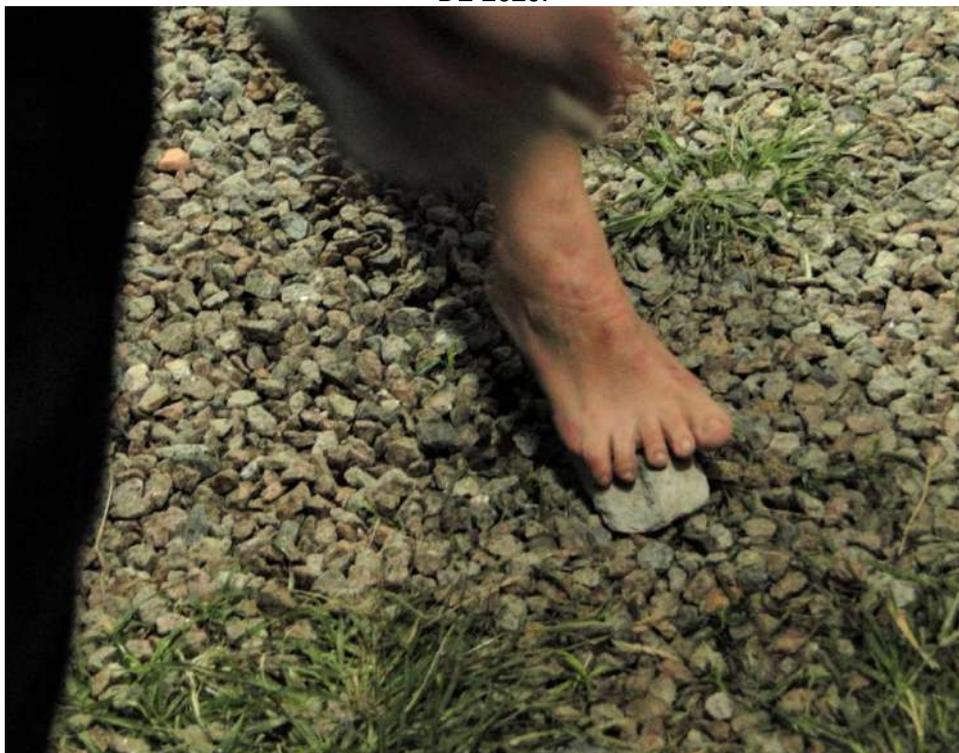
Observando esses dois trabalhos de Clark, bem como o modo com que a pedra é compreendida por ela, encontramos pontes de interlocução com a Pedra Movediça colocada em pauta aqui. Em “Estruturação do Self” temos a pedra como aterramento no mundo, e reconhecimento de si e das forças que nos atravessam. A pedra também tem sua potência relacional posta em evidência, quando é movida enquanto ponte entre artista e receptor. Em “Pedra e ar”, a mesma dá visibilidade ao ressurgimento da vida, em um momento de crise, de quase morte em vida. Portanto, estamos diante dos principais pontos que fazem da pedra, movediça: reconhecimento da lisura do chão seguido da urgência por amolecer a rigidez dos muros, e o engendramento de pontes sensíveis como única forma de recriar a vida.

Fotoperformance 20 - Pedracaminho



Na política de subjetividade dominante, em que somos apartados da dimensão estética, a pedra se faz movediça ao notarmos sua presença como abertura para iminência, mesmo quando nos percebemos em uma rua sem saída. Uma multiplicação de possibilidades sem certeza alguma do que possa vir, sem garantias de acertos ou erros, mas com expansão de caminhos para estar. Com medos, silêncios, confrontos, rupturas. Talvez com pausas, tropeços e quedas pela Pé(dra) no Chão, possamos despencar da estabilidade conformada do substantivo, e nos entendermos enquanto verbo na afirmação da nossa pulsão vital.

FIGURA 39 - PERFORMANCE "PÉ(DRA) NO CHÃO" DURANTE A FEIRA LIBÉROLA EM MARÇO DE 2020.



Fonte: Tami Okuyama (2020).

Em março de 2020, caminhei repetidamente pelo corredor. Idas e vindas que tentavam esgarçar um caminho na sola do sapato, para que talvez, em um toque do pé no chão, uma curva pudesse ser desenhada. Levava uma bolsa carregada de pedras nos ombros, que ofegavam gradativamente, à medida que a aceleração no corredor crescia. Eram pedras retiradas dos chãos e acumuladas no esconderijo da bolsa para que ninguém notasse o peso de arrastá-las pelo tempo. O piso liso parecia ser o casamento perfeito com a automatização da caminhada sem previsão de pausas pelas pernas alternadas. Até que no ímpeto de aumentar a pressa, um tropeço me leva ao chão. As pedras retornam e o chão não é o mesmo.

FIGURA 40 - PERFORMANCE “PÉ(DRA) NO CHÃO” DURANTE A FEIRA LIBÉROLA EM MARÇO DE 2020



Fonte: Tami Okuyama (2020).

FIGURA 41 - PERFORMANCE “PÉ(DRA) NO CHÃO” DURANTE A FEIRA LIBÉROLA EM MARÇO DE 2020



Fonte: Compilação autoral (2020) ³⁵.

³⁵ Montagem feita a partir dos registros da fotógrafa Tami Okuyama (2020).

Quando percebo a queda, já não caminho da mesma forma e a nudez dos meus pés me ajuda a compreender as particularidades desse chão irregular. O toque áspero da pedra nos meus pés ensina outro tipo de cuidado no deslocamento, que requer um pouco mais de paciência e atenção. Como uma criança se aventurando em seus primeiros passos, desequilíbrio e me percebo acompanhada pelo apoio de outra mão. Uma pedra pra nos dar as mãos e nos fazer tropeçar, nos salvar da lisura desse chão, pelo qual temos nossa liberdade é engolida. O convite à queda é uma oportunidade de repensarmos nosso mover a partir de uma política do chão, como explica Lepecki, dialogando com conceito de “matérias fantasmas” discutido pela socióloga norte-americana Avery Gordon:

No terreno mais liso, no espaço mais neutro, no plano mais aplainado, tocos de corpos que foram negligentemente enterrados, descartados, esquecidos pela história e seus algozes brotam do chão emperrando nossos passos, provocando desequilíbrios, quedas, paragens ou movimentos cautelosos, ou, então, gerando uma necessidade de nos movermos a uma velocidade alucinante, ou em permanente zigue-zague, porém atenta e cuidadosamente. (...) Uma dança aberta para uma política do chão é uma dança aberta para aceitar e experimentar com os efeitos cinéticos das matérias fantasmas que interrompem a ilusão de uma dupla neutralidade, a do espaço e a do nosso movimento nele. (LEPECKI, 2010, p.15)

No momento em que encontramos o toque do chão de pedras rompendo o estado de contemplação do piso alisado em que vivemos, reconhecemos os traumas encobertos pelo concreto, as cicatrizes de historicidade, como o próprio André Lepecki denomina. A partir de então, o corpo não conseguirá mais fingir. Que tipo de visibilidade temos destinado às “matérias fantasmas” dos nossos chãos? Como construir um chão no qual a ilusão da neutralidade não tenha força o suficiente para esmagar nossa dança, nosso mover pelas ruas? Sentindo o toque do pé na pedra me faz movediça, e ao me conectar com a história camuflada sob a pele do chão, encontro as petrificações mergulhadas em mim.

Percebo-me tocando a pedra e através desse toque sentimos o encontro das nossas mãos distanciadas. Conecto-me às memórias que transitam meu corpo cutucando as cicatrizes da história que me constrói, desde antes que eu pudesse ter pés para caminhar no chão. Um movimento inevitável me percorre, como um acordamento do que Lygia Clark (1974) chamou de “fantasmática do corpo”, despertando meus bichos adormecidos, pois quando a pedra me toca há a abertura para a germinação de outros mundos.

Segundo Lygia Clark, os objetos podem inferir mudanças porque tocam na fantasmática do corpo. Eles tocam nas marcas não para reinseri-las numa verdade, num contexto ou numa história, mas para fazê-las escorrer, saltar e se liberarem, produzindo um novo sentido. Trata-se de ativar o vazio pleno na experiência subjetiva. Vazio que se abre à experiência, dimensionando a subjetividade como um processo incessante de criação de novos sentidos de si e do mundo (...). Importa afirmar que aquilo que se estrutura, o que ganha consistência, é a possibilidade do corpo devir o mundo. Estrutura-se, ou melhor, dá-se consistência a um corpo capaz de sustentar sua afectabilidade no encontro com o mundo e a contingência das formas que o atravessam. (TORRALBA, 2005, p.191)

Sinto. Passo após passo. Caminho com as minhas marcas e com as do chão, vou deixando algumas pedras à mostra para que pés desatentos tenham a oportunidade de cair. Prossigo levando uma pedra para tocar nossas mãos, e vestindo a nudez dos pés para sentir o mundo em cada marca que tentaram apagar das histórias. Movo-me pelas ruas calejando a pele na aspereza da pedra, me livrando um pouco das certezas que tanto carreguei sobre os ombros. E pelo deslocamento da subjetividade, o vazio faz nascer espaço para novas andanças de pedras e para a reinvenção de sentidos do mundo.

4.2 DESBASTAR PARA (DES)CAMINHAR

PROFANAÇÃO PELA PEDRA³⁶

Uma profanação pela pedra: reconstruções;
para subverter a pedra, reconhecê-la;
captar sua presença ordenada, petrificada
(pelo sussurro ela começa as quedas)
Pela arte, uma reexistência possível
ao que desmorona e indo ao chão, ser afeto
a micropolítica ativa, sua potência de vida;
a multidão, o estar-com como pulsão criativa;
disrupções pela pedra (atravessamentos mútuos,
encontros), para quem ousar movê-la.

Foi em 2016 quando, em algum momento, comecei a andar e mover com as pedras em uma microdança que acontecia antes mesmo de se tornar partilha na performance “Pedra 16”, que mais pedras foram chegando a mim e fazendo explodir qualquer ideia de pedra - que vez por outra intentava se acomodar como fixa - em

³⁶ Releitura autoral de fragmento do poema do João Cabral de Melo Neto, Educação Pela Pedra (1966).

múltiplos pedacinhos de uma grande pedra, maior do que as que imaginei carregar. A pedra como dispositivo relacional, para além do aspecto sensorial do objeto, toca em um lugar do senso comum capaz de ativar a memória coletiva, citando Lepecki, "como um clichê que nos lembra de nossa própria subjetividade." (LEPECKI, 2005, p.19), e move as diversas experiências pessoais que transitam nesse espaço urbano em direção ao encontro.

Tenho descoberto que olhar para uma pedra é uma caminhada, e não um destino. Tem alguma elaboração de surpresa em concluir, prematuramente, que a rigidez da casca que é exibida ao mundo, se prolongaria maciçamente ao seu interior por cada ranhura que emerge em sua pele. Há um mistério em descobrir que o corpo da pedra é constituído da aproximação íntima entre fragmentos das mais diversas composições, cores, tamanhos, e que a existência da mesma, implica na relação entre esses muitos que agregam inúmeras especificidades trançadas ao longo dos tempos.

E assim, pode ser interessante navegá-la com a curiosidade de quem se debruça sobre as páginas de um livro, no qual cada linha colabora com uma importância tanto na história contada, como também nas histórias que, embora não sejam contadas, resistem nas entrelinhas. Requer paciência, e um pouco de silêncio para escutar com o corpo, cada um dos sussurros que subvertem o campo das gritarias sobrepostas. Silenciar como estratégia de construção dessa presença-escuta. Um corpo que costura empedramentos se dispendo a ouvir o que podem as pedras...

FIGURA 42 - FRAMES DE CONVERSA EM VÍDEO POR DANIEL BASTOS (2020) COM GIOVANA DONNIANNI NO GRUPO PEDRANÇAS.



Fonte: Compilação autoral (2020) ³⁷.

³⁷ Montagem autoral construída a partir de frames dos vídeos enviados por Daniel Bastos (2020) para Giovana Donnianni.

Essa daqui, se não me engano, também é da área de Monteiro, ela é uma rocha metamórfica, você consegue ver que ela tem os limites bem definidos aqui, então ela é extrusiva. Essa daqui, era uma gnaiss, não sei se você consegue ver que elas são muito parecidas, e eu peguei as duas na transposição do Rio São Francisco, mas essa aqui sofreu com agentes químicos, entrou até em contato com cobre ou ferro, você vê que está tudo misturado...o quartzo que tem dentro, justamente pela ação do químico. Muitas vezes o amarelo pode ser enxofre, o vermelho pode ser argila...opa! Caiu até um pedaço dela aqui, está vendo como é fácil ela se desfazer? (...) Tá vendo? Ela é feita de camadas, como se fossem películas, e isso junto, prensado, formam rochas gigantes (...) Frei Martinho - Picuí, aqui na Paraíba na área de mineração (...) esse aqui é um quartzo avermelhado, você consegue ver que ele está misturado com o quartzo branco. Esse aqui é um quartzo que eu não vou saber dizer a cor exata, mas parece que é branco, não sei se branco ou branco leitoso, porque aqui ele entrou muito em contato com o ferro, consegue ver pela cor né, mas a gente consegue saber que é quartzo quando ele tem esses pedaços grandes brilhantes aqui, justamente essa parte mais transparente. Essa aqui é rocha de calcário com intrusão de quartzo, ele era pra ser branco, mas teve contato com o ferro, oxidação aí ficou laranja. (BASTOS, 2020)

Conforme podemos observar, o graduando em Geografia pela UFPB, Daniel Bastos, caminha por sua coleção de rochas, compartilhando um olhar de mapeamento da história de cada fragmento rochoso e das relações que o afetaram, até que o mesmo se agregasse a composição de cada uma das pedras³⁸. E se assim como Daniel e suas rochas, de repente me deixo navegar por um mapeamento dos afetos que me fizeram até então, começo a entender que o corpo da pedra tem muito a ver com meu corpo, e com cada singularidade reunida em uma multidão. A pedra é feita de muitos, assim como são muitas as pedras.

Partindo dessa compreensão de que a pedra que cabe em um conceito pouco me interessa, impulsionada pelas muitas que comigo foram partilhadas em momentos de performances ou mesmo em momentos conviviais, me lancei à estrada em uma busca por aprender com essas pedras-histórias que se manteriam desconhecidas, caso me mantivesse no meu recorte de vivências pessoais. Na verdade, meu interesse inicial esteve bastante voltado para entender como é que outros corpos resolviam essa dança empedrada, esse mover com as pedras.

Demos início às nossas pedranças, que sem definição localizável no dicionário, tiveram que ser inventadas e ressignificadas em cada momento de encontro. Pedranças que sem pretensão de se tornarem localizáveis em um

³⁸ Peço licença poética para subverter o termo técnico “rocha”, bastante esmiuçado por Daniel Bastos no diálogo em questão, com todo o respeito ao estudo científico na área. E embora esteja ciente da importância que há no uso do termo correto, principalmente na área da Geografia, peço licença para chamar as rochas de pedras, por entender que quando as encontro, elas se permitem conversar com o meu olhar.

dicionário, se refazem nos fluxos de movimentos-com corpos despetrificando-com pedras dançando-com empedramentos, movendo...

FIGURA 43 - PARTILHA DE REFLEXÃO POÉTICA POR AMANDA CLOSS NO GRUPO PEDRANÇAS



Fonte: Amanda Closs (2020).

Deste modo, tentando investigar o que seria essa “dança de pedra”, tive a oportunidade de propor, o que hoje identificaria como algumas conversas dançadas, que contribuíram para a expansão do estudo que pretendia se resumir à complexidade da paragem na dança. Pois, parece que o “povo de pedra” como nomeou a artista visual Amanda Closs, o qual vive a petrificação imposta diariamente, abriga incontáveis texturas, cores e formas sob os limites dos muros que o cercam, e que tem muita potência de rasgar as fechaduras da pele quando encontra um modo de inventar um movimento contra o fluxo.

