



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

LÍGIA VILLARON PIRES

**IMAGINAR A QUEDA, DANÇAR A GRAVIDADE:
PERCURSOS PARA UMA VÍDEO-DANÇA-INSTALAÇÃO**

*IMAGINING THE FALL, DANCING THE GRAVITY:
PATHS TO A VIDEO-DANCE-INSTALLATION*

CAMPINAS

2024

LÍGIA VILLARON PIRES

**IMAGINAR A QUEDA, DANÇAR A GRAVIDADE:
PERCURSOS PARA UMA VÍDEO-DANÇA-INSTALAÇÃO**

*IMAGINING THE FALL, DANCING THE GRAVITY:
PATHS TO A VIDEO-DANCE-INSTALLATION*

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Artes Visuais.

Thesis presented to the Arts Institute of the Universidade Estadual de Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Visual Arts.

ORIENTADOR: PROF. DR. CESAR AUGUSTO BAIO SANTOS

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA LÍGIA VILLARON PIRES, E ORIENTADA PELO PROF. DR. CESAR AUGUSTO BAIO SANTOS.

CAMPINAS

2024

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Biblioteca do Instituto de Artes
Amanda Bertaci Brandão - CRB 8/8625

V713i Villaron, Lígia, 1997-
Imaginar a queda, dançar a gravidade : percursos para uma vídeo-dança-
instalação / Lígia Villaron Pires. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Cesar Augusto Baio Santos.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP),
Instituto de Artes.

1. Criação (Literária, artística, etc.). 2. Videodança. 3. Arte e tecnologia. 4.
Antropoceno. I. Santos, Cesar Augusto Baio. II. Universidade Estadual de
Campinas (UNICAMP). Instituto de Artes. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Imagining the fall, dancing the gravity : paths to a video-dance-
installation

Palavras-chave em inglês:

Creation (Literary, artistic, etc.)

Screendance

Art and technology

Anthropocene

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Mestra em Artes Visuais

Banca examinadora:

Cesar Augusto Baio Santos [Orientador]

Rachel Zuanon Dias

Karina Campos de Almeida

Data de defesa: 15-08-2024

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0009-0002-2521-3873>

- Currículo Lattes do autor: <https://lattes.cnpq.br/6404561583001395>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

LÍGIA VILLARON PIRES

ORIENTADOR: PROF. DR. CESAR AUGUSTO BAIO SANTOS

MEMBROS:

PROF. DR. CESAR AUGUSTO BAIO SANTOS

PROF(A). DR(A). RACHEL ZUANON DIAS

PROF(A). DR(A). KARINA CAMPOS DE ALMEIDA

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 15.08.2024

À minha mãe e ao meu pai, que me
possibilitaram a vida.

A todos que acreditam e se movem por
um futuro menos bárbaro.

AGRADECIMENTOS

A Nancy e Edson, por me permitirem tudo o que sou.

A Paola, pela irmandade e por me acompanhar na curiosidade de aprender mundos.

A Caio, pelo apoio incondicional e por tudo que estamos criando, sem você não seria possível.

A toda a minha família, que me alimenta de carinho e cuidado.

A Mariana Mastroianni, Iara Medeiros, Luisa Vincoletto, Tereza Diz e Verônica Gesteira, pela generosidade e parceria na criação

A Ana Rovati e João Brancato, colegas da pós-graduação que se tornaram grandes amigos, pela generosidade da escuta e da partilha.

Aos amigos, por permanecerem aqui. Especialmente a Patrícia Pölzl, que me ajudou a viabilizar a obra em sua materialidade.

Aos parceiros do ACTlab e eXtremidades, pelos diálogos férteis.

A todos os colegas e alunos que encontrei durante os anos de mestrado, pela troca.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UNICAMP, pela oportunidade e suporte ao desenvolvimento desta pesquisa.

A Cesar Baio, por aceitar acolher minhas inquietudes e acompanhar o percurso.

A Karina Almeida e Rachel Zuanon, pelas contribuições generosas na banca de qualificação e por comporem também a banca de defesa.

A você que me lê, pela sobrevida dada ao trabalho.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, processo de bolsa n.º 88887.701408/2022-00 e n.º 88887.711490/2022-00.

RESUMO

Esta dissertação é resultado de uma investigação teórico-prática que adota a queda enquanto um operador conceitual e poético frente a um mundo em crise. Apesar da inevitabilidade da queda, é possível escolher como cairemos. Tendo isso em vista, a pesquisa busca lançar reflexões para tecer propostas de reorganização do corpo para cair, o que se dá nas esferas dos saberes e dos fazeres. Dos saberes, ao trazer para o diálogo pensadores cujas ideias desviam do eixo de pensamento ocidental para se pensar a crise social e climática que vivemos na atualidade, assim como a tecnologia, o corpo, a arte, a imagem e a própria queda. Dos fazeres, através da reflexão de caminhos poéticos para outras formas de cair, se ancorando em obras e artistas que trabalharam tal questão a partir do campo da dança, da performance e da imagem; e do compartilhamento do processo criativo da vídeo-dança-instalação *Projeções para quedas* (2024). Assumindo o ato de cair enquanto princípio teórico, poético e de movimento, o projeto se empenhou em articular corpo, imagem e espaço para a criação de uma obra híbrida.

Palavras-chave: queda; videodança; criação; cosmotécnica; Antropoceno.