Foi então que em 2017, iniciei esse processo das andanças de pedras em forma de conversas performativas, como o “Compartilhamento de Pedra” (2017), e de algumas oficinas sendo a primeira, “Para pedra, pedra pare!” (2017) e a segunda que chamei de “Pedranças” (2018). Ambas as proposições, estavam bastante atreladas aos processos de criação das performances “Pedra 16” (2017), “DE PEDRA” (2017), e “Pedra Movediça” (2018-2019), intencionadas como um meio de compartilhamento dos processos da pesquisa em desenvolvimento. Muito embora essa não fosse uma prioridade consciente desde a primeira pedra tocada,

observamos pela coincidência das datas a necessidade de vivenciar esse estudo entre corpo, dança e pedra coletivamente.

FIGURA 44 - CONVERSA PERFORMATIVA “COMPARTILHAMENTO DE PEDRA” NA DISCIPLINA “PROJETO CORPORAL” MINISTRADA POR CANDICE DIDONET



Fonte: Compilação autoral (2020) ³⁹.

³⁹ Montagem construída com registros de Luiza Vieira (2017).

FIGURA 45 - OFICINA: PARA PEDRA, PEDRA PARE! , REALIZADA NA “VII MOSTRA UNIVERSITÁRIA ARTES EM CENA (MUAC)” EM AGOSTO DE 2017



. Fonte: Compilação autoral (2020) ⁴⁰.

⁴⁰ Montagem organizada com registros feitos por Jesse Felix (2017).

FIGURA 46 - OFICINA “PEDRANÇAS”, REALIZADA NA “IX MOSTRA UNIVERSITÁRIA ARTES EM CENA (MUAC)” EM MAIO DE 2018



Fonte: Compilação autoral (2020) ⁴¹.

⁴¹ Montagem feita a partir dos registros de Clara Xavier (2018).

De alguma forma, por mais que o estudo com as pedras me levasse a um lugar de quietude e a uma temporalidade ainda pouco dançada por mim, havia algo que parecia impossível de suprir, como se a minha vivência individual não fosse suficiente para deslocar aquela questão que me movia. E esses muitos encontros que foram experienciados acabaram, ainda que não de modo intencional, acontecendo como um processo de criação colaborativa de modo que essas conversas dançadas acabaram desenhando a estética das performances, que também alimentavam essas conversas dançadas em momentos entre performances, gerando uma espécie de retroalimentação criativa no processo.

Com a expansão do aspecto colaborativo e relacional na pesquisa, outra questão foi tomando conta dessa movência que esteve, desde 2016, debruçada a compreender a dança parada e a relação com as pedras nessa construção corporal. Em 2019, me mudei da cidade de João Pessoa (PB) para Curitiba (PR) onde ingressei no Programa de Pós-Graduação em Artes da Unespar, o que me levou a navegar em um oceano de perguntas em um ato parado duracional que se movia para observar o que as pedras pretendiam mover a partir de então. E afinal, por que mover pedras? O que há nessa dança que opta por mover na contramão do regulamento urbano contemporâneo?

Pensando sentir o cansaço por tanto ensaiar o movimento da pausa, 2020 nos trouxe uma grande paragem forçada, que foi e tem sido ainda hoje, uma tirada de eixo que redimensionou completamente a construção corporal dos atos parados. Pois um corpo que vivencia uma quarentena de 40 ou 365 dias – e hoje já contamos mais - por conta de uma pandemia como a que estamos vivendo, definitivamente adentra qualquer laboratório de pesquisa, tendo um grau de intimidade mais profundo com o conhecimento de pedra e da instabilidade inerente à caminhada sobre os escombros de pedras soltas, corporificado em meio à necessidade de permanecer vivo.

No dia 11 de março de 2020, a Organização Mundial da Saúde (OMS) declarou como pandemia o surto de Covid-19, doença causada pelo novo coronavírus (Sars-Cov-2), quando o Brasil totalizava 52 casos confirmados e nenhuma vida perdida pela contaminação. No dia 17 de março, temos a primeira morte por Covid-19 confirmada, e no dia 20 do mesmo mês o Ministério da Saúde

reconhece a transmissão comunitária⁴² do novo coronavírus em todo o Brasil. A partir de então, foi sabido que deveriam ser adotadas medidas de prevenção da doença com o intuito de conter a expansão da mesma e evitar um possível colapso do sistema de saúde e conseqüente crescimento exponencial do número de mortes.

Atenção redobrada aos procedimentos de higienização, principalmente das mãos, uso de máscaras de proteção, isolamento e distanciamento social foram as principais medidas de prevenção estabelecidas como imprescindíveis neste momento, de acordo com as recomendações da OMS e do Ministério da Saúde. Um movimento de integração comunitária necessário para a contenção da transmissão comunitária. Estar-com implica em estar à distância, na medida do possível. No ocultamento de parte da face pelo uso das máscaras, perder o medo de esbarrar em olhares desconhecidos e reconhecer nos micromovimentos do corpo, um modo de comunicar diante da oralidade com dificuldades para fluir através da barreira têxtil sobre os lábios.

Houve quem dissesse nos primeiros meses da pandemia, que esse seria um momento de muita união e de superação coletiva dessa crise generalizada que tem se agravado com o passar dos dias. Estaríamos, apesar de tudo, de mãos unidas. Embora tenhamos que sobreviver - como se não bastasse o novo coronavírus - às atrocidades quase diárias destiladas pela atual presidência, que constitui não somente um quadro de ausência ou, no mínimo, de péssima condução de políticas públicas em um momento de tamanha delicadeza. Mas que se configura em um plano escancaradamente genocida visando o total alastramento da doença, desenvolvido pelo presidente Jair Bolsonaro acompanhado de um exército imundo pela crueldade.

Apesar dos diversos recortes sociais bastante evidenciados no contexto pandêmico, estaríamos prontos para vivenciar uma explosão de empatia e solidariedade, principalmente com as populações de maior vulnerabilidade socioeconômica. E diante do esforço do governo federal em desacreditar os estudos científicos e inclusive as determinações da OMS, observamos uma grande manifestação nas redes sociais e nos meios de comunicação em geral como tentativa de conscientização da importância do isolamento social, viralizada pela

⁴² Entende-se por transmissão comunitária quando já não é possível determinar o início da cadeia de transmissão da doença.

ideia do “#sepuderfiqueemcasa”, muito pautada nessa importância de organizarmos ações coletivas como único caminho de preservação da vida.

Poderíamos até pensar essa tentativa de reinventar formas de existir como uma retomada do movimento “#ninguémsoeltaamãodeninguém” que se apresentou como uma expressão da força da multidão, após o resultado da última eleição presidencial (2018), nas quais observamos a vitória de discursos de extrema violência direcionados, principalmente, às minorias que compõem a população do Brasil. Conforme pontuado no livro de mesmo nome, organizado por Taina Bispo (2019), foi um “manifesto afetivo de resistência e pelas liberdades”, fazendo florescer uma atmosfera quase otimista, ainda que a chegada de tempos inóspitos justificasse o sentimento oposto.

FIGURA 47 - ARTE DE THEREZA NARDELLI PUBLICADA NO INSTAGRAM “@ZANGADA_TATU” QUE DEU INÍCIO AO MANIFESTO



Fonte: Thereza Nardelli (2018).

A artista mineira Thereza Nardelli, teria dito que a frase viralizada seria uma memória de um conselho cotidianamente reforçado pela própria mãe, como forma de encorajar a filha em momentos desafiadores da vida, reforçando ainda mais, o cunho afetivo do manifesto. Além disso, segundo o “GGN-O Jornal de Todos os Brasis”,

essa fala coincidentemente, teria feito parte do período de maior repressão contra críticos das ideologias do governo durante a permanência da Ditadura Militar:

Esse era o grito de pavor que ecoava nos barracos improvisados onde funcionava o Curso de Ciências Sociais da USP, nos Anos de Chumbo. De noite, quando as luzes das salas de aula eram repentinamente apagadas, os estudantes buscavam as mãos uns dos outros e se agarravam ao pilar mais próximo. Depois, quando as luzes acendiam, faziam uma chamada entre eles. Muitas vezes acontecia de um colega não responder, pois já não estava mais lá... (Lourdes Nassif, 2018, GNN)

E hoje, final de maio, após um ano e um pouco mais do início da pandemia, quando estamos quase ultrapassando a marca de 430 mil mortes por Covid-19, fico em dúvida se em algum momento chegamos a alcançar as mãos uns dos outros. Pergunto-me se nos dedicamos ao isolamento necessário ou minimamente ao distanciamento social, na medida de cada possível, mesmo sendo um possível extremamente desigual do outro. Hoje reflito se seria possível que ninguém soltasse a mão de ninguém, ou se os apagões repentinos nos impediram de alcançar o toque, nos resumindo à soma de números acrescentados às estatísticas.

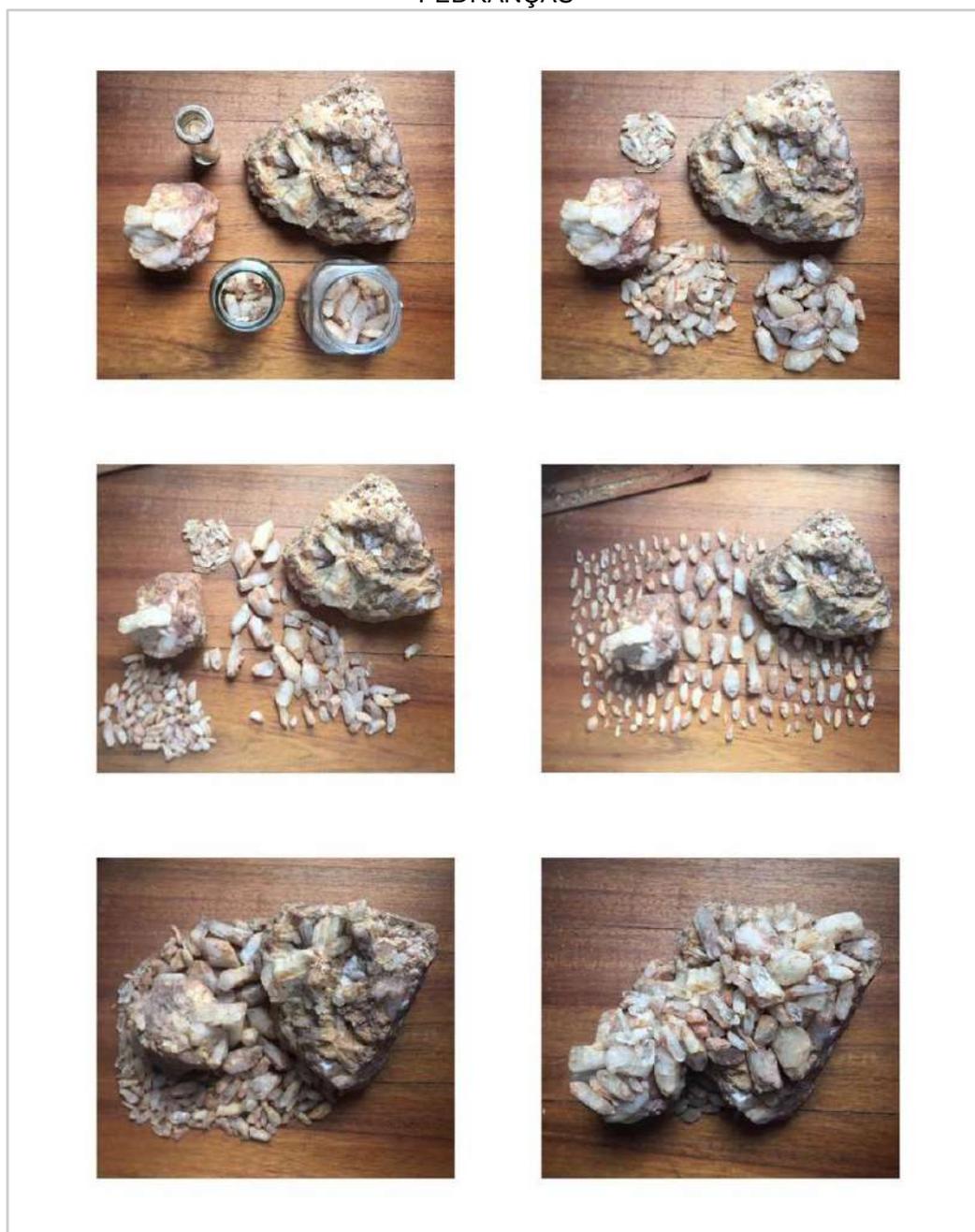
Os meses têm sido longos aqui nesse cômodo em que agora escrevo. Parede. Parede. Parede. Parede. Teto. Chão. Uma porta e uma janela. Nesse fragmento de mundo reviro exaustivamente, o que a artista baiana Edenice Santos (2020) observou como “cicatrices das paredes”⁴³. Minhas cicatrizes marcadas nas paredes dessa casa de pedra, onde chorei, dancei, estudei, escrevi, não dormi, baguncei, arrumei e baguncei de novo. Silenciei. Parei. Vi na ida ao mercado da esquina, máscaras demais caídas ao chão e acumuladas em muros intactos. O retorno à caverna assegura de tudo que há no fora, um cercado de muros que me faz duvidar se ainda existe vida do lado de lá e do lado daqui. Um raio de sol invade a pele do lençol ao entrar pela janela. No abrigo de pedra despetrifico e sinto o toque da luz...

Foi precisando acreditar que ainda podemos tocar as mãos, e como uma tentativa de me manter - há vida aqui? - viva apesar das asperezas de 2020, que o “Pedraças- Grupo de Pesquisa” ou “Grupo Pedraças” surgiu em maio de 2020, com o intuito de mover a questão que emergia desse período de isolamento. O convite aberto para quem quisesse mover junto, para lembrarmos que nem mesmo o

⁴³ Impressão pós-movências, compartilhadas por Edenice em setembro de 2020, a partir das experimentações coletivas voltadas à relação corpo-ambiente realizadas no Grupo Pedraças.

isolamento se faz só. Um grupo sem paredes fixas, para ir e vir, voltar, e até ficar e deslocar. Pedraças em constantes ressignificações, tentando encontrar um chão no espaço delineado por ruas on-line. Grupo Pedraças como insistência em dançar-com. Pedraças que retomo nessa escrita, para reconhecer que cada um dos pensamentos colocado como autorais não são meus, são emaranhados de conversas que me encontraram.

FIGURA 48 - PARTILHA DE REFLEXÃO POÉTICA POR MORGANA CEBALLOS NO GRUPO PEDRAÇAS



Fonte: Morgana Ceballos (2020).

Há cinco anos, tenho pensado nas pedras, conversado com pedras, e dançado com elas. Ousei em algum momento, dizer que dancei uma dança de pedra. Mas que pedra é essa? O que é pedra? A pedra é? Acredito que não, pois não é possível ser pedra sem encontro. Começo a duvidar da permanência da pedra, e tenho gostado mais de pensar nela mais como um estado do que uma condição. Morgana, artista visual e participante do Grupo Pedranças, nos ajuda a entender esse aspecto da pedra, que se dá na tecedura dos saberes construídos em micromovimentos-com o mundo. A pedra é uma multidão de muitos pedacinhos riscando e se arriscando em tentativas de partilhar o comum.

Também não é possível ser sujeito vivente sem ser relacional, e talvez a nossa permanência seja o movimento de escrever as curvas das nossas existências. E navegar por essa pedra que, assim como os objetos de Lygia Clark também é relacional, pode ser uma forma de nos conectarmos à nossa subjetividade, indo ao encontro de um lugar de memória e reconhecimento das nossas histórias as quais temos deixado esquecidas. Dentro dessa perspectiva, em setembro de 2020, em um dos encontros do Grupo Pedranças, as artistas Raina Costa e Morgana Ceballos, refletem sobre como haviam sido atravessadas pelas pedras com as quais iniciamos uma experimentação durante a semana anterior.