ABSTRACT

This thesis results from a theoretical-practical investigation that adopts the fall as a conceptual and poetic approach to a world in crisis. Despite the inevitability of falling, choosing how we fall is possible. Given this, the research aims to bring out reflections to draw up proposals for reorganizing the body for falling, encompassing both knowledge and practice spheres. In terms of knowledge, the study engages with thinkers whose ideas deviate from the Western axis of thought, to contemplate the current social and climate crisis, technology, the body, art, the image, and the fall itself. In terms of practice, it reflects on poetic paths for other ways of falling, grounded in works and artists who have worked on this matter from the fields of dance, performance, and image; and shares the creative process of the video-dance-installation *Projeções para quedas* [Projections for falls] (2024). By adopting the act of falling as a principle of thought, poetics, and movement, the project endeavors to articulate body, image, and space to create a hybrid artwork.

Keywords: falling; screendance; creation; cosmotechnics; Anthropocene.

RÉSUMÉ

Ce mémoire est le résultat d'une recherche-crédation qui adopte la chute en tant qu'un opérateur conceptuel et poétique face à un monde en crise. Bien que la chute soit inévitable, il est possible de choisir comment nous tomberons. Dans cette optique, la recherche vise à susciter des réflexions pour tisser des propositions de réorganisation du corps pour la chute, ce qui se déroule dans les sphères des savoirs et des pratiques. Dans le domaine des savoirs, l'étude engage un dialogue avec des penseurs dont les idées s'écartent de l'axe de pensée occidental, pour penser la crise sociale et climatique que nous vivons actuellement, ainsi que la technologie, le corps, l'art, l'image et la chute elle-même. Dans le domaine des pratiques, on réfléchit à des parcours poétiques vers d'autres manières de tomber, ancrés dans des œuvres et des artistes qui ont travaillé sur cette question dans les domaines de la danse, de la performance et de l'image ; et on partage le processus créatif de la vidéo-danse-installation *Projeções para quedas* [Projections para chutes] (2024). En adoptant la chute comme principe théorique, poétique et de mouvement, le projet s'est efforcé d'articuler le corps, l'image et l'espace pour créer une œuvre hybride.

Mots-clés : chute ; videodanse ; création ; cosmotechnique ; Anthropocène.

*Onde é o fim do mundo?
Que horas chega o futuro?
Qual a altura desse muro?
Por mais fundo que seja o fundo do mar,
o mar tem fundo
Eu estou aqui*

Luiza Lian

LISTA DE FIGURAS

Figuras 1 e 2 - Registros fotográficos da performance Videodança Vertical: edição em tempo real.....	17
Figura 3 - Registro fotográfico da performance Videodança Vertical: edição em tempo real.	18
Figura 4 - Título do estudo 1.....	19
Figura 5 - Instrução de interação do estudo 1.....	19
Figura 6 - Ícone de mão clicando no estudo 1.....	19
Figura 7 - Resposta ao toque no estudo 1.....	19
Figuras 8 e 9 - Registro fotográfico do espetáculo Normal, da Cia. Alias.....	43
Figura 10 - Nancy Stark Smith et Steve Paxton em uma prática de Contato Improvisação...	45
Figura 11 - Registro fotográfico do espetáculo Violência, do Grupo Cena 11.....	46
Figuras 12 e 13 - Registros fotográficos da performance Lightfall, de Trisha Brown e Steve Paxton.....	48
Figura 14 - registro fotográfico da performance Leaning Duets I, de Trisha Brown.....	49
Figuras 15, 16, 17, 18 e 19 - Fotogramas do filme Fall 1, de Bas Jan Ader.....	52
Figuras 20, 21 e 22 - Fotogramas do filme Fall 2, de Bas Jan Ader.....	53
Figura 23 - Fall 2, de Bas Jan Ader.....	53
Figura 24 - Fotograma do filme Broken fall (organic), de Bas Jan Ader.....	54
Figuras 25 e 26 - Fotogramas do filme Broken fall (geometric), de Bas Jan Ader.....	55
Figura 27 - Broken fall (geometric), de Bas Jan Ader.....	55
Figura 28 - Broken fall (geometric; blue-yellow-red), de Bas Jan Ader.....	56
Figura 29 - Série On the road to a new Neo Plasticism, de Bas Jan Ader.....	57
Figura 30 - Pitfall on the way to a new Neo Plasticism, de Bas Jan Ader.....	58
Figuras 31, 32 e 33 - Fotogramas do registro do estudo coreográfico In search of the miraculous.....	60
Figura 34 - Fotograma de Blue Studio: Five Segments.....	65
Figura 35 - Fotograma de Merce and Marcel.....	65
Figura 36 - Saut dans le vide, de Yves Klein.....	68
Figuras 37, 38, 39 e 40 - Fotografias de Yves Klein saltando no vazio, por Shunk e Kender	69
Figura 41 - Fotograma de Revolving upside down.....	71
Figura 42 - Fotograma de Pacing upside down.....	71