Morgana: Não sei porque eu acabava indo para o mesmo lugar: carta, pé, calos, como compilação do chão. Tenho me sentido pedra demais... A escolha de pedra que fiz, escolhi uma pedra muito pesada.

Raina: Fiz um ritual de limpar as pedras. Tinha um apego... Olhar para a pedra, essa pedra com que andava em todo lugar... Me desfazer dessa pedra é importante. Por que estou fadada a ela?

Morgana: Eu cavei essa pedra, cada cristal dela. Tem um apego nessa relação.

Raina: Outras pedras, outros espaços, fiquei sempre observando essa pedra. Como é que eu estou andando e decido carregar essa pedra?

Morgana: Há esse processo de catar coisas e me apegar a esses objetos. Acho que é preciso passar adiante, ressignificar a pedra.

Raina: É uma privatização das coisas, privando esse objeto de encontrar outros mundos.

Morgana: Carregar. Essa eu achei em Brasília.

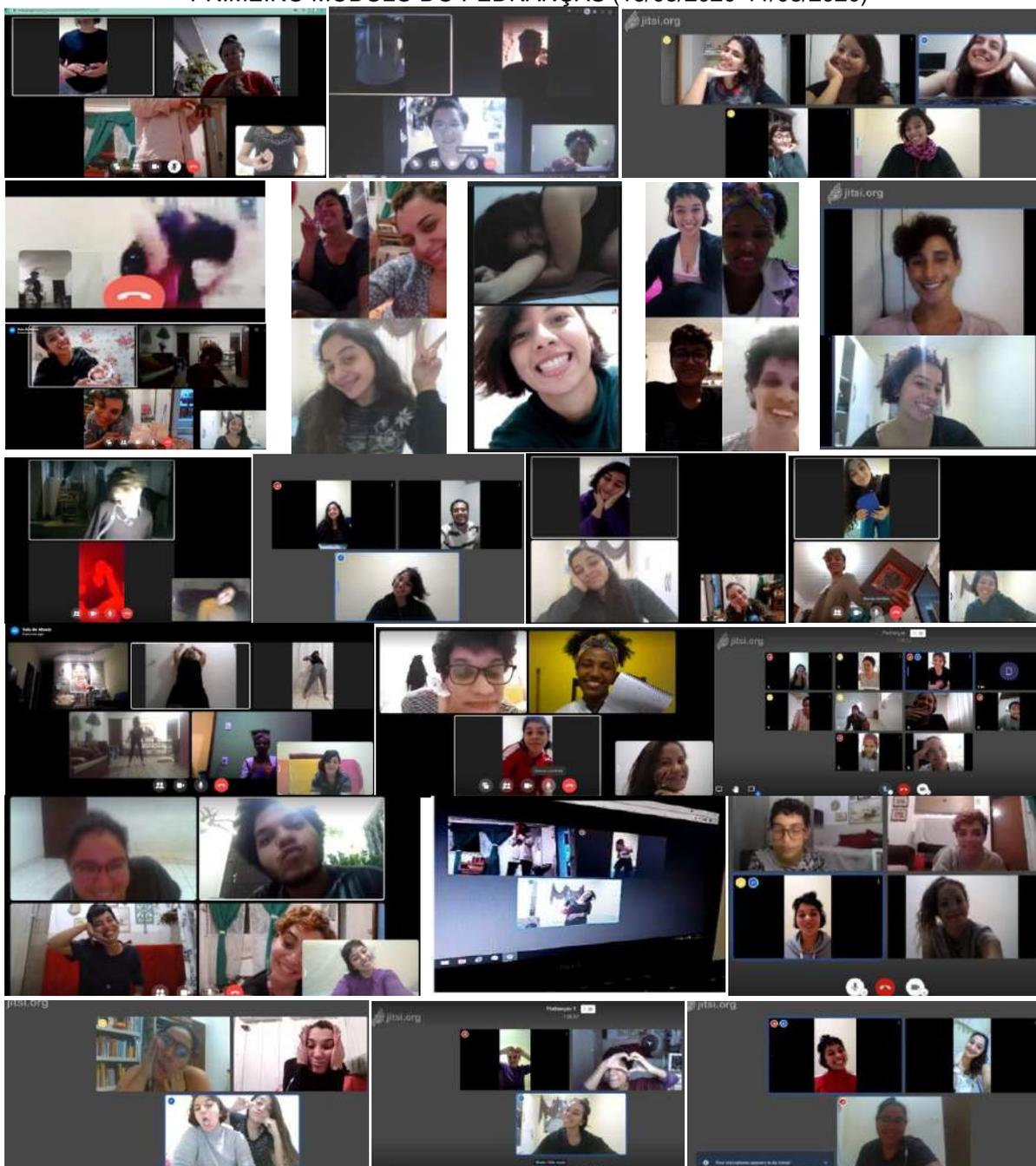
Raina: Carregar os lugares onde essa pedra estava. Acho que mover as pedras de lugar é um ressignificar desse ato de violência.

Morgana: Tenho vivência de lugares que morei e que não pertencem mais, agora estou aqui. Volto a ser só uma pedra. (PEDRANÇAS, 2020)

Cada grãozinho corporificado é um pedaço de história, de memória do que carregamos consciente ou inconscientemente. Pode ser um chão calejado, ou um pedaço de mundo privado de conhecer outros mundos, e também uma tomada de

consciência de alguns porquês nunca questionados. Ressignificar a violência que petrifica os espaços do corpo e do mundo. Voltar a ser só uma pedra, disforme e sem função. E se essa ressignificação da violência que impede a libertação pode acontecer pelo mover das pedras, conforme o mencionado por Raina, entendemos que o Grupo Pedranças surgiu dessa necessidade de estabelecer trocas entre esses movimentos de pedra e encontrar alguma ressignificação coletiva no ano da grande paragem.

FIGURA 49 - REGISTROS DAS PRESENCAS MOVENTES QUE ESTIVERAM JUNTAS NO PRIMEIRO MÓDULO DO PEDRANÇAS (16/05/2020-11/08/2020)



Fonte: Arquivo pessoal (2020).

Do mês de maio a dezembro de 2020, passamos a nos encontrar, primeiramente, duas vezes por semana com participantes diferentes (Módulo I), que posteriormente foram se organizando em encontros semanais (Módulo II), todos realizados remotamente por chamadas de vídeo. Além desses momentos de reuniões em tempo real, ao longo da semana, cada participante compartilhava suas reflexões (em forma de texto, movimento, imagem, voz falada) em um grupo do WhatsApp que mantivemos durante todo o tempo de existência do Pedranças, a partir de diferentes propostas coletivas que desdobravam nossas questões dialogadas. Gostamos de perceber que criamos uma espécie de “rede social político-afetiva”⁴⁴ (GOIS, 2020), pela qual pudemos tocar nossas mãos, e encontrar nesses corpos isolados o mover das pedras capaz de levar os muros ao chão.

FIGURA 50 - PARTILHA DE REFLEXÃO POÉTICA POR EWELLYN OLIVEIRA NO GRUPO PEDRANÇAS



Fonte: Ewellyn Oliveira (2020).

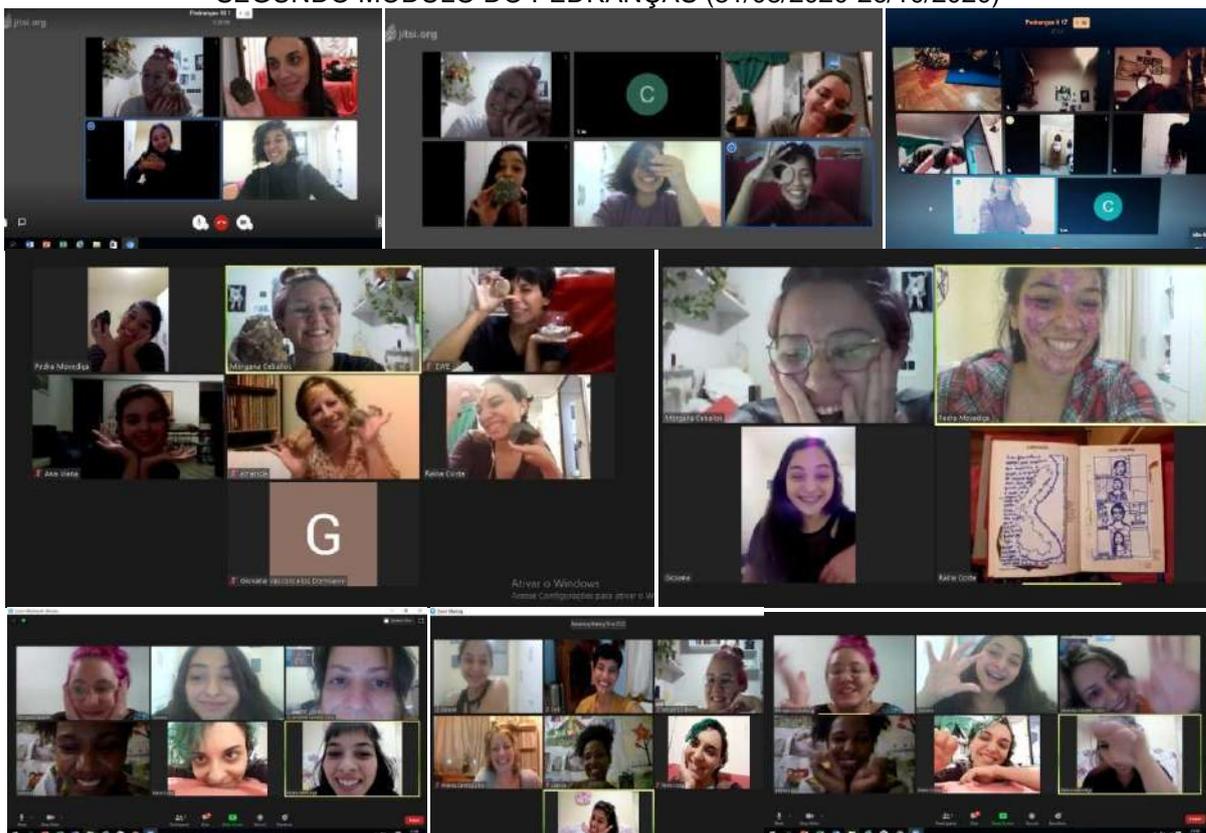
A pele do “Povo de Pedra” quer rasgar os poros, explodindo as especificidades da comunidade dispostas a se colocarem em relação. E assim como na rua mapeada pela artista cabedelense, Ewellyn Oliveira, construímos nesse campo da virtualidade, uma grande rua que passa aqui em casa e, ao mesmo

⁴⁴ Fala da artista paraibana Lana Gois, em conversas no Pedranças – Grupo de Pesquisa.

tempo, em alguns pedacinhos dos tantos brasis que somos. Uma rua que dispõe em vizinhança, algumas pedrinhas de Curitiba (PR), Cabedelo (PB), João Pessoa (PB), Maragogipe (BA), Uberlândia (MG), Cornélio Procópio (PR), Salvador (BA), São José dos Pinhais (PR), Bayeux (PB), Patos (PB), e outras tantas carregadas pelo vento. Uma rua sem contrato de estadia ou placas indicativas, em que o pedágio se paga com o reconhecimento da dívida com o outro, ou seja, com a abertura para a vibratibilidade do corpo.

Como pés que se cruzam nas ruas das cidades, no dia 16 de maio de 2020, iniciamos a caminhada por essa rua sem caminho, fazendo-o nascer em cada toque de nossos pés no chão. Aproximamos nossas pedras para nos encontrarmos. Corpos moventes de passagem, como é a vida. Idas e vindas, e às vezes voltas, sem nunca retornar ao mesmo. E em cada ida, algo vai e algo fica. Um fragmento da pedra que, continuamente, constrói e é construída quando vem e por onde for. Aos poucos começamos a gostar de ir e vir, e demorar um pouco mais no momento de ficar. Despetrificando a parede das telas e percebendo um jeito bonito de empedrar. Estamos-com as vidas de mãos dadas pelas pedras.

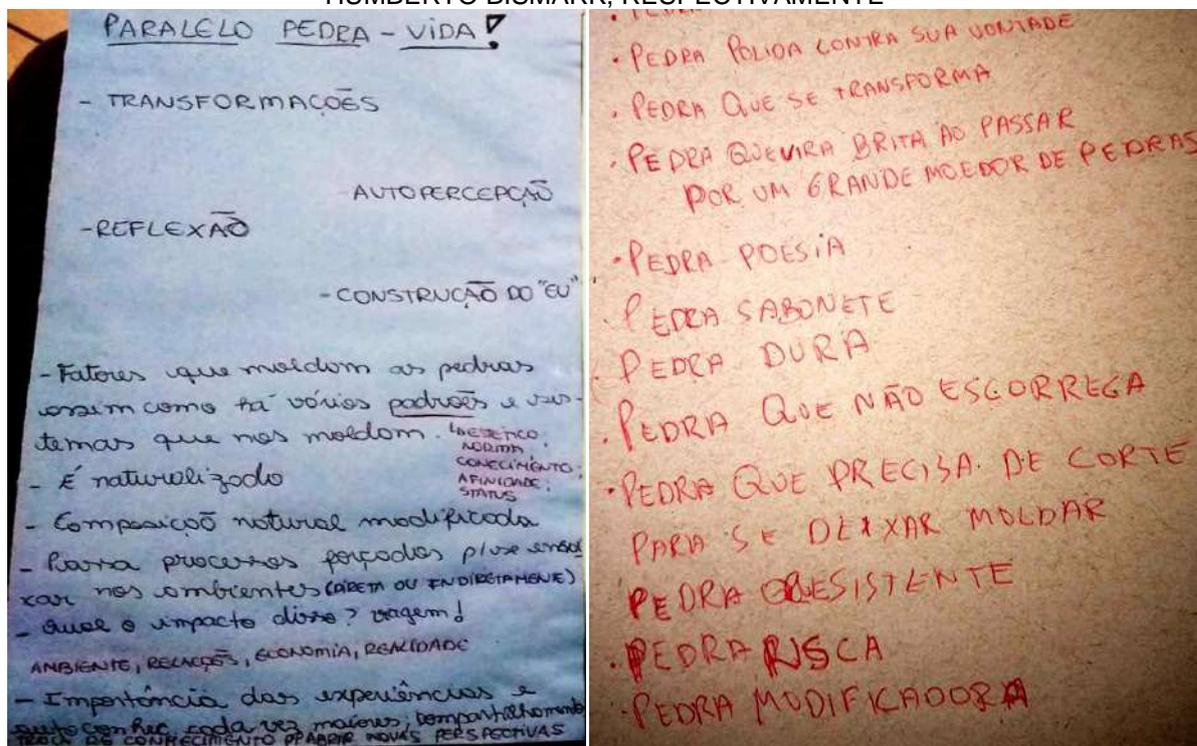
FIGURA 51 - REGISTROS DAS PRESENÇAS MOVENTES QUE ESTIVERAM JUNTAS NO SEGUNDO MÓDULO DO PEDRANÇAS (31/08/2020-26/10/2020)



Fonte: Arquivo pessoal (2020).

Mas então, o que é pedra afinal? O vazio e o transbordamento, pele escura e clara também, miudinha e gigante, rigidez e maleabilidade. A pedra por vezes é dor, e lágrimas, um sorriso triste ou fala sufocada. Pode ter cabelos das cores que couberem em um ou mais arco-íris, e um perfume com aroma de abraço. Paradoxo. Também é corte e sangue, é semente da terra que germina na água agridoce. Falha no áudio, câmera travada, queda da conexão. É a presença e a falta. É pergunta. Movimento em pausa. Toque à distância. Um chão desconhecido para descobrir. Assim começamos a nos conhecer, pela partilha das pedras que cada participante trazia até aquele momento. Qual é a sua pedra? O que você entende por pedra? O que é pedra para você?