Figura 43 - Fotogramas de estudo de composição para videodança multitelas.....	72
Figuras 44 e 45 - Fotogramas de A Study in Choreography for Camera, de Maya Deren.....	73
Figuras 46, 47, 48, 49, 50 e 51 - Fotogramas do salto de Talley Beatty em A Study in Choreography for Camera, de Maya Deren.....	75
Figuras 52 e 53 - Fotogramas de The Very Eye of Night, de Maya Deren.....	79
Figuras 54, 55 e 56 - Fotogramas de 21 études à danser, de Thierry de Mey.....	80
Figura 57, 58 e 59 - Fotograma de 21 études à danser, de Thierry de Mey.....	81
Figuras 60, 61, 62, 63, 64 e 65 - Fotogramas de 21 études à danser, de Thierry de Mey.....	82
Figuras 66, 67, 68 e 69 - Fotogramas de 21 études à danser, de Thierry de Mey.....	82
Figura 70 - Estreia de Counter Phrases, em 15 de março de 2003, no Palais des Beaux-Arts em Bruxelas, na Bélgica, com música ao vivo performada pelo Ictus Ensemble.....	83
Figura 71 - Mapa das referências audiovisuais.....	91
Figura 72 - Mapa das referências fotográficas.....	92
Figura 73 - Resultado do mapa geral da pesquisa.....	93
Figura 74 - Anotações após primeiras explorações pessoais da queda.....	95
Figura 75 - Anotações após encontros “queda livre”.....	96
Figuras 76 e 77 - Anotações após encontro “preparar o corpo para cair”.....	97
Figura 78 - Esquema desenhado por Mariana após o encontro “cair dentro e cair fora”.....	99
Figura 79 - Fotograma de experimentação entre corpo e câmera.....	100
Figuras 80, 81 e 82 - Fotogramas do registro da coreografia desenvolvida.....	101
Figura 83 - Decupagem dos planos.....	102
Figura 84 - Ordens do dia.....	102
Figura 85 - Fotograma da gravação no CIS Guanabara.....	103
Figura 86 - Fotograma da gravação em uma das salas do CIS Guanabara.....	103
Figuras 87 e 88 - Bastidores da gravação no CIS Guanabara.....	104
Figura 89 - Fotograma da gravação na pedreira do Jardim Garcia.....	104
Figuras 90 e 91 - Bastidores da gravação na pedreira do Jardim Garcia.....	105
Figura 92 - Decupagem da gravação.....	106
Figura 93 - Fotograma da passagem entre sequências, com as telas vistas em conjunto..	107
Figura 94 - Fotograma da passagem entre sequências, com as telas vistas em conjunto..	108
Figura 95 - Fotograma da passagem entre sequências, com as telas vistas em conjunto..	108
Figura 96 - Teste de divisão de telas.....	112

Figura 97 - Teste de divisão de telas.....	112
Figura 98 - Light Vulnerable Objects Threatened By Eight Cement Bricks, de Bas Jan Ader, remontada em 2021 na galeria Meliksetian Briggs, em Los Angeles.....	112
Figura 99 - Estudo de instalação em desenho digital.....	113
Figura 100 - Registro da obra na exposição Hematose Poética, na Fêmea Fábrica.....	114
Figura 101 - Ilhós aplicado na ponta do tecido e alicata de aplicação.....	115
Figuras 102 e 103 - Registros do processo de recuperação dos falantes.....	116
Figura 104 - Registro do processo de solda dos falantes.....	116
Figura 105 - Detalhe do falante na instalação.....	117
Figura 106 - Detalhe dos projetores na instalação.....	117
Figura 107 - Visão geral da instalação (luzes acesas).....	118
Figura 108 - Público da instalação no dia da defesa.....	118
Figura 109 - Registro da instalação no dia da defesa.....	119
Figura 110 - Registro da instalação no dia da defesa.....	119
Figura 111 - Registro da instalação no dia da defesa.....	120
Figura 112 - Registro da instalação no dia da defesa.....	120
Figura 113 - Registro da instalação no dia da defesa.....	121
Figura 114 - Registro da instalação no dia da defesa.....	121
Figura 115 - Registro da instalação no dia da defesa.....	122
Figura 116 - Registro da instalação no dia da defesa.....	122
Figura 117 - Primeira parte da notação da coreografia In Search of the Miraculous.....	130
Figura 118 - Segunda parte da notação da coreografia In Search of the Miraculous.....	131
Figura 119 - Parte final da notação da coreografia In Search of the Miraculous.....	132
Figura 120 - Registro fotográfico de Planes, de Trisha Brown.....	133
Figura 121 - Registro fotográfico de Man Walking Down the Side of a Building, de Trisha Brown.....	134
Figura 122 - Registro fotográfico de Walking on the wall, de Trisha Brown.....	135
Figura 123 - Registro fotográfico de Leaning Duets II, de Trisha Brown.....	135
Figura 124 - Registro fotográfico de Floor of the Forest, de Trisha Brown.....	136
Figura 125 - Registro fotográfico de Woman Walking down a Ladder, de Trisha Brown.....	137
Figura 126 - Registro fotográfico de Spiral, de Trisha Brown.....	138
Figura 127 - Capa do jornal Dimanche, de Yves Klein.....	139

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. REFLEXÕES SOBRE O CAIR	27
1.1 A queda enquanto crise	29
1.2 Dançar e criar enquanto cosmotécnicas	34
1.3 A queda enquanto ação	39
2. IMAGINAR A QUEDA	61
2.1 A performatividade da imagem	67
2.2 Videodança: aparato, composição e cinestesia	77
3. DANÇAR A GRAVIDADE	87
3.1 Um mapa	90
3.2 Experimentações: corpo	94
3.2.1 Queda livre	96
3.2.2 Preparar o corpo para cair	97
3.2.3 Cair dentro e cair fora	98
3.2.4 Corpo e câmera	99
3.3 Gravações	102
3.4 Edição e trilha sonora	105
3.5 Instalação	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS	123
REFERÊNCIAS	125
APÊNDICE	130
ANEXOS	133

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se inicia, formalmente, em um momento incerto e espinhoso: no decorrer de um confinamento que já completava quase um ano e meio, resultado da pandemia global de um vírus extremamente contagioso e letal¹, e a vigência de um governo federal de extrema-direita que já completava dois anos e meio. Se lançar em uma investigação aos moldes da Academia, em meio a esse contexto, foi duplamente desafiador. Foi preciso, constantemente, exercitar a lembrança do porquê da escolha de tal caminho.