FIGURA 52 - "O QUE É PEDRA?"- QUESTÃO DESENVOLVIDA POR GIOVANA DONNIANNI E HUMBERTO BISMARCK, RESPECTIVAMENTE



Fonte: Compilação autoral (2020) ⁴⁵.

Foram essas as questões que moveram nossa primeira conversa no Grupo Pedranças e através das quais começamos a nos enxergar, a nos conhecer e pensar nessa ideia de pedra que cada uma das diversas experiências em diálogo trazia consigo até aquele momento. A graduanda em Farmácia (UFPR), Giovana e o licenciando em Ciências Sociais (UFPB), Bismark, ambos se apresentando com

⁴⁵ Montagem feita a partir dos compartilhamentos de Humberto Bismark (2020) e Giovana Donnianni (2020).

certo receio seguido de uma autodescrição como “não sendo da arte”, propõem uma reflexão importante, que está totalmente relacionada a essa cisão arte-não arte, inerente a essa pedra que estamos construindo e que vale discutirmos um pouco mais.

Ao observarmos falas tais como: “há vários padrões e sistemas que nos moldam”; “é naturalizado”; “processos forçados para se encaixar os ambientes”; “pedra polida contra sua vontade”; “que vira brita ao passar por um grande moedor de pedras”; “pedra que precisa de corte pra se deixar moldar”, notamos a evidência da petrificação e lapidação dos corpos, como a ideia que nos encaminha, novamente, à questão do regime colonial-capitalístico em que vivemos. E ao mesmo tempo, temos a pedra que também é “autopercepção”, “transformações”, “pedra resistente” e “pedra modificadora”. Há algo nela que tem a ver com a ruptura de um tipo de lógica que a afasta dessa potência de se recriar, de ser “pedra poesia” solta na estrada, algo que se relaciona como o que Giorgio Agamben (2007-2009) discute como o problema da profanação.

Para chegarmos a esse conceito é importante primeiramente, pontuarmos que o filósofo italiano o opõe ao caráter religioso dos mecanismos contemporâneos de poder, consistindo este, no modo de cercar o que deveria pertencer ao uso comum para uma esfera apartada do compartilhamento público. Portanto, não é por acaso, que Bismark e Giovana colocam em evidência a sensação de distanciamento da dimensão estética da vida expressa pelo situamento de si do “lado de fora” arte, somada à deformação violenta pela imposição das máquinas de moldar pedras como algo naturalizado, visto que o todo o sistema de controle se apoia nessa política de afastamentos.

Partindo do princípio de que esses processos separatistas são, intrinsecamente religiosos, Agamben identifica o capitalismo contemporâneo como uma religião que potencializa ao extremo, esse caráter de separação que a define, com intencionalidades especialmente destrutivas. Desta forma, a religião capitalista seria soberana ao ponto de se fundar no improfanável, ou seja, no encarceramento de qualquer possibilidade genuinamente profanatória, não havendo alternativas palpáveis que possibilitariam a restituição do que foi capturado para o uso comum. Contudo, o filósofo considera uma reanálise dessa relação para que nos atentemos às fendas capazes de presentificar o campo do impossível:

É possível, porém, que o Improfanável, sobre o qual se funda a religião capitalista, não seja de fato tal, e que atualmente ainda haja formas eficazes de profanação. Por isso, é preciso lembrar que a profanação não restaura simplesmente algo parecido com um uso natural, que preexistia à sua separação na esfera religiosa, econômica ou jurídica. A sua operação (...) é mais astuta e complexa e não se limita a abolir a forma da separação para voltar a encontrar, além ou aquém dela, um uso não contaminado. (AGAMBEN, 2007, p.66)

A profanação consiste na desativação dos dispositivos que segregam nossas pulsões de vida para o âmbito do sagrado, fazendo com que as mesmas encontrem uma forma de retornar - por uma caminhada nunca vivenciada - ao comum. Profanar é, por conseguinte, a criação de um contradispositivo intencionado a recuperar o acesso ao que foi separado, ao espaço comum. Isto dialoga com a ressignificação das pedras sobre a qual conversamos, de modo que o mover das pedras possa ser compreendido como um meio de profanação da nossa potência criativa. A pedra por meio da qual nos dedicamos ao bordar afetos, se firma como uma quebra da devoção imposta à religião capitalista. Retomando Agamben:

Assim, a criação de um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante. (...) As formas desse uso só poderão ser inventadas de maneira coletiva. (...) Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas. (AGAMBEN, 2007, p.67)

Inventar de maneira coletiva. Brincar com a ordem das coisas. Fazer um novo uso delas. Assim nos propomos a reexistir com o Grupo Pedranças, como uma comunidade da invenção de um modo de vida partilhado. Encontros semanais tocando o corpo apesar das telas. Compartilhamentos cotidianos diários encontrando subjetividades por meio das telas, profanando o improfanável pela pedra, sendo pedra que desvia o costume, que desnaturaliza o que está naturalizado. Usa o metal afiado que a violenta na lapidação, para ser a “pedra risca” (BISMARCK, 2020), que rabisca algum outro contorno na pedra de gelo adocicada, mesmo que o calor excessivo ameace o sucesso da tarefa a todo tempo. Arrisca a invenção de alguma desautomatização, potencializando a percepção de cada micromovimento que faz viver os mundos.

FIGURA 53 - EXERCÍCIO DE RUPTURAS COTIDIANAS PELA ARTISTA VISUAL GEISIANI BONTORIN NO GRUPO PEDRANÇAS



Fonte: Geisiani Bontorin (2020).

Saborear o momento presente mesmo com o medo de que o afloramento da sensibilidade seja percebido na primeira pedra mastigada, é o convite feito por Geisiani Bontorin durante os processos de reativação da vibratibilidade do corpo coletivo, em construção no Pedranças. Uma provocação para deformar o estado de congelamento em série, empenhado na reprodução de iguais, para a profanação pela pedra que é o refazer das formas em nós foram congeladas, "um tocar que desencanta e devolve ao uso aquilo que o sagrado havia separado e petrificado." (AGAMBEN, 2007, p.59). E pelo toque, iniciamos esse deslocamento como tarefa política que nos move na condição de "pedra modificadora" (BISMARCK, 2020), que transforma o que toca a partir da recriação de si.

FIGURA 54 - EXERCÍCIO DE AUTOPERCEÇÃO E RECONFIGURAÇÃO CORPORAL NO GRUPO PEDRANÇAS



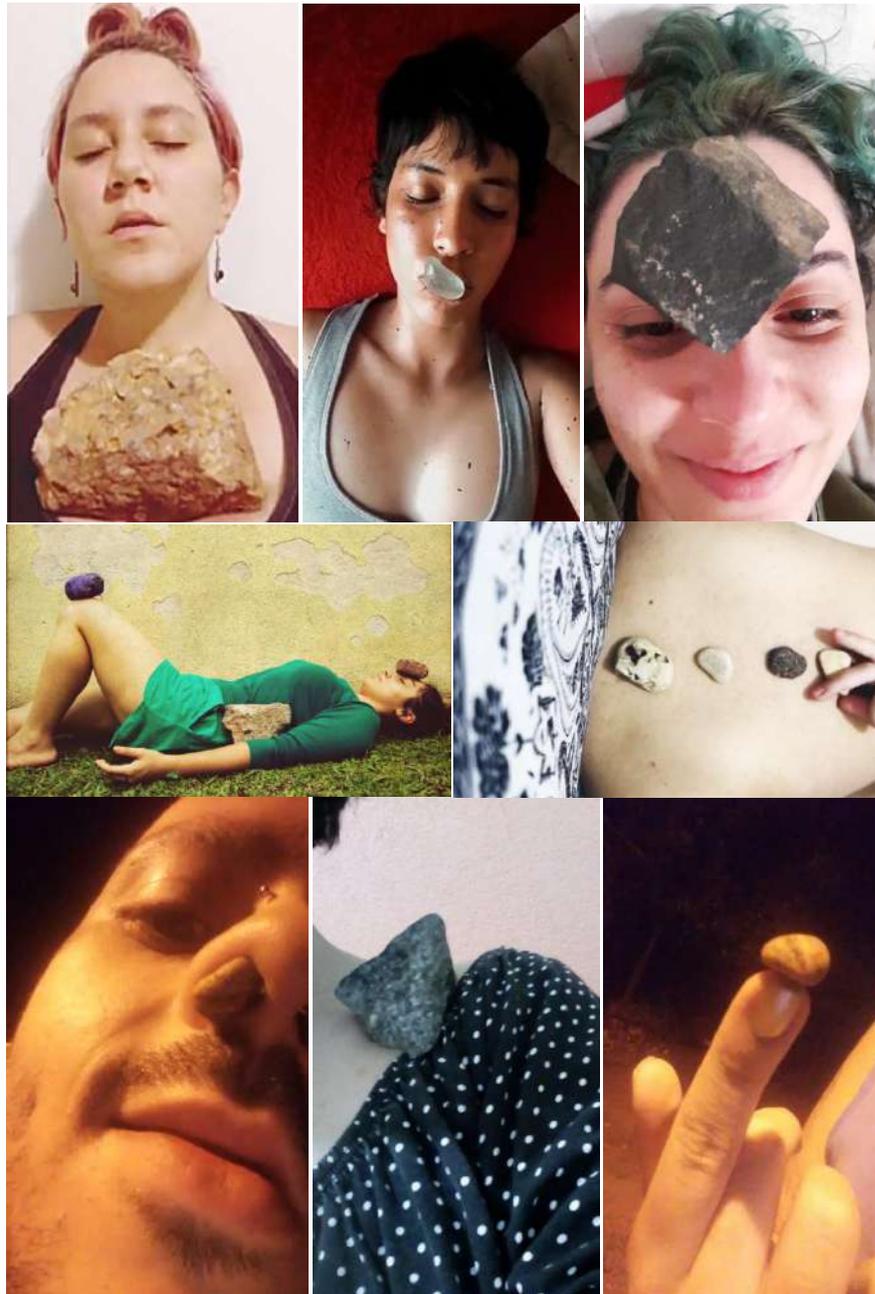
Fonte: Compilação autoral (2020) ⁴⁶.

Deformar o corpo para revirar cicatrizes das paredes. Encontrar os acidentes de percurso, inventar percursos. Imaginar-se potência do devir. Deslocar a ordem do movimento em fragmentos de pedra. Brincar com os relevos da pele e dançar com

⁴⁶ Montagem construída a partir das partilhas de Cristina Resende (2020), Ewellyn Oliveira (2020), Rafaela Roxo (2020), Maeza Donnianni (2020) Deborah Joanny (2020), Raina Costa (2020), Taciana Bezerra (2020), respectivamente.

os desequilíbrios intrínsecos à brincadeira. Como a pedra que se permite ao movimento que a fúria das águas e o arrepio nos pelos causado pelo sopro dos ventos lhe propõem, mover os petrificamentos corporificados. Sobrepor ideias de pedra em empedramentos coletivos e borrar as fronteiras que cercam as pedras. Inventar uma pedra em que caiba as muitas que somos. Pedra com pedra, em uma grande ou pequena, pedra movediça.

FIGURA 55 - CONVERSAS PEDRA-CORPO COMPARTILHADAS NO GRUPO PEDRANÇAS

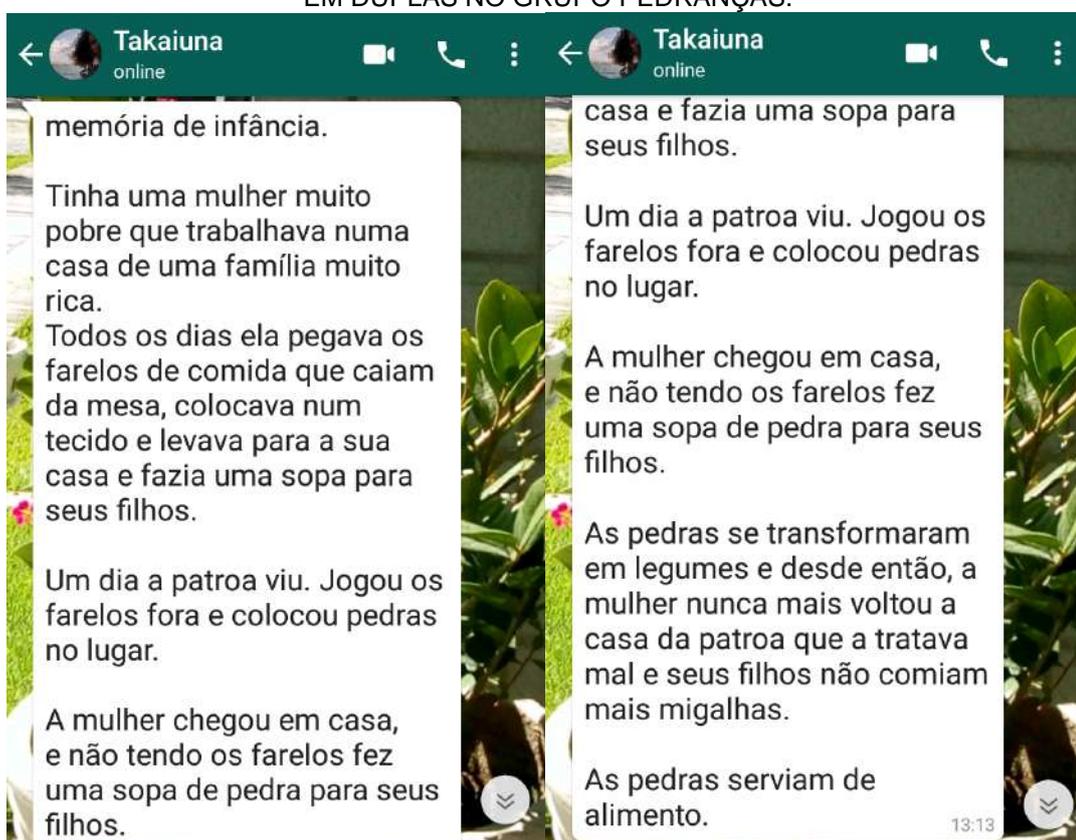


Fonte: Compilação autoral (2020)⁴⁷.

⁴⁷ Montagem feita a partir dos compartilhamentos de Morgana Ceballos (2020), Ewellyn Oliveira (2020), Raina Costa (2020), Giovana Donnianni (2020), Anabel Viana (2020), Maya Rabay (2020) e Maeza Donnianni (2020), respectivamente.

Ao aprender-com o toque da pedra percebi que por um longo tempo “tinha esquecido dos meus pés” (CLOSS, 2020), foi um momento de “me sentir reconectando” (OLIVEIRA,2020) e de me perceber no encontro com outras pedras movediças. O que é pedra não sei dizer, e tampouco que me cabe defini-la. Por isso me interessa ressaltá-la movediça, questionando o que ela pode vir a ser, com todas as contradições que lhe couberem. Interessa libertar o encontro com cada pedrinha escondida em sua miudeza presa em um pedaço de rejunte em algum lugar. Por enquanto deixo esse palpite, de que o que é a pedra, é que a pedra não é. A pedra são. As pedras estão por aí....

FIGURA 56 - TAKAIÚNA DA SILVA, ATRIZ E ARTE EDUCADORA, EM PROPOSTA DE DIÁLOGOS EM DUPLAS NO GRUPO PEDRANÇAS.

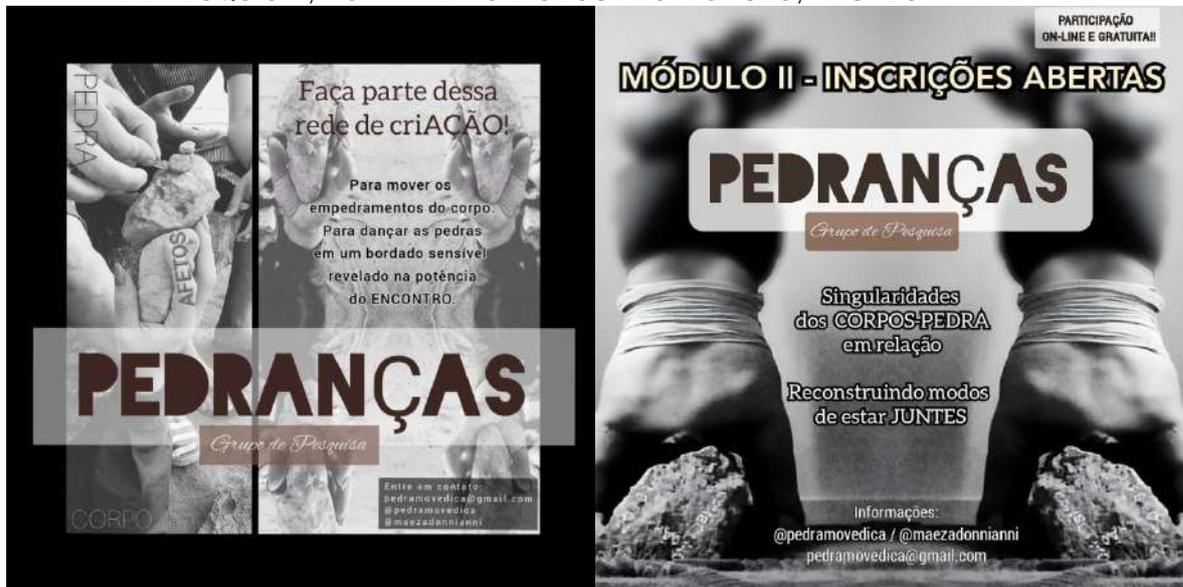


Fonte: Arquivo pessoal (2020).

Takaiúna da Silva, em nosso primeiro encontro do Grupo Pedranças, contribui com a delicadeza da memória desse conto, uma memória de infância que traz a imagem da pedra como alimento. E acredito que, embora a pedra extrapole qualquer signo que tente fixá-la, pensar na pedra como alimento nos traria algo de muito bonito a essa discussão. A pedra que, corporificada, nutre o corpo e navega pelos universos de cada sujeito em suas particularidades, se potencializa em energia

para fazer mover nossos mundos. A pedra que alimenta a fome de vida que um corpo enclausurado grita. E para continuar viva preciso me mover plantando pedras, mesmo em chãos com poucas chances de germinação, pois de pedra em pedra o caminho se faz.

FIGURA 57 - CARTAZES DE DIVULGAÇÃO DA CONVOCAÇÃO PARA O “PEDRANÇAS - GRUPO DE PESQUISA”, DO PRIMEIRO E SEGUNDO MÓDULO, RESPECTIVAMENTE



Fonte: Acervo pessoal (2020).

Assim, prosseguimos na busca por algum pedacinho de chão para plantar sementes de pedra. Um cartaz de divulgação circulando em redes sociais como o Instagram e alguns poucos grupos do Whatsapp com o convite para "dançar as pedras" e participar de uma "rede de criação" pode não ser um grande atrativo com o qual se deparar na infinidade de informações que circulam nesses espaços virtuais. Ainda mais em um ano como 2020, a partir do qual vivemos o que se popularizou por "novo normal" - que de normal nada tem - em que o mundo online, mais do que nunca, se tornou nossa rua em uma modalidade ainda mais saturada que o normal antigo.

Reforçando a importância de manter a subjetividade do discurso, por meio de palavras e imagens que podem dizer muito ou nada, foram feitos os chamamentos para participar do grupo. Aceitar um convite como esse, talvez seja um primeiro toque na pedra, um olhar de curiosidade para alguma sutileza que possa vir a te fazer tropeçar em uma rua qualquer. E assim que iniciamos o Pedranças - Grupo de Pesquisa, sem saber se nos encontraríamos por um dia ou

dois, e tampouco se nossas trocas fariam sentido. Nosso contrato era unicamente pela vontade de estarmos ali, que poderia durar um dia, ou um mês, pois havia alguma coisa que se construía em meio às chegadas e partidas, independente da duração do encontro. Começamos a descobrir as ruas que, não necessariamente habitam o lado de fora da porta, conforme Brígida Campbell explica:

Nesse sentido, os "espaços públicos" podem designar não apenas as estruturas físicas da cidade, como ruas, praças, parques e prédios (embora muitas vezes a obra precisa dessas estruturas para acontecer, mas também espaços desmaterializados onde ocorrem debates e acontecimentos públicos como, por exemplo, a internet, os livros, o rádio, a tv e propaganda com a ampliação do conceito de espaço público gerado pelos avanços tecnológicos dos aparatos de comunicação, pode-se dizer que o debate público torna-se muitas vezes desterritorializado. as redes de comunicação, as redes sociais, a internet, podem então ser compreendida como um "espaço público expandido", onde o embate se dá de modo orgânico e descentralizado (CAMPBELL, 2015, p.20)

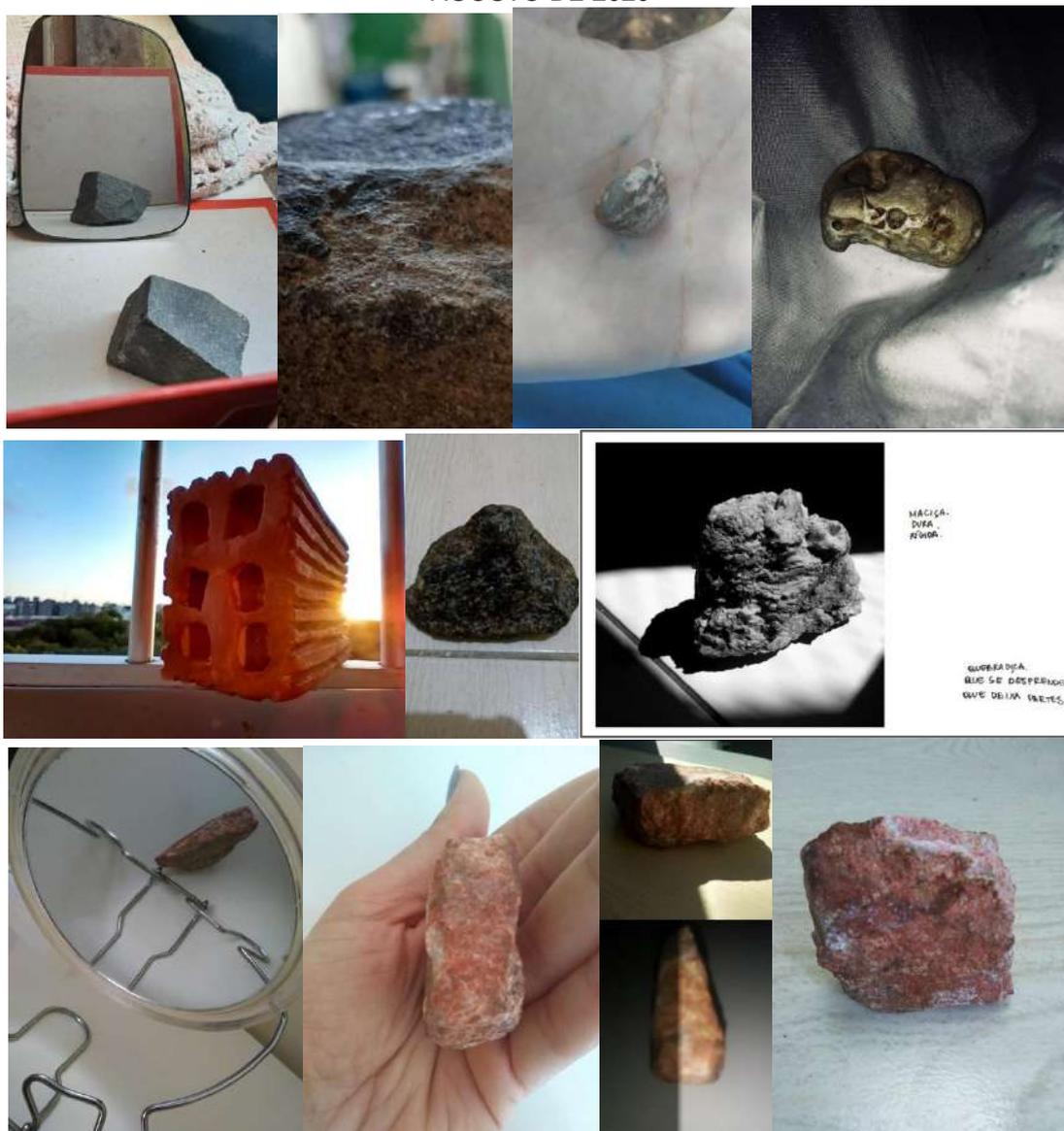
O início foi bastante marcado pela instabilidade da procura por como fazer o Pedranças acontecer, com o mínimo de imposição dos pensamentos que foram sendo bordados nesta pesquisa ao longo dos anos anteriores. Começamos habitando um lugar de escuta, de acolhimento dos conhecimentos trazidos por cada pessoa que se dispôs a doar um pouco da própria presença ao encontro com o desconhecido. O primeiro momento, que posteriormente entendemos como "Módulo I", foi um tempo de autopercepção desse corpo isolado como parte do ambiente, e o ambiente como parte desse corpo. As pedras eram feitas de papel, de potes, tecidos, de dores, de sonhos, de escritas, falas, de forma que fomos buscando a pedra em nós antes de qualquer interação com a materialidade da mesma.

As pedras eram uma desculpa para estarmos ali. Com todas as dificuldades de estarmos ali, e com toda a generosidade a cada uma das ausências que precisavam estar. A pedra aproximou nossos tetos e pés, chãos, paredes, e encontrou nossas mãos para não mais soltar, mesmo que a distância se torne inevitável. Por uma hora ou um segundo, a promessa de manter as mãos unidas parecia viva em cada movimento de reconhecer os desabamentos das certezas que pensávamos ter. A ressignificação das pedras acumuladas sobre os ombros ou na cabeça, desabadas aos chãos. Um desabafo ao enxergar os próprios calos com respeito a cada passo dado, desabando as pedras na construção de um novo chão.

E após alguns meses de convivência, de uma estrada de relevo irregular tecida a várias mãos, entendemos que seria o momento de acolher as pedras que

decidissem vir ao toque de cada um dos nossos caminhos. Qualquer pedra, mas não uma pedra qualquer. Uma pedra que aceitasse essa dança de rasgar a superfície endurecida, que pudesse se perceber no reflexo do espelho as facetas de sombra e luz, o que só se pode ver com algum distanciamento ou com uma aproximação minuciosa. Uma pedra que estivesse disposta a se ver com outras e em outras pedras.

FIGURA 58 - APRESENTAÇÃO DAS FACETAS DAS PEDRAS, COMPARTILHADA NO GRUPO EM AGOSTO DE 2020



Fonte: Compilação autoral (2020) ⁴⁸.

⁴⁸ Montagem construída a partir dos registros de pedras compartilhados por Raina Costa (2020), Anabel Viana (2020), Morgana Ceballos (2020), Giovana Donnianni (2020), Mayara Ismael (2020), Maya Rabay (2020) e Maeza Donnianni (2020).

Durante uma semana, observamos nossas pedras e passamos a nos conhecer, umas às outras, por meio das pedras que escolhemos e pelas quais fomos escolhidas. É interessante a forma com que, apesar dos desafios impostos nas tentativas de nos reunirmos pela mediação das telas, pudemos aguçar a escuta para o que estava sendo dito nas escolhas que fizemos a respeito do quê e como seriam transmitidas nossas imagens às outras participantes da comunidade de pedras. A sensibilidade ao partilhar o próprio olhar sobre a pedra, desnuda um tipo de presença que extrapola as paredes do corpo e agrega outra perspectiva à falta do contato presencial.

Aproximadamente quatro meses após o primeiro encontro do Pedranças, dentre os quais mergulhamos em um trabalho de multiplicação dos sentidos da pedra, estávamos, pela primeira vez, unindo as pedras que nos encontraram. E estar ali movendo nossas pedras foi a corporificação de todas as trocas por nós vivenciadas até então. De repente ficou nítido que, quase sem perceber, fazíamos nascer uma potência nesse espaço, algo que criamos durante esse tempo e que explodiu aos nossos olhos quando compartilhamos desse toque na pedra.

DESBASTAR.

Foi essa a palavra trazida por Raina Costa durante nossas pedranças e que fez todo o sentido para as demais presenças moventes do grupo. A idéia de desbastar chegou ao Pedranças, não com o significado de alisamento, mas nas palavras da Raina, de “tirar lascas” (COSTA, 2020) como modo de atravessar os excessos que nos petrificam da casca às vísceras, e alcançar a fantasmática corporal da qual Clark se refere. Abrir espaço para a parte faltosa, para o vazio que muitas vezes, vivemos em busca de preencher como Silverstein nos conta, mas que nos permite cantar, falar com as borboletas, e ralentar o giro de uma roda que não tem permissão de parar.

Desbastar (2020) aconteceu, portanto, como a primeira performance do Pedranças- Grupo de Pesquisa, sendo um trabalho colaborativo que se configurou em duas partes. Na primeira, iniciamos um exercício de investigação pessoal, de criação de algumas ações que pudessem dar visibilidade aos pensamentos que vínhamos movendo nos últimos meses. Cada pedra moveu três ações de até um minuto, tentando experimentar possibilidades de nos fazer dançar. E por meio de compartilhamentos em vídeo ou fotografia, um corpo coletivo começava a ganhar

Toque. Energizar-se. Tudo é questão de equilíbrio. Respiro. Centrifugação. Interpondo. Carregar. Desenhando. Pedra mole água dura. Conversa ao pé do ouvido. Entre flores, pedras e sombras. Porosidades externas: uma pedra e suas cicatrizes. São as ações que, de uma a três por pessoa, foram criadas no espaço de uma semana e delinearam a construção de “Desbastar”. Nessa etapa da performance, sem plateia e sem aplausos finais, estivemos juntas revisitando cada uma das ações experimentadas por nós mesmas durante a semana anterior, movendo nossas pedras nas ruas dos nossos quartos, salas, varandas, enfim, onde quer que nossa estrada pudesse alcançar.