Acredito que tal decisão foi motivada, inicialmente, por acreditar na importância da Arte e da Universidade Pública, e querer ocupar esse espaço – tão caro à nossa sociedade para a construção e circulação do conhecimento – com um projeto que se propõe a pensar o próprio fazer artístico. Trata-se de um projeto fruto de curiosidade e paixão. Desde 2018, venho explorando a relação entre imagens baseadas no movimento e o corpo que dança, dois temas que muito me tocam e mobilizam.

Eu gosto de pensar e criar imagens (considerando aqui “imagem” enquanto imagem técnica²). Por um lado, porque elas me causam deslumbramento: tenho apego pela experiência visual. Por outro lado, porque acredito que elas possuam poder, e que é preciso apropriar-nos de seus métodos de maneira crítica. Em minha prática recente, encaro a utilização da câmera fotográfica enquanto uma apropriação da tecnologia moderna, uma forma de se ocupar o abundante universo das imagens com corpo, afeto, ternura, atenção, poesia, e também com austeridade e fúria, quando necessário é.

Esta pesquisa consiste, de alguma forma, em uma tentativa de não se paralisar em face a um mundo cheio de imagens que entram pelos olhos e se instalam na cabeça todos os dias. Uma tentativa de não se anestésias; de continuar presente; de continuar em movimento. E é aí que entra o corpo, e a dança. A dança tem sido, para mim, um caminho para outra apreensão da vivência no mundo. Uma maneira de acessar o que o corpo nos oferece enquanto potencialidade. Uma

¹ O coronavírus SARS-CoV-2, que chegou ao Brasil em fevereiro de 2020, é causador de uma doença respiratória aguda denominada Covid-19, que até junho de 2024 foi responsável por mais de 700 mil mortes no país.

² “Imagens técnicas” são, segundo Vilém Flusser, imagens produzidas por máquinas, que, por sua vez, são produto da técnica e da ciência. Tais máquinas contêm embutidas em si um programa, um código, que media a produção das próprias imagens. Para mais, ver Flusser (2009) e Machado (2002).

experiência somática que tem de material, no sentido do que é físico e carnal, tanto quanto tem de sensível e intuitivo, transcendendo as barreiras do que se pode racionalizar.

O projeto inicial desta pesquisa surge do desejo de dar continuidade às investigações iniciadas com o *grupo teia* em 2019, ao final da minha graduação em Comunicação Social – Midialogia. Tal grupo, formado por mim e dois então alunos da graduação em Dança da UNICAMP (Murilo Augusto e Natália Beserra), se juntou com o propósito de investigar as imbricações entre dança e mídias digitais, e tivemos nossa pesquisa viabilizada pela bolsa Aluno-Artista, promovida pelo Serviço de Apoio ao Estudante e pela Pró Reitoria de Graduação da UNICAMP.

Naquele momento, em que o uso massivo de *smartphones*, aliado à popularização de aplicativos de vídeos curtos, começava a alterar os formatos e narrativas audiovisuais, nos interessava pensar esse corpo contaminado pela tecnologia, pela exposição e pela repetição, e criar videodanças para serem assistidas a partir desses dispositivos. Uma espécie de “inserção em circuitos ideológicos”³ à nossa maneira. O que fizemos foi explorar – e de certa maneira, também sugerir – formas. Formas que abrissem caminhos estéticos e poéticos outros. No caso, a videodança vertical, trabalhada por nós sobretudo na plataforma do *Instagram*⁴, e a videodança interativa, criada a partir da plataforma *eko* para vídeos interativos, tendo como resultados finais as obras *Videodança vertical: edição em tempo real* e *10 estudos para uma videodança interativa*.

Videodança vertical: edição em tempo real foi concebida a partir do *Instagram*. A rede social, que a princípio não foi criada para o desenvolvimento e exibição de obras de arte, não só dá palco para uma, como opera enquanto instrumento de criação. Na obra, utilizamos o *smartphone* como câmera e a ferramenta de “*live*” do *Instagram* (que permite a transmissão de vídeos ao vivo) para desenvolver e transmitir uma performance ao vivo, de caráter *site specific*⁵. Ela foi apresentada em

³ Referência ao trabalho “Inserções em circuitos ideológicos”, de Cildo Meireles, que consistia em gravar mensagens em garrafas retornáveis de Coca-Cola ou de cédulas de cruzeiros e devolvê-las para a circulação.

⁴ O *Instagram* é uma rede social online de compartilhamento de fotos e vídeos. A descrição do aplicativo nas lojas de aplicativo, em janeiro de 2024, é a seguinte: “Aproximando você das pessoas e de tudo que você adora. Conecte-se com amigos, compartilhe o que você está fazendo ou veja as novidades de outras pessoas no mundo todo. Explore nossa comunidade, um local onde você pode ser quem realmente é e compartilhar de tudo: de sua rotina a momentos importantes da sua vida. Expresse-se e conecte-se com seus amigos.”

⁵ Trata-se de um tipo de obra criada em diálogo com o espaço em que é exibida.

três ocasiões: duas vezes na Biblioteca Central Cesar Lattes, na Universidade Estadual de Campinas, e uma vez no Museu da Imagem e Som de Campinas.

Sendo uma transmissão ao vivo, qualquer usuário do *Instagram* poderia assistir à performance on-line, mas parte de sua concepção enquanto performance – bastante influenciada pela obra *Plano Sequência/Take 2*, da Jorge Garcia Cia. de Dança – prevê que ela seja projetada no mesmo local em que acontece, de maneira simultânea. No início e no desenrolar da performance, contudo, os *performers* se encontram em um espaço diferente do qual a imagem está sendo projetada, localizado, porém, no mesmo edifício. O público presencial, ao chegar para assistir à performance, é encaminhado não para o local onde se encontram os performers, mas para o local onde a imagem está sendo projetada, pois o que nos interessa é a imagem final, processada pelo *Instagram*.