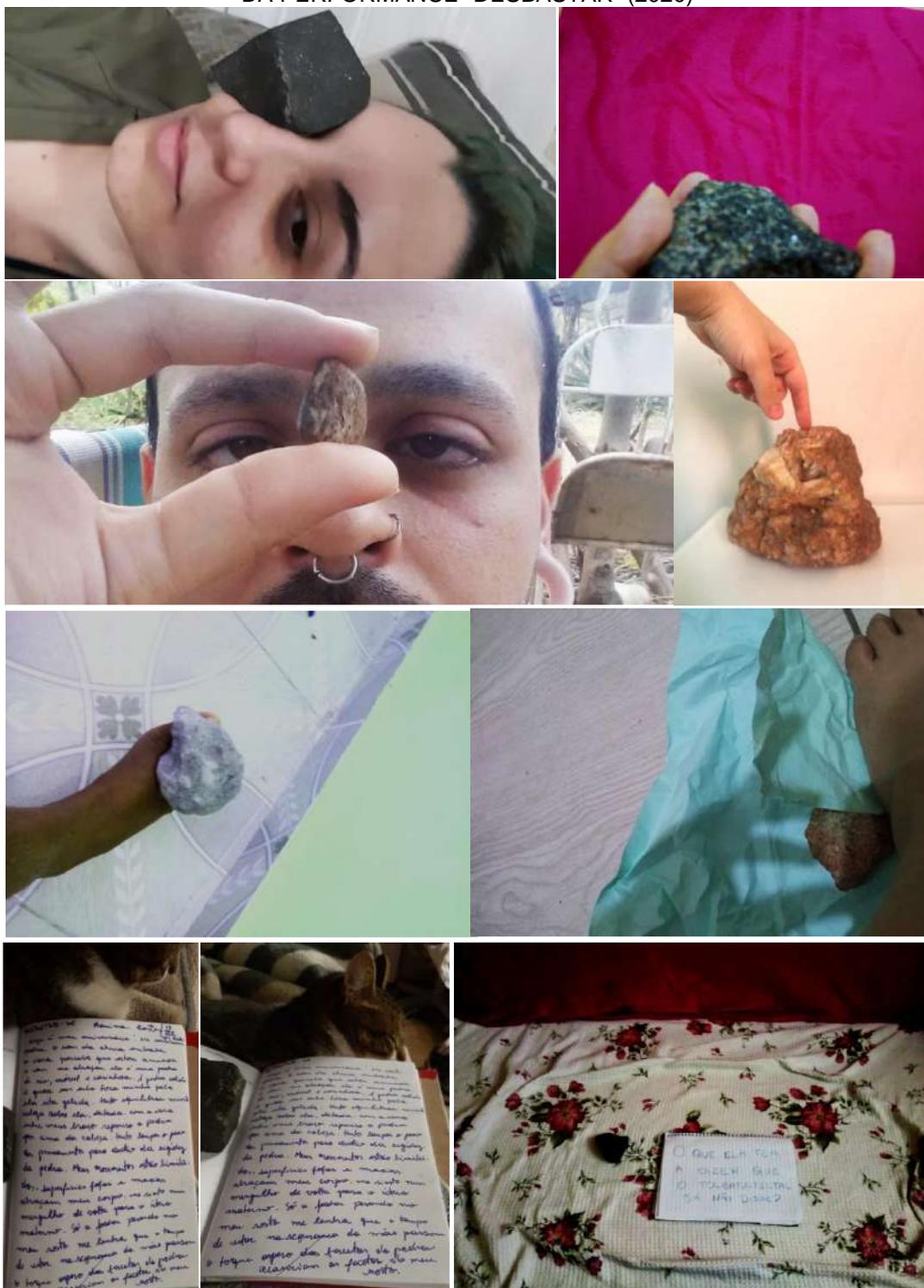
Sem câmeras ligadas, sem internet, sem celulares. Movemos juntas sem o intermédio da visão. Nos dois dias daquele final de semana, nossa única conexão se dava pela pedra que encontrava nossos corpos. Durante dez minutos dos dias 15 e 16 de agosto, quando o relógio marcou 14h, a pedra fez tocar nossas mãos. E ao final desse momento de encontro, nos despedimos pela partilha de algum pensamento, sem restrições quanto ao formato do mesmo, que pudesse surgir após a experiência. Desbastar para compreender no mover do corpo-pedra, que eu não me basto. Assim como a artista-pesquisadora Tânia Alice (2014) ressalta, o que importava era vivenciar o “tornar-se disponível” como um modo de existir.

É nesse sentido que podemos entender a linguagem da performance: como uma linguagem que não constitui apenas uma representação de determinada situação ou contexto, mas que, realizando e efetuando-se, modifica o presente, influi ativamente nele, propondo transformações nos modelos de poder vigente, remodelando as subjetividades e as relações previamente estabelecidas. É nessa transformação que podemos ver a potência principal da performance: a performance não representa, mas é, transforma, recria, remodela modelos vigentes, tornando visível e palpável o invisível e o despercebido, e propõe alternativas para a transformação. Acredita. Impulsiona. Remodela. (ALICE, 2014, p.34)

Reinventando nossos corpos na dança-com as pedras e impulsionando a germinação de outras perspectivas, outros modos de vida. Acreditando ser possível a construção de pedacinhos de chão menos lisos, pela nudez de nossos pés na terra fresca. Desbastar para podermos enxergar as matérias fantasmas soterradas sob nossas caminhadas, e com as pedras em mãos, escrever uma história em que a vida possa florir. Ser pedra. Para desacelerar, sentir o vento e o sol em um fim de tarde batendo na pele. Ser pedra, seja a pedra o que venha a ser. Dançar como

pedra para fazer o piso da rua tropeçar em dobras. Ser pedra e despetrificar na fluidez da dança que brota dos afetos.

FIGURA 60 - COMPARTILHAMENTO DE PENSAMENTOS MOVIDOS APÓS A PRIMEIRA PARTE DA PERFORMANCE "DESBASTAR" (2020)



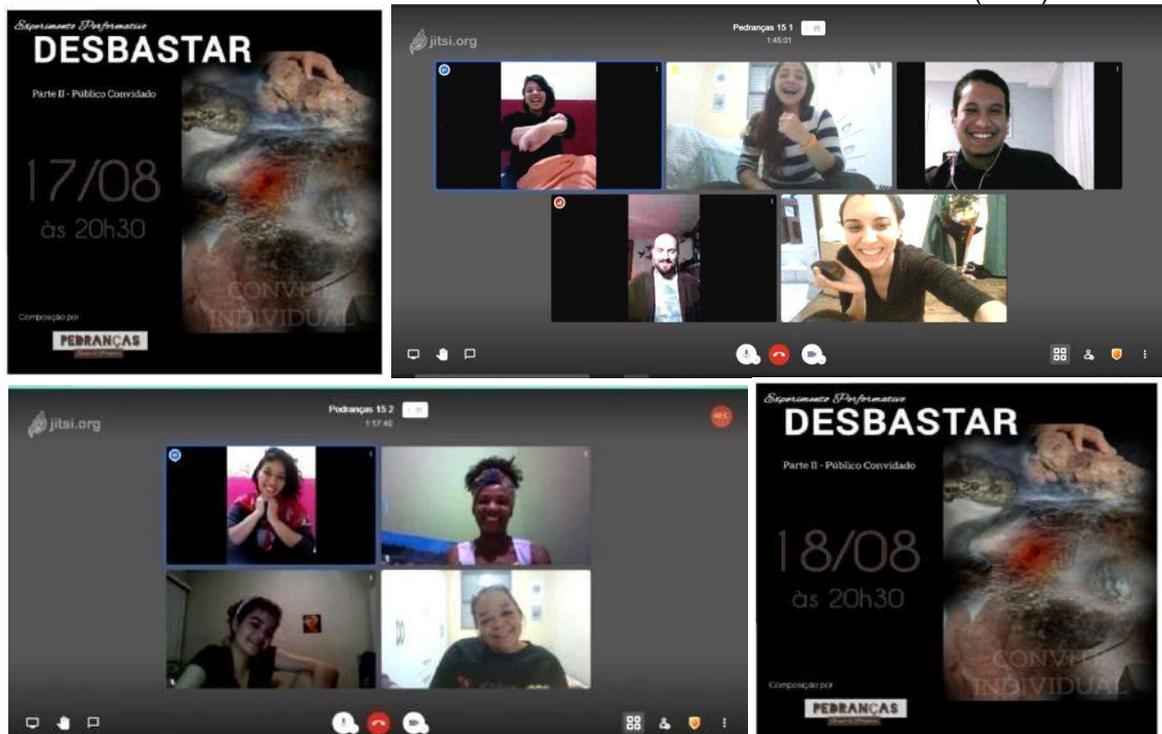
Fonte: Compilação autoral (2020) ⁴⁹.

⁴⁹ Montagem feita com os compartilhamentos pós performance por Raina Costa (2020), Maeza Donnianni (2020), Maya Rabay (2020), Morgana Ceballos (2020), Edenice Santos (2020) e Giovana Donnianni (2020).

Quando o corpo entende-se desbastado, não há mais como privar os poros de respirarem os ventos que os tocam. Fica mais fácil deixar arder a ferida exposta, como parte do processo de crescimento de uma nova pele e de novas feridas. O desbastar-se convoca a percepção da nossa existência como, intrinsecamente processual e relacional, causando uma transformação em nosso estado de presença que reverbera em todos os lugares habitados por nós. Partindo desse princípio então, vivenciamos a segunda parte da performance “Desbastar” (2020).

Alguns dias após nossa primeira dança com as pedras, cada integrante do grupo escolheu apenas um convidado ou convidada, alguém que fizesse parte de nossos cotidianos, para estar conosco como público participante na parte II da performance. Nosso encontro era recente, tanto quanto o movimento das pedras que nos acompanhavam naquele instante. Iniciamos assim, a partilha do estudo de aprofundamento das relações entre corpo e pedra, revisitando as 12 ações construídas coletivamente, por repetidas vezes que não se repetiam. Enquanto as proponentes do Pedranças descobriam novidades na repetição dessas ações, o público convidado contribuía livremente com sugestões de mudanças de perspectiva da câmera, de velocidade ou repetição de algum movimento que achasse interessante, enfim, toda sugestão que pudesse surgir durante as partilhas.

FIGURA 61 - DIÁLOGOS APÓS PARTILHAS DA PERFORMANCE “DESBASTAR” (2020) – PARTE II



Fonte: Acervo pessoal (2020).

De quais formas a sua mãe, ou o meu amigo e o namorado do primo da vizinha, colaboram para as reconstruções dos movimentos de pedras? Como é que aquela menina que pintava pedras sob a chuva e brincava de arremessá-las na superfície do rio, modifica a minha presença no mundo hoje? Permitimo-nos assim, acolher as particularidades de cada pessoa convidada, que nos presenteou com o compartilhamento de diferentes olhares para os nossos processos de empedramentos dançantes. E através do estabelecimento de uma espécie de jogo entre performers e público cocriador nossas ações foram sendo remodeladas durante essas trocas sensíveis, que foram colocando no mesmo nível de importância o movimento falado e o dançado.

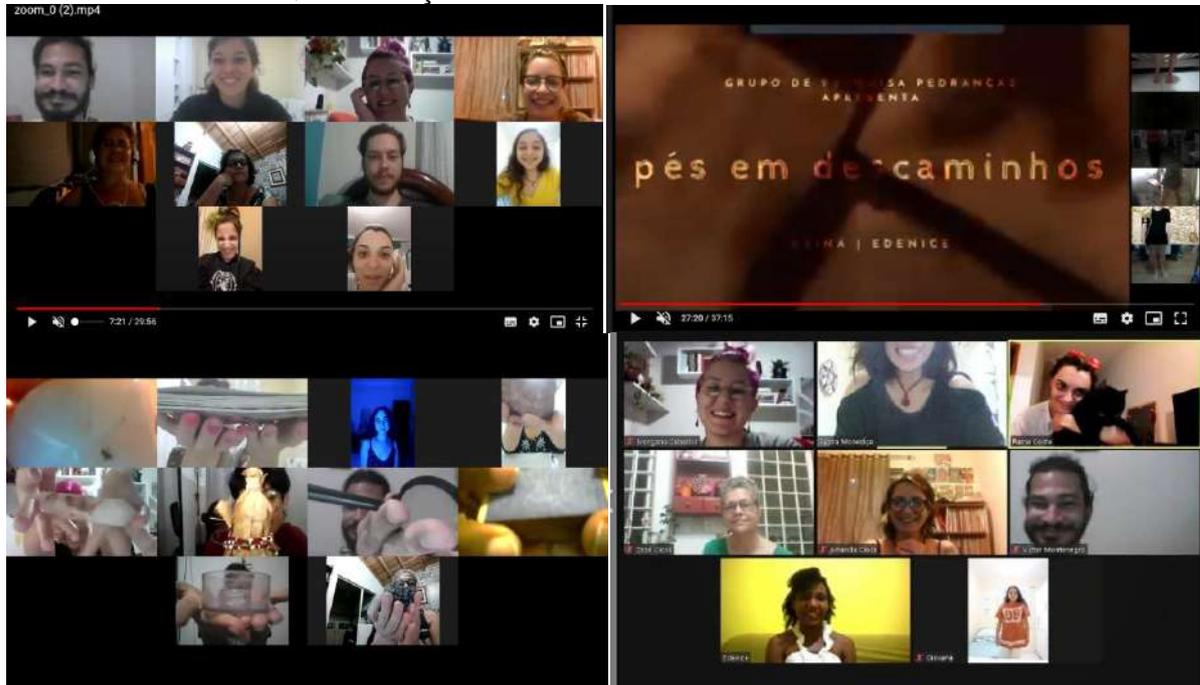
Desbastamo-nos como um rito de passagem para o “Módulo II” do Pedranças - Grupo de Pesquisa. Estávamos nos recriando juntas e no compartilhamento das nossas pedras movediças, encontrando em nossas camadas de pedra, os desvios necessários para resistirmos vivas. Iniciamos a partir de então, um trabalho concentrado na busca por esses descaminhos que emergem quando nos afetamos mutuamente, ao tropeçarmos os pés na pedra em uma rua movimentada. “Descaminhos” (2020) surge, por conseguinte, dessa vontade de nos tornarmos disponíveis aos atravessamentos de uma rua ainda mais transitada.

Esse momento se configurou como uma partilha de todas as movências corporificadas em nós durante o ano, como um evento online realizado em quatro encontros durante o mês de novembro de 2020. Ao longo de toda a trajetória do Pedranças, percebemos que criamos um espaço de acolhimento a cada uma das particularidades compartilhadas, e que os descaminhos desvelados estão totalmente atrelados à rede de afetos tecida por cada corpo movente que encontramos através das pedras. Deste modo, de agosto a novembro, nos debruçamos à tarefa de tentar localizar o que havia se instaurado no Pedranças desde o encontro inaugural até aquele momento, e disponibilizar essa rede afetiva a novos encontros.

Este foi então o principal intuito da organização do evento “Descaminhos: Andanças de Pedras” (2020), de ampliar essa rede, trazendo as palavras de Tânia Alice, “como um espaço de experimentação de relações sociais diferenciadas em um campo micro, valorizando a interação, a intersubjetividade e a presença.” (ALICE, 2014, p.41). Movendo possibilidade de curvas nessa grande rua das redes sociais, com corpos passíveis de afetos pelo encontro com os transeuntes desse espaço

urbano virtual, abrimos um chamamento público para quem pudesse e quisesse demorar sobre o chão de pedras e reinventá-lo conosco.

FIGURA 62 - REGISTROS DO EVENTO “DESCAMINHOS: ANDANÇAS DE PEDRAS” DURANTE AS QUATRO AÇÕES DESENVOLVIDAS COLETIVAMENTE.



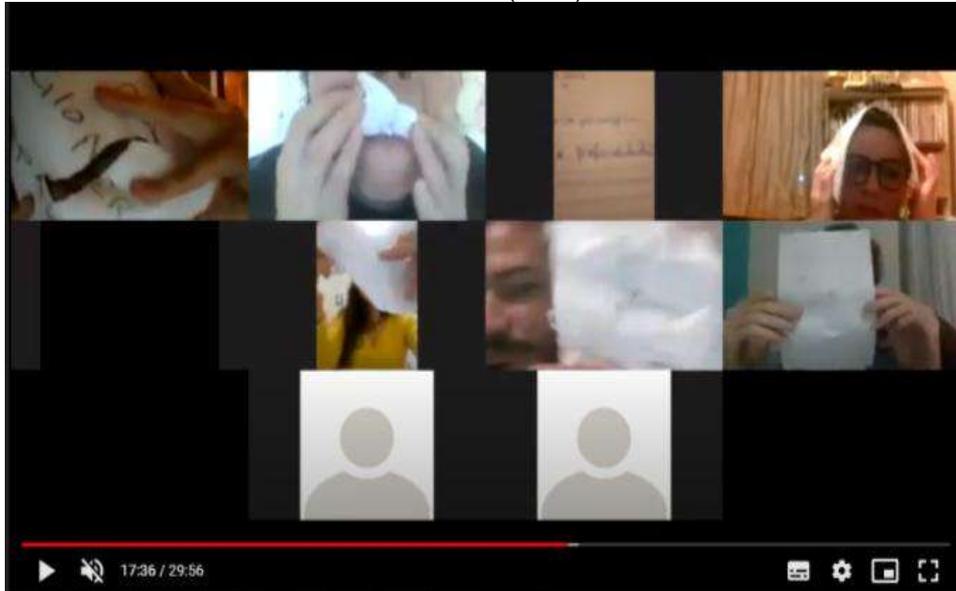
Fonte: Acervo pessoal (2020).

Cada uma das quatro ações do “Descaminhos: Andanças de Pedras” foi pensada e conduzida por pequenos grupos nos quais nos dividimos no Pedranças, e construída coletivamente pela partilha processual de cada uma das propostas durante todo o mês que antecedeu o evento. Foi especialmente bonito, perceber a forma com que o diálogo entre as proponentes e entre os pequenos grupos acontecia nessas partilhas. O período, tanto particular quanto social, era marcado por inúmeras impossibilidades de estar, e o cuidado com que cada um dos trios dedicou a esse momento de criação incluindo cada uma das particularidades inerentes aos diferentes recortes sociais habitados pelas proponentes, se mostrou bastante congruente com todo o trabalho desenvolvido no Pedranças.

Essa criação afetiva, que esteve sempre crescente, acabou envolvendo cada presença que pôde nos acompanhar no “Descaminhos”. O evento iniciou com uma conversa de acolhimento aos participantes em relação às questões que moveríamos durante as quatro ações, mas também como uma convocação de um estado de presença ativo que seria fundamental para a composição que se iniciava naquele instante. Em uma dança de interação entre corpo de pedra, palavra, papel,

pedra na escrita, movimento falado e escuta desamassada, na qual os acordos iam sendo renovados na navegação das pedras desnudadas, nos aventuramos ao encontro com novas ruas dispostas a se cruzarem em atravessamentos mútuos.

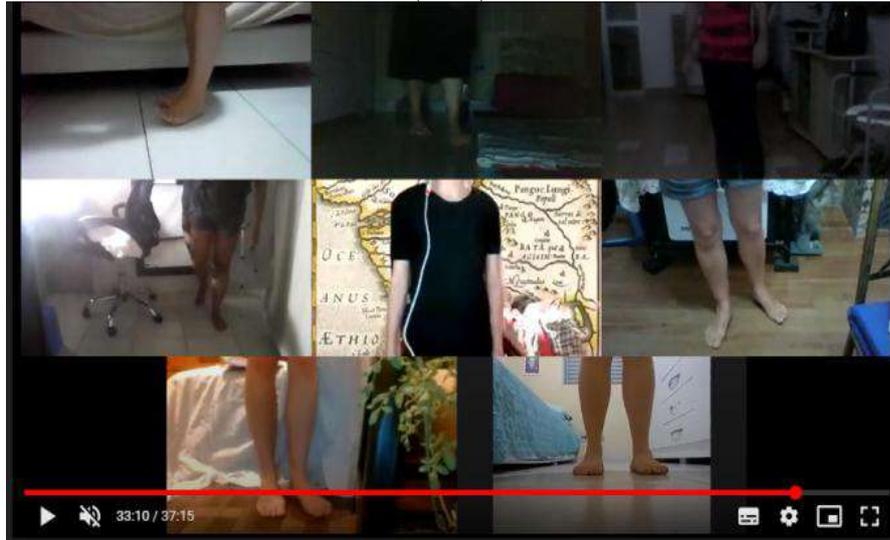
FIGURA 63 - REGISTROS DO PRIMEIRO ENCONTRO NO “DESCAMINHOS: ANDANÇAS DE PEDRAS” (2020)



Fonte: Acervo pessoal (2020).

Nossa segunda ação foi proposta por Edenice Santos, Ewellyn Oliveira e Raina Costa, em que foi feita a exibição da videodança “Pés em Descaminhos”, a qual desaguou em uma conversa imersa na relação arte-vida. Tivemos um momento de escancaramento de um processo de criação que desafiava o campo da lógica da objetividade, no qual as proponentes encontraram um caminho no invisível para articular a vivência das três nessa dança. O trabalho apresentado em vídeo proporcionou um tom de reza ao encontro e terminamos, guiadas por Raina, em uma roda de canto e pés na terra, fazendo crescer uma energia fé ali. Comecei a pensar que a pedra tem algo a ver com fé também, tem a ver com acreditar em algo que escapa do campo do visível e nos engaja a imaginar um mundo desconhecido.

FIGURA 64 - REGISTROS DO SEGUNDO DIA EM “DESCAMINHOS: ANDANÇAS DE PEDRAS” (2020)



Fonte: Acervo pessoal (2020).

Nosso terceiro descaminho foi conduzido por Amanda Closs, Giovana Donnianni e Morgana Ceballos, em que experienciamos três momentos de sensibilização que iniciaram com um convite para um autotoque, passando pela relação com objetos/espacos circundantes, até ampliar essa relação para o corpo coletivo. Dançamos como pedra, inicialmente sentindo o aterramento pela respiração dos pés, e em seguida nos percebendo sem paredes, movendo com as texturas do espaço. Então, voltamos nossa atenção para as telas vizinhas, em uma dança de somar movimentos, de sobrepor grãos de histórias, de demolir petrificações ao estar-com.

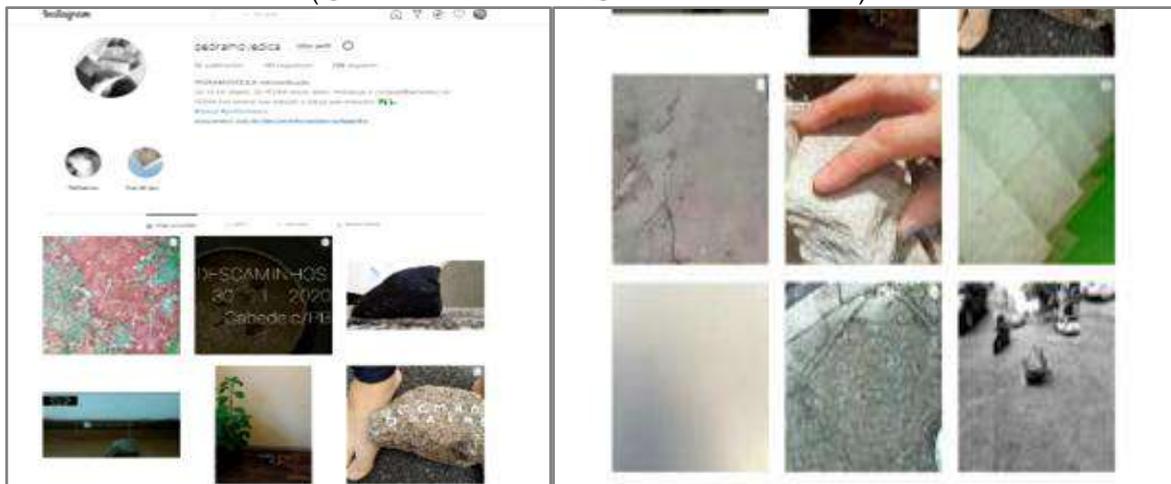
FIGURA 65 - REGISTROS DA TERCEIRA AÇÃO NO EVENTO “DESCAMINHOS: ANDANÇAS DE PEDRAS” (2020)



Fonte: Acervo pessoal (2020).

Finalizando o ciclo do “Descaminhos”, mas intencionando reverberar nossas danças de pedra pelas cidades para que outras curvas possam vir a existir, realizamos uma performance coletiva nas ruas das cidades que nos habita e que também ocupou um pedaço de chão do espaço da internet, sendo publicada em dois perfis do Instagram e também em nosso grupo do WhatsApp. A performance que durou da 9h às 19h do dia 30 de novembro de 2020, foi composta por movimentos de pedras consecutivos durante o dia em diferentes ruas do Brasil, de modo que nos colocamos, lado a lado, pelo toque na pedra fazimento desse coletivo insurgente, construído pela afetividade corporificada nas experiências individuais.

FIGURA 66 - PERFORMANCE EXPANDIDA "DESCAMINHOS" (2020), EXPERIENCIADA PELAS PRESENCAS PARTICIPANTES DO EVENTO, E PUBLICADA TAMBÉM NO INSTAGRAM (@PEDRAMOVEDICA/@MAEZADONNIANNI)



Fonte: Acervo pessoal (2020).

Uma pedra, pequena ou imensa. Um gesto, um sorriso. Uma queda ou um tropeço. Um abraço, um carinho. Um desequilíbrio, um medo. Uma dança, uma lágrima. Um chão, uma dor. Um toque, um mundo. A experiência com o Grupo Pedranças, desde os primeiros encontros até as construções de Desbastar e Descaminhos, faz com que me lembre de uma fala do André Mesquita, registrada no próprio texto em colaboração ao livro do Poro, “Intervalo, Respiro, Pequenos deslocamentos: Ações poéticas do Poro”, a respeito do tipo de trabalho desenvolvido pelo coletivo:

Uma vez, quando perguntei ao Poro sobre para que eles gostariam de chamar a atenção com suas intervenções, eles me disseram: “Trabalhar com o improvável. Com a possibilidade de alguns trabalhos poderem não ser vistos por ninguém (ou quase ninguém). Como se aquele trabalho fosse

feito exclusivamente para aquela pessoa que o viu, mesmo que seja uma só.” Guardei essa declaração com carinho porque sua intenção me conquistou, me fez sentir aquela “pessoa exclusiva” que tomou contato com uma ação única e tão sutil. (MESQUITA, 2011, p.108)

E acredito que algo no Pedranças toca esse tipo de sutileza, a de deslocar subjetivamente, sob uma perspectiva micro, o lugar do improvável. De que a pedra pode ser percebida ou não, e talvez varrida para longe onde não possa incomodar o conforto dos pés corredores. Porém ela pode ser um tropeço, que faz tocar nossas mãos apesar das distâncias e das cicatrizes invisibilizadas pela casca petrificada. Pode ser que essa pedra esteja ali exatamente para te encontrar, com todas as instabilidades particulares que te fazem essa “pessoa exclusiva”.

Em uma das partilhas dos processos de estruturação do ‘Descaminhos’, Giovana, uma das integrantes do grupo, chegou à nossa reunião com uma fala a respeito do que estavam pensando em compartilhar no evento que dialoga muito com esse aspecto. “Nós não sabíamos, então trouxemos as inseguranças” (DONNIANNI, 2020), e acredito ser essa a grande potência movente das pedras, a de enxergar o caminho inseguro e ir, mesmo sem saber. Compreendo-me como presença instável, me permito caminhar com curiosidade do corpo devir. Sinto cada microdança arrepiando minha pele, ao tocar meus pés no chão de pedra, e carrego ao menos uma, para que meu corpo lembre que não me basto. Levo uma pedra no bolso para não esquecer cada encontro que me despetrifica e faz a vida viver nos descaminhos dessas ruas de pedra.

5. PEDRA DE BOLSO

Fotoperformance 21 – Para seguirmos em movimento...



Mais uma pedra, e a última que deixarei neste espaço em branco. Deixo mais essa pedra, para que ela possa continuar escrevendo quando te encontrar e prossiga em movimento após o fim desse texto. Espero que consiga habitar um lugar em que o cômodo seja perturbado por um incômodo. Um desarranjo, talvez movido por um sorriso, por um carinho, pela dor, pela angústia, por um momento de calma e silêncio, por um grito ou uma pausa. Esta pedra é para nos lembrar de dançar para chacoalhar a pulsão, às vezes preguiçosa, que nos disponibiliza aos encontros com as infinitas diferenças que nos constroem.

Todo dia em que movo essa pedra, há um pouco de areia deixada por ela no chão, e embora as partículas sejam extremamente finas, meus pés reagem com um susto ao perceberem que o solo não está liso como de costume. Essa pedra é para nos lembrar da nossa ausência de completude e do processo contínuo de reconstruções que nos fazem viver. Também deixo mais essa pedra para que não esqueçamos que é pelo movimento que nos atentamos à vida, que diariamente é manipulada e encaixotada para a venda como se fosse aceitável precificá-la.

A presença da pedra está pela última vez aqui como um lembrete de que pausar também é mover, e que até o mínimo grão que se desprende de um muro qualquer é capaz de afetar pés desprevenidos habituados a caminhar na lisura do chão. Uma pedra, nunca será apenas uma. As linhas da pedra são desenhadas na irregularidade histórica, por um percurso acidentado e em muitos momentos silenciado. Ela é encontro de muitos, coexistência de vidas, de mortes. Toco essa pedra entre meus dedos e compreendo que sou-com você. Sinto a primeira pedra que me moveu em 2016, e reaprendo a passear pela cidade.

Aprendo a andar atentamente para ouvir os sussurros abafados nesse barulho ensurdecador e me permito tropeçar-com as pedras que cruzam meus caminhos. Pedras Movediças germinadas do piso frio, uma plantação de afetos fazendo florescer múltiplas cores pelo mergulho nas entranhas da pedra. Há um pouco das cicatrizes, um tanto de reza, um tanto de mar, um pouco de asfalto, um pouco de ausências, de abraço e de suspiros. Há muito de luta, de arte, de força, de resistência, de singularidades, de partilhas, de dedicação, de vidas, de disponibilidade, de sensibilidade. Há muito de muitas nessa pedra, pois ela é corpo insurgente, é presença ativa e coletiva nesse sistema alimentado por pedaços de carne enrijecidos.



Um golpe, uma infecção furiosa que mata por dentro e a nudez da crueldade exposta para quem tiver coragem que enxergar. Após um desabamento dessa proporção não é possível prosseguir do mesmo modo, tentando agarrar algum bote salva-vidas se o soterramento é fato previsto e consumado. Porém, se a petrificação insiste em nos devorar é na própria pedra que podemos buscar descaminhos. Empedrar a dança, empedrar as ruas e os dispositivos que definham a vida. Mover-com. Estar-com. Pelo toque na pedra podemos nos encontrar, e pulsando a vibratilidade desse corpo coletivo, das muitas singularidades que somos, inventar um caminho para a reapropriação do comum. Desbastar o corpo imunizado para compreendermos que resistir-com é nossa única maneira de permanecer existindo.

Deixamos essa pedra aqui com os pés despídos para que com ela continuemos a escrever caminhos (im)possíveis, mesmo depois que esse texto se der por terminado. Que nossas pedranças possam continuar britando por aqui e por aí, fazendo tocar nossas mãos.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó. Argus, 2009.

_____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALICE, T. A performance como (r)evolução dos afetos. **Revista Palco**, p.32-43, 2014. Disponível em: http://taniaalice.com/wp-content/uploads/2012/11/palco2014_Artigo_Tania.pdf. Acesso em: 26 de fev, 2021.

ALMEIDA N. A.. Dança: relações entre política e poder. **Rev. Dança 7**, Salvador, v. 4, n. 2, p. 76-86, jul./dez. 2015.

AQUINO, R. Arte participativa, mediação cultural e práticas colaborativas: perspectivas para uma curadoria expandida. **Revista Repertório: Teatro & Dança**, Salvador, nº 27, p.90-103, 2016.2.

ARAÚJO, A; ALICE, T. A ação disruptiva no espaço urbano: um treinamento ativista. In: BEIGUI, A.; MENDONÇA, M. B.; BRAGA, Bya (Org.). **Treinamento e modos de existência**. Natal: EDUFRN, 2013. p. 10-21.

ARAÚJO, A. Ações Disruptivas no Espaço Urbano. In: VI Reunião Científica da ABRACE, 6, 2011, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: Memória ABRACE Digital, 2011, p. 1-6.

BASTOS, D. **Histórias de pedras**. Pedranças, 2020. Informação verbal.