Figuras 1 e 2 - Registros fotográficos da performance *Videodança Vertical: edição em tempo real*



Fonte: Everaldo Luís Silva, 2019, acervo pessoal.

Os três *performers* atuam tanto como bailarinos, quanto como operadores de câmera, trocando de papéis constantemente, de modo a borrar as distinções. Por se tratar de uma transmissão ao vivo, a construção da linguagem audiovisual é revelada no instante mesmo em que é construída, dentre escolhas de enquadramentos, movimentos de câmeras e filtros em realidade aumentada disponíveis na ferramenta de *live*, processo que denominamos enquanto uma “edição em tempo real”.

A performance é conduzida de tal maneira que, ao final, os *performers* chegam até o espaço da projeção. Isso cria, para o público, uma espécie de embate entre o corpo físico e a imagem do corpo – essa enquadrada, processada e

modificada através dos filtros de realidade aumentada do *Instagram* –, acentuado pelo pequeno *delay*⁶ existente entre os dois.

Figura 3 - Registro fotográfico da performance *Videodança Vertical: edição em tempo real*



Fonte: Everaldo Luís Silva, 2019, acervo pessoal.

Esse trabalho foi, para além de uma exploração do *Instagram* enquanto aparato de criação, propulsor de uma investigação de concepção e composição de videodanças verticais. Isso também nos estimulou a promover o *1º Festival de Videodança Vertical de Campinas*, que ocorreu no Museu de Imagem e Som de Campinas em dezembro daquele mesmo ano.

*10 estudos para uma videodança interativa*⁷, por sua vez, consiste no que nomeamos “videodança interativa”, ou seja, uma videodança na qual a narrativa se constrói a partir da interação direta do espectador com o vídeo, através do toque na tela. Esse trabalho foi também o meu projeto de conclusão de curso em Comunicação Social – Midialogia, orientado pelo Prof. Dr. Cesar Baio, e conta com trilha sonora original criada por Verônica Gesteira.

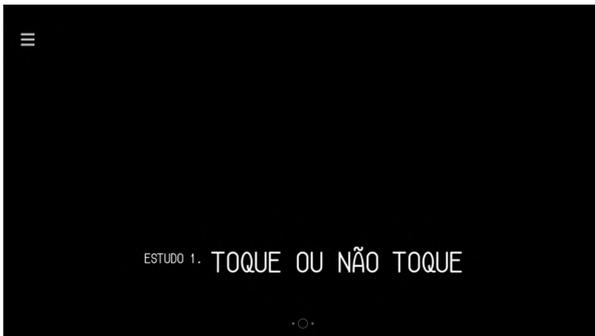
A obra se estrutura em dez pequenos estudos que propõem diferentes formas de interação e exploram diferentes aspectos da relação entre dança e audiovisual.

⁶ A palavra, de origem inglesa, designa a diferença de tempo entre o envio e o recebimento de um sinal ou informação em sistemas de comunicação.

⁷ Disponível em: <https://video.eko.com/v/MO0aWd?autoplay=true>.

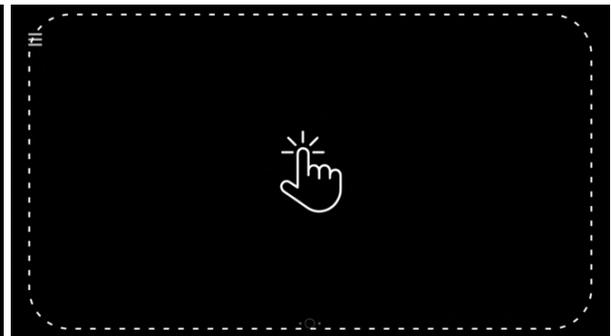
Cada estudo é antecedido por uma abertura individual, onde se apresenta o nome do estudo em questão (Fig. 4), e, portanto, pistas do que ele pretende ser, além da maneira específica através da qual o espectador pode tocar a tela e interagir com o trabalho (Fig. 5).

Figura 4 - Título do estudo 1



Fonte: acervo pessoal, 2020.

Figura 5 - Instrução de interação do estudo 1



Fonte: acervo pessoal, 2020.

No estudo 1, por exemplo, o espectador pode clicar em qualquer lugar da tela, como sugere a forma pontilhada da abertura do estudo. Quando a tela não é clicável durante toda a extensão do vídeo, um ícone de mão clicando indica a possibilidade da interação (Fig. 6), que, se realizada, gera uma resposta (Fig. 7).

Figura 6 - Ícone de mão clicando no estudo 1



Fonte: acervo pessoal, 2020.

Figura 7 - Resposta ao toque no estudo 1



Fonte: acervo pessoal, 2020.

No estudo 1, *Toque ou não toque*, estávamos interessados em investigar a improvisação a partir do estímulo exclusivo do toque (de um bailarino no outro), o que é mimetizado pelo toque na tela. Aqui, se introduz para o interator a ação principal que conduzirá o trabalho: o toque.

No estudo 2, *Ponto de vista*, queríamos indicar como a câmera estabelece um modo de ver – que é apenas um dentre muitos possíveis – e como o ponto de vista escolhido altera a forma de perceber o corpo que dança mediado pela câmera. No

estudo, o interator pode navegar entre quatro pontos de vista diferentes e simultâneos da mesma coreografia.

O estudo 3, *Partes do corpo*, traz novamente a improvisação a partir do toque, mas que dessa vez é realizado exclusivamente pelo interator, que é capaz escolher, através do toque na tela, uma parte do corpo do dançarino para estimular. Nesse estudo, introduzimos a edição enquanto parte constitutiva da composição coreográfica, recurso utilizado em muitas videodanças.

No estudo 4, *Música*, estávamos interessados em explorar e mostrar como a música tocada pode gerar percepções diferentes do corpo que dança. Portanto, demos ao interator a possibilidade de navegar livremente entre três músicas de estilos diferentes para se assistir à mesma videodança, de forma a modificar a trilha sonora do vídeo.

No estudo 5, *Lugar*, exploramos o conceito de “geografia criativa/paisagem artificial”⁸, cunhado por Lev Kuleshov, cineasta e montador soviético. No estudo, o interator pode alternar entre três lugares distintos que são interligados através da coreografia do bailarino.

O estudo 6, *Espaço*, explora a relação entre o corpo que dança e os elementos do espaço em que se encontra. O interator pode escolher entre diferentes objetos, que servem de referência para o trabalho de improvisação do bailarino. Ao alternar entre eles, altera-se também a posição e a qualidade de movimento do bailarino.

No estudo 7, *Quantidade*, o interator pode aumentar ou diminuir o número de pessoas que dançam, no mesmo local, uma mesma coreografia – de uma a cinco. Além do fato da quantidade diferente de pessoas dançando proporcionar impactos diferentes, ao variá-la, é possível criar um efeito no qual as pessoas parecem surgir magicamente, uma trucagem de montagem que remonta ao cinema de atrações⁹.

⁸ No cinema, a geografia criativa consiste em uma descontinuidade espacial que, através da continuidade do movimento, dá a ilusão de espaço contínuo, criando uma “paisagem artificial” que só existe no espaço fílmico. Na videodança, tal recurso é comumente utilizado não para criar uma ilusão de continuidade espacial, mas para possibilitar ao bailarino “saltar” de um lugar ao outro.

⁹ “Cinema de atrações” é um termo cunhado pelo historiador estadunidense Tom Gunning para se referir ao período do início do cinema, quando diferentes narrativas e efeitos estéticos eram explorados a fim de proporcionar ao espectador uma espécie de espetáculo visual. George Méliès é uma importante figura desse momento. Para mais, ver: GUNNING, Tom. The cinema of attraction: early film, its spectator, and the avant-garde. In: STAM, R.; MILLER, T. (Org.). **Film and Theory: an anthology**. Oxford: Blackwell, 2000. p. 229-235.

O estudo 8, *Comer*, explora a performatividade do ato de comer, de forma a indagar quais são os limites do que se é considerado dança. Nesse estudo, o interator pode escolher entre três frutas (banana, maçã ou mexerica) e então assistirá a um dos bailarinos comendo a fruta escolhida. Para sua criação, foram gravadas diversas tomadas das frutas sendo comidas, explorando-se diferentes qualidades do ato de comer. Uma vez escolhida a fruta, as tomadas são exibidas de forma aleatória pelo programa.

No estudo 9, *Bailarinx*, estávamos interessados em explorar a individualidade do movimento de cada bailarino. Três bailarinos dançam a mesma coreografia e, ao final, o interator pode selecionar um deles para dançá-la novamente, sozinho.

O estudo 10, *Reverso*, explora o recurso de velocidade invertida e seus efeitos em termos de movimento. O interator pode, a qualquer momento, clicar na tela e assistir ao vídeo na velocidade invertida. Os movimentos e a trilha sonora foram concebidos já se tendo em mente tal efeito.

Além da exploração das possibilidades de criação entre corpo e câmera, imagem e coreografia, o trabalho também mobiliza as possibilidades de relação entre obra e sujeito, investigando como essa relação é capaz de rearticular a construção visual, sonora e narrativa a partir do momento em que o espectador interfere no vídeo. Essa obra foi lançada em dezembro de 2019 e atualizada em janeiro de 2020 e, apesar da pandemia que se sucedeu, ela pôde circular por diversos festivais, mostras e exposições coletivas on-line – como o Athens Digital Arts Festival (ADAF), o Sehsüchte International Student Film Festival e a exposição SALA COMPACTA do Museu de Arte de Goiânia, dentre outros –, por se tratar de um trabalho hospedado na nuvem e pensado para ser assistido de dispositivos móveis.

Com a pandemia e a consequente privação do espaço público, a relação de grande parte das pessoas com as mídias digitais e com a internet se intensificou, assim como a relação das próprias Artes da Cena, que passaram a ser necessariamente mediadas pelo audiovisual e veiculadas em redes sociais ou plataformas de reuniões remotas. Tal fato modificou também os caminhos de nosso grupo, que acabou por se dissolver, e os interesses deste projeto. Após o choque de experienciar a vida quase que exclusivamente por mediação digital, a investigação das possibilidades de criação entre dança e mídias digitais deixou de ser um tema

mobilizador da pesquisa, parecendo-me necessário encontrar um outro disparador conceitual e poético para criação em videodança.

Nove meses depois do início do mestrado, após o retorno presencial das atividades na UNICAMP, foi quando eu imaginei a queda. Era outono, a obrigatoriedade de máscaras em ambientes abertos da UNICAMP havia há pouco sido suspensa e algumas tímidas folhas abandonavam a copa das árvores rumo ao chão. Eu observava aquelas folhas com a certeza de que, por dentro, a sensação também era de cair: cair no desconhecido que é o processo investigativo, esse universo de questões, referências, termos, palavras e normas; cair no mundo, depois de dois anos solitários e angustiantes; e cair a ficha de tudo que se havia passado até então, desse trauma que marcou nossas vidas e corpos. Em termos de dança, a queda parecia fazer bastante sentido, sobretudo por ser um movimento tão evitado em nossas vidas cotidianas: há algo de extremamente poético em cair, esse ato de ceder, de parar de lutar contra a gravidade e desfrutar do percurso. Me agradava a ideia de trabalhar com a queda, mas eu não sabia exatamente como fazê-lo.

A artista Fayga Ostrower (2013) diz que, em processos criativos, os acasos nos “acenam” e, por acaso, algum tempo depois, na biblioteca do Instituto de Artes, em um momento de pausa de leitura – de livros que talvez não fizessem mais tanto sentido para mim –, passei entre as novas aquisições da biblioteca e me deparei com o livro *Ideias para adiar o fim do mundo*, de Ailton Krenak (2019). Encontrei nele uma leitura leve e um caminho: *a queda enquanto metáfora para a crise que vivemos*, para o “fim do mundo” que vem nos inquietando.

Os povos originários e ecologistas alegam há tempos que o projeto de mundo ocidental, capitalista e universalizante, que desconsidera a natureza e suas diversas formas de vida e cosmopercepções, é responsável por um desequilíbrio ecológico imenso que pode culminar no fim da espécie humana. Se tais avisos pareciam dizer respeito a um “futuro distante”, a pandemia e as múltiplas catástrofes ambientais que temos experienciado nos últimos anos mostram que o futuro é agora. O mundo “sociocosmologicamente estratificado” que foi sendo construído ao longo dos últimos séculos, apesar de aparentar triunfo, está em implosão, derrubando tudo à sua volta com o impacto de seu desmoronamento (Danowski; Viveiros de Castro, 2014).

No ponto no qual nos encontramos, já não se trata de tentar impedir que a queda aconteça: ela é inevitável, pois já estamos caindo. O que nos resta então é descobrir como cair, como preparar o corpo para o baque, ou ainda, como utilizar

nossa capacidade crítica e criativa para criar nossos paraquedas, conforme sugere Krenak (2019).

A queda, para além de um recurso para interpelar esse momento histórico específico, cujo debate é crucial, é um tema relevante por mobilizar múltiplas reflexões. Trata-se de um objeto importante na física, nos esportes, na dança, recorrente em histórias de diferentes mitologias e presente em expressões orais de diversas línguas. Ao abordá-lo poeticamente, a pesquisa tem como resultado uma obra que projeta um vetor de sentido aberto, para além dos vetores internos da investigação.

Nesta pesquisa, a discussão conceitual referente à queda se organiza em torno de duas ideias principais: “queda enquanto crise” e “queda enquanto ação”. Busca-se discutir a crise a partir da noção de Antropoceno, trazendo para o debate pensadores com propostas que desviam do eixo de pensamento ocidental, e que mobilizam, ainda, discussões em torno da tecnologia, da arte e o corpo. Busca-se, igualmente, abordar a queda a partir do ponto de vista da dança e da performance, para se imaginar formas de agir perante a crise, e, dessa forma, encontrar *outras formas de cair*. Em termos práticos, a pesquisa objetiva o desenvolvimento de uma video-dança-instalação, criada com parcerias, colaborativamente. Além do desenrolar do processo criativo, a dissertação pretende trazer discussões em torno da imagem e de seu regime de existência no escopo do trabalho.

Muitos são os artistas e pensadores que contribuem com a minha investigação, mas tenho como maiores referências, no sentido de dar força à continuidade de trabalho, Ailton Krenak, Yuk Hui e Maya Deren. Ailton é pensador indígena do povo Krenak, natural da região do Vale do Rio Doce, em Minas Gerais. É ativista socioambiental e da causa indígena, tendo ampla participação pública desde a Assembleia Nacional Constituinte de 1987-1988. Suas falas – que foram posteriormente organizadas em livros – nos apresentam noções de uma outra cosmopercepção e sugerem a necessidade de uma nova epistemologia. Nesta dissertação, seu pensamento contribui para a reflexão de como a concepção antropocêntrica do mundo e as estruturas coloniais contribuíram para o desenvolvimento da crise que enfrentamos hoje, assim como nos provoca ao não conformismo. Se Krenak constata que estamos caindo e a queda é inevitável, ele também nos instiga a não a temer, mas a ter uma ação perante ela. É preciso continuarmos presentes e criarmos nossos próprios paraquedas.

Já Yuk Hui, cuja obra conheci durante o desenvolvimento da pesquisa, é filósofo da tecnologia chinês. Suas ideias conversam em muito com as ideias de Krenak, falando, entretanto, de um lugar acadêmico: ele é formado em engenharia da computação pela Universidade de Hong Kong, tendo posteriormente enveredado para as ciências humanas, doutorando-se em filosofia na Goldsmiths, em Londres. No Brasil, contamos com uma única tradução de seu trabalho: o livro *Tecnodiversidade* (2020), publicado pela editora Ubu, que compila vários de seus ensaios. Um dos intuitos das reflexões levantadas por Hui é propor uma rearticulação da questão da tecnologia, trazendo os conceitos de “cosmotécnicas” e “tecnodiversidade”. Tais conceitos são importantes para essa pesquisa no que toca às discussões em torno da tecnologia. A partir de suas reflexões proponho a ideia de dança enquanto uma cosmotécnica e da apropriação das tecnologias modernas para a criação artística, constituindo propostas de desuniversalização por meio da tecnologia.

Em termos de influência artística, tenho Maya Deren como um grande exemplo. Ela foi uma figura proeminente do cinema experimental, cuja obra ecoa imensamente até os dias de hoje. Nascida em Kiev, na atual Ucrânia, imigrou para os Estados Unidos com a família quando tinha apenas cinco anos, em um contexto de perseguições ao povo judeu após a criação da União Soviética. Deren tinha uma relação próxima com a dança e foi, por vários anos, assistente da coreógrafa e antropóloga Katherine Dunham, nome de destaque na cena da dança moderna estadunidense e pesquisadora de danças do Caribe. Através dela, Deren entrou em contato com o vodu haitiano, tema pelo qual dedicou grande parte de sua vida a investigar. Analisando a sua obra, julgo que ela era movida por uma curiosidade inquieta e um desejo gigante de criar. A sua utilização criativa das imagens movimenta o mundo, ao passo que o reimagina e o recria a partir do aparato, o que nos lembra – como coloco em uma carta-ensaio destinada a ela publicada na revista *Loïe* – que “as invenções do ‘homem’ e da ciência não nos engessarão, nos apropriaremos delas” (Villaron, 2023, não paginado).

Além de admirar a obra de Deren, me identifico muito com Maya. Nossos caminhos se encontram não só no interesse pelo audiovisual e pela dança e em seu entrelaçamento, mas também na aptidão por múltiplas linguagens e na essência multi-artista – além de cineasta, Maya atuou como coreógrafa, dançarina, poeta, escritora e fotógrafa. Mesmo que minha prática artística seja bastante permeada

pela fotografia e pelo audiovisual, há uma busca ativa por incorporar outras linguagens ao meu fazer, o que se trata menos de uma preocupação do que de uma inclinação genuína. Em meu percurso, sempre me interessou trabalhar com hibridismos, estar no entre; o que tenho compreendido em termos de uma *poética do encontro*. Uma outra aproximação é o fato de que Maya produzia suas obras com poucos recursos e escreveu muito sobre a sua prática. Tive o prazer de lê-la através da compilação *Essential Deren* (2005), o que, de alguma forma, me auxiliou nesse caminho não tão óbvio que é realizar uma pesquisa *em artes*, esse “trânsito ininterrupto entre prática e teoria” (REY, 2002, p. 125).

Essa pesquisa é, para além de uma investigação, uma proposta de reorganização do corpo para enfrentar a queda: o corpo-mente, o corpo-imagem, o corpo coletivo. Eu não visio encontrar respostas, mas investigar, imaginar e experimentar caminhos. Nesta dissertação, me concentrei em tentar traduzir em palavras esse processo, que é mental, corporal, intelectual, intuitivo, criativo, destrutivo, tudo ao mesmo tempo.

No primeiro capítulo, *Reflexões sobre o cair*, nos dedicaremos a refletir sobre o ato de cair, partindo de uma análise baseada na física, passando pela dança e pela filosofia, até chegarmos na metáfora da *queda enquanto crise*. No subcapítulo *A queda enquanto crise*, abordaremos brevemente a ideia de Antropoceno e alguns debates que giram em torno deste termo, de forma a localizarmos a Modernidade enquanto raiz da crise que enfrentamos. Para isso, trazemos para o debate autores como Krenak (2019; 2020a; 2020b), Danowski e Viveiros de Castro (2014), Jason Moore (2022), Cesar Baio (2022) e Yuk Hui (2020). No subcapítulo seguinte, *Dançar e criar enquanto cosmotécnicas*, refletiremos sobre o lugar do corpo e da arte perante a crise a partir das noções de “tecnodiversidade” e “cosmotécnicas”, de Yuk Hui. Finalmente, no subcapítulo *A queda enquanto ação*, pensaremos a queda enquanto ruptura e percurso. Nessa ocasião, “ação” diz respeito tanto à tomada de atitude, quanto ao próprio movimento de cair. Tal ideia será exemplificada através de obras de diversos artistas da dança e da performance que realizaram explorações em torno da queda e da gravidade, como Steve Paxton, Trisha Brown, Bas Jan Ader, dentre outros.

No segundo capítulo, *Imaginar a queda*, adentraremos a discussão relativa à imagem, convocando a filosofia do aparato de Vilém Flusser (2009) e o conceito de performatividade de imagem de Cesar Baio (2015), assim como questões de

construção de linguagem que foram importantes para o desenvolvimento poético do trabalho. A ideia de performatividade da imagem será retomada no subcapítulo *A performatividade da imagem*, e esmiuçada a partir do diálogo com obras de Yves Klein, Bruce Nauman e Maya Deren. Tais obras demonstram a possibilidade de se imaginar outras formas de cair a partir da utilização do aparato. Esta questão também será desenvolvida no subcapítulo *Videodança: aparato, composição e cinestesia*, com foco em obras de videodança. Nesse subcapítulo, introduziremos a noção de videodança e a discussão de algumas questões pertinentes do campo, como o hibridismo, a edição como coreografia e a construção cinestésica. Apresentaremos, ainda, algumas videodanças para alicerçar o debate em torno da performatividade da imagem, da arte dos aparatos e da construção da queda no contexto específico da videodança.

Já o capítulo final, *Dançar a gravidade*, se trata de um compartilhamento do desenvolvimento poético do trabalho, em diálogo com as pensadoras Fayga Ostrower (2013) e Cecília Almeida Salles (2011), externalizando “o conjunto das condutas criadoras que dão vida e sentido à obra” (Louppe, 2012, p. 27) e o processo criativo da video-dança-instalação *Projeções para quedas* (2024). Os subcapítulos organizam as etapas do processo criativo. *Um mapa* expõe o procedimento de organização de um mapa de referências como forma de ordenar e engrenar a pesquisa. *Experimentações: corpo* diz respeito às experimentações de movimento e de corpo e câmera. *Gravações* relata brevemente tal etapa. *Edição e Trilha Sonora* discute o processo de construção das imagens e do som. *Instalação* descreve o processo de pesquisa por formas instalativas, apoiando-se nas pesquisadoras Claire Bishop (2005) e Christine Mello (2008), e a materialização da obra. Por fim, *Conclusões* traz