BIAR, Renato Prata. **Vidas Entregas**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cT5iAJZ853c>> Acesso em 30 de janeiro, 2020.

BISMARCK, H. **Reflexões poéticas**. Pedranças, 2020. Informação verbal.

BOMB Magazine. Disponível em: <https://bombmagazine.org/articles/santiago-sierra/>. Acesso em: 22 fev. 2021.

BONTORIN, G. **Reflexões poéticas**. Pedranças, 2020. Informação verbal.

BRANT, F; NASCIMENTO, M. Encontros e Despedidas. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/milton-nascimento/47425/>. Acesso em 15 mar. 2019.

BRITTO, F; JACQUES, P. Corpo e Cidade-Coimplicações em processo. **Revista UFMG**, Belo Horizonte, v.19, n.1 e 2, p.142-155, jan./dez. 2012. Disponível em: https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA_19_web_142-155.pdf. Acesso em : 13 dez, 2020.

CAETANO, K. Presenças do sensível nos processos interacionais. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 22, p. 12-24, dez. 2011.

CAMPBELL, B. **Arte para uma cidade sensível**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015.

CAMPBELL, B. TERÇA-NADA, M. **Intervalo, respiro, pequenos deslocamentos: Ações poéticas do Poro**. São Paulo: Radical Livros, 2011.

CEBALLOS, M. **Reflexões poéticas**. Pedranças, 2020. Informação verbal.

CLOSS, A. **Reflexões poéticas**. Pedranças, 2020. Informação verbal.

COHEN, T. **Conversa sobre Processo Dilatado**. Instagram, 20 jul. 2020. Informação verbal.

CORRÊA, A. S.; OLIVEIRA, L. H. C. A Arte Relacional e a Participação do Público: Aproximações Poéticas do Período de 1960-70 com a 27ª Bienal de São Paulo. **Mediações**. Londrina, v. 21, n. 2, p. 254-278, jul./dez., 2016. Disponível em: file:///C:/Users/usuario/Downloads/27998-127050-1-PB%20(1).pdf. Acesso em: 22 jan, 2021.

COSTA, R. **Reflexões poéticas**. Pedranças, 2020. Informação verbal.

DONNIANNI, G. **Reflexões poéticas**. Pedranças, 2020. Informação verbal.

DUNKER, C. A Lógica do Condomínio ou: o Síndico e seus Descontentes. **Revista Leitura Flutuante**, v.1, p.1-8, 2009.

FALCÃO, J, P. **Cabidela**. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/seu-pereira-coletivo-401/1660750/> . Acesso em 03 mar. 2019.

FEITOSA, C. Investigação e criação: um diálogo entre Vera Mantero e André Lepecki. **O Percevejo: Periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO**, Rio de Janeiro, vol. 06, n.01, p.183-207, jan./jun.2014.

FADEIRO, J.; BIGÉ, R. Se não sabe porque é que pergunta. **Revista C de Artes**, Curitiba, v.17, n.2, jul./dez., p.1-204, 2007.

FONTES, V. Capitalismo em tempos de uberização: do emprego ao trabalho. **Revista Marx e o Marxismo**. v.5, n.8, p. 45-67, jan./jun., 2017.

GOIS, L. **Reflexões poéticas**. Pedranças, 2020. Informação verbal.

GREINER, C; KATZ, H. **Arte e Cognição: corpomídia, comunicação, política**. São Paulo: Annablume, 2015.

GREINER, C. Em busca de uma metodologia para analisar a alteridade na arte. **Conceição I Concept**. Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 10-21, jul./dez.2017. Disponível em: file:///C:/Users/usuario/Downloads/8648519-Texto%20do%20artigo-34241-1-10-20171220.pdf. Acesso em: 2 jul, 2019.

HASAD, H. **Armadilha da identidade: Raça e classe nos dias de hoje**. São Paulo: Editora Veneta, 2019.

HERCOLES, R. Dramaturgia da dança: a inerência entre forma e sentido no movimento. **Revista Dança 7**, Salvador, v. 4, n. 2, p. 12-26, jul./dez. 2015.

_____. O Corpo e suas paisagens de risco: dança/performances no Brasil. In:II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA, 2, 2012, Porto Alegre, **Anais...** Porto Alegre, 2012. p. 1-9. Disponível em: <http://www.portalanda.org.br/anais>. Acesso em: 2 jul, 2019.

HIGA, M, A. **No meio do caminho: figurações da pedra na moderna poesia latino-americana**. 2009, 227f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). The University of Texas. Austin, 2009. Disponível em: <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/29601> . Acesso em: 11 jan. 2021.

Kester, G. H. Colaboração, arte e subculturas. In: Hara, Helio (Org.). **Caderno Videobrasil 02 – Arte Mobilidade Sustentabilidade**. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, Sesc-São Paulo, 2006.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LEPECKI, A. Coreopolítica e coreopolícia. **Ilha: Revista de Antropologia**, Santa Catarina, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. 2012a.

_____. Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): ‘still acts’ em The Last Performance de Jérôme Bel. In: SOTER, S.; PEREIRA, R. (org.). **Lições de Dança 5**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2005. p.11-26.

_____. 9 variações sobre coisas e performance. **Urdimento**, n.19, p.. 95-101, nov. 2012b.

_____. Permissão Para Dançar. **Revista Performatus, Inhumas**, v.1, n. 4, mai. 2013. ISSN: 2316-8102.

_____. Planos de composição. In: Greiner, C.; Santo, C.; Sobral, S.(Org.). **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010, p.13-20.

LIMA, C. **Residência artística: Árvores**. Curitiba, 27 set. 2019. Informação verbal.

MEJÍA, Rafael. Estrada. Micropolíticas, cartografias e heterotopias urbanas: derivas teórico-metodológicas sobre a aventura das (nas) cidades contemporâneas. **Revista Espaço Acadêmico**, v.11, n. 132, 2012.

MELO NETO, J, C. **A educação pela pedra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MESQUITA, A. Arte-Ativismo: Interferência, Coletivismo e Transversalidade, 2002. Disponível em:

https://desarquivo.org/sites/default/files/mesquita_andre_arte_ativismo.pdf. Acesso em: 11 jan. 2021.

_____. **Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)**. 2008. 429 f. Dissertação (Mestrado em História da Cultura) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo (SP), 2008. Disponível em :10.11606/D.8.2008.tde-03122008-163436. Acesso em: 11 jan. 2021.

NALLI, M. *Communitas/Immunitas: a releitura de Roberto Esposito da biopolítica*. **Revista Filos, Aurora**, Curitiba, v.25, n.37, p. 79-105, 2013. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.7213/aurora.25.037.DS04>. Acesso em: 03 jan, 2020.

OLIVEIRA, E. **Reflexões poéticas**. Pedranças, 2020. Informação verbal.

OLIVEIRA, L. **Corpos indisciplinados: Ação cultural em tempos de biopolítica**. 1ª Ed. Beca, 2007.

PAIVA, R.(org). **O retorno da comunidade: os novos caminhos do social**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2007.

PELBART, P. P. **Anota aí: eu sou ninguém**, 2013. Disponível em: <http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaarte/2014/10/30/noticiasjornalvidaarte,3339478/leia-artigo-do-filosofo-tradutor-e-professor-peter-pal-pelbart.shtml>. Acesso em: 06 dez, 2019.

_____. *Biopolítica*. **Sala Preta**, São Paulo, v.7, p.57-65, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v7i0p57-66>. Acesso em: 14 dez, 2019.

_____. *Elementos para uma cartografia da grupalidade*. In: SAADI, F; GARCIA, S. (Orgs.). **Próximo ato: Questões da Teatralidade Contemporânea**. São Paulo: Itaú Cultural, p. 33-37, 2008.

_____. **Vida capital. Ensaios de biopolítica**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2009.

PROVASI, B. *Atos como Performance na Ocupação do Espaço Urbano: contra um modelo de cidade para os megaeventos*. **Revista Brasil. Estudo Presença**, Porto Alegre, v. 6, n. 3, p. 429-459, set./dez. 2016.

RADOMSKY, G. *Roberto Esposito: comunidade, biopolítica e imunização*. **Revista Política e Sociedade**, v. 16, n. 35, p. 459-473, 2017.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**. Estética e política. São Paulo: Editora 34. 2005.

REIA, J. *A Cidade como palco: Relações entre Experiência Estética, Cotidiano e Música de Rua*. In: XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 37, 2014, Foz do Iguaçu, **Anais...** Foz do Iguaçu: Intercom, 2014, p.1-15.

ROCHA, T. O que é dança contemporânea? A narrativa de uma impossibilidade. **Revista Ensaio Geral**, Belém, v.3, n.5, 2011.

RODRIGUES, A. Performances urbanas: Formas artísticas e Intervenções Urbanas. **Revista Cultura e Extensão USP**, São Paulo, v. 19, p. 43-57, mai. 2018.

ROLNIK, S. **Breve descrição dos Objetos Relacionais**. p. 1-6, 2005. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/descricao relacionais.pdf>. Acesso em: 9 fev, 2021.

_____. **Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

_____. **Geopolítica da Cafetinagem**, p.1-13, 2006. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>. Acesso em 3 jan. 2020.

SANTOS, E. **Reflexões poéticas**. Pedranças, 2020. Informação verbal.

SANAR Med. Disponível em: https://www.sanarmed.com/linha-do-tempo-do-coronavirus-no-brasil#16_de_julho_de_2020. Acesso em 16 mai. 2021.

SETENTA, J. S. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. Salvador: EDUFBA, 2008.

SILVA, R. R. Uno, mapa de criação: ações corporalizadas de um corpo propositor num discurso em dança. 2013. 206 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27495>. Acesso em: 21 out. 2019.

SILVA, T. **Reflexões poéticas**. Pedranças, 2020. Informação verbal.

TAYLOR, Frederick. **Muro de Berlim: Um Mundo Dividido 1961- 1989**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

TORRALBA, R. A Fantasmática do Corpo de Lygia Clark: interfaces entre arte e clínica. **Cadernos de Subjetividade**, São Paulo, n.16, p.187-198, 2014.

TÜRCKE, C. **Sociedade Excitada: filosofia da sensação**. Trad. Antonio A. S. Zuin (et al.) – Campinas, São Paulo: Editora Unicamp, 2010.

VIRNO, P. **Gramática da multidão: por uma análise das formas de vida contemporâneas**. São Paulo: Annablume, 2013.

WASEM, M. Dilemas da arte colaborativa: nomadismos, nivelamento relacional e coletividades. **Revista Outra travessia**, Santa Catarina, n.19, p.121-141, 2015.

YAMAMOTO, E. Y. A comunidade dos contemporâneos. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 26, p. 60-71, dez. 2013.

_____. A experiência comunitária e a morte do sujeito. **Revista Contracampo**, Niterói, v. 24, n. 1, jul. p. 86-104, 2012.

REFERÊNCIAS DE IMAGENS

ACERVO MUSEU DA DANÇA. Disponível em: <http://acervomuseudadanca.com.br/pedra-no-caminho-1993/9-16/>. Acesso em 13 dez. 2020.

ACERVO MUSEU DA DANÇA. Disponível em: <http://acervomuseudadanca.com.br/pedra-no-caminho-1993/9-16/>. Acesso em 13 dez. 2020.

BERNARDINO, Eduardo. **Desvio Coletivo: Cegos**. Disponível em: <<https://www.desviocoletivo.com.br/galeria/a966hfmbqp2uesmzih6mmssldyciam>>. Acesso em 10 de janeiro, 2020.

BR-/+ Actos y Lecturas. Disponível em: <http://brmenosmais.blogspot.com/2010/08/lygia-clark-objeto-relacional-1980.html>. Acesso em 23 mai.2021.

CHÃO de dança. Disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/chao/2017/04/27/hipotese-zeta-pequena-danca-de-steve-paxton/> . Acesso em 31 mai. 2020.

CSIAOBR. O pedaço perdido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PtuvtluFfNI>. Acesso em 21 de janeiro, 2020.

DEMOLITION INCORPORADA. Disponível em: <https://www.demolitionincorporada.com/1000casas>. Acesso em: 12 dez. 2020.

DESVIO COLETIVO. Disponível em: <https://www.desviocoletivo.com.br/work>. Acesso em 15 abr. 2021.

FACEBOOK. Disponível em: <https://www.facebook.com/bienaldecuritiba/photos>. Acesso em 16 jan. 2021.

FONDAZIONEORESTIADI. Disponível em: <https://www.fondazioneorestiadi.it/eventi/macerie-e-tacchi-a-spillo/>. Acesso em: 19 mar. 2021.

FOTOTELEGRAF. Disponível em: http://fototelegraf.ru/68226-50-letie-vozvedeniya-berlinskoj-steny.html#attachment_68241 Acesso em 25 mai. 2021.

FOTOTELEGRAF. Disponível em: <http://fototelegraf.ru/68226-50-letie-vozvedeniya-berlinskoj-steny.html/berlinskaja-stena-18-13#comments>. Acesso em 25 mai. 2021.

INSTAGRAM. Disponível em: https://www.instagram.com/thi_cohen/. Acesso em 9 fev. 2021.

JORNAL GNN. Disponível em: <https://jornalggn.com.br/editoria/cultura/a-origem-do-ninguem-solta-a-mao-de-ninguem-por-marcelo-mendonca/>. Acesso em 23 mar. 2021.

MOMA. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1422>. Acesso em 20 mai. 2021.

MONTENEGRO, Camila. Demolition Incorporada: Batucada. Disponível em: <https://www.demolitionincorporada.com/batucada?lightbox=dataitem-isup9i721>. Acesso em 19 de janeiro, 2020.

MUD, P. Acervo - Espetáculo Pedra no Caminho de Célia Gouvêa – 1993. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AOrXNxDtaVk> . Acesso em: 13 dez. 2020.

NO SHOW MUSEUM. Disponível em: <https://www.noshowmuseum.com/es/2do-b/santiago-sierra>. Acesso em: 22 fev. 2021.

PINA BAUSCH Foundation. Disponível em: <https://www.pinabausch.org/en/editions/film/palermo-palermo/credits>. Acesso em: 10 jan. 2021

PINHEIRO, Té. Oficina: “Você sabe que eu não confio em você, não sabe?”, com Clarice Lima (21 a 25 de janeiro de 2019). Disponível em: <http://www.portoiracemadasartes.org.br/oficina-voce-sabe-que-eu-nao-confio-em-voce-nao-sabe-com-clarice-lima-21-a-25-de-janeiro-de-2019-fotos-te-pinheiro/>. Acesso em: 21 de janeiro, 2020.

PISTIS, Antonio. Demolition Incorporada: Batucada. Disponível em: https://www.demolitionincorporada.com/batucada?lightbox=image_nrf. Acesso em 19 de janeiro, 2020.

PORO Intervenções urbanas e ações efêmeras. Disponível em: <https://poro.redezero.org/ver/intervencao/>. Acesso em: 4 abr. 2021.

REDAÇÃO RBA. Performance ‘Entre Saltos’ trata sobre relação do feminino com a cidade. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/cultura/2016/03/performance-entre-saltos-trata-sobre-relacao-do-feminino-com-a-cidade-9848/>. Acesso em 8 de fevereiro, 2020

TERCEIRA MARGEM Arquitetura e Singularidades. Disponível em: <http://www.3margem.com.br/inspiraes/2017/2/22/lygia-clark-artes-plsticas>. Acesso em: 15 jan, 2021.

UOL Folha de São Paulo. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/educacao/2015/12/1715678-imobilizados-e-em-silencio-estudantes-fazem-perfomance-na-av-paulista.shtml>. Acesso em 15 abr. 2021.

VIVADANÇA. Disponível em:
<http://www.festivalvivanca.com.br/2017/programacao/demolicoes-la-petite-mort/>.
Acesso em: 9 fev. 2021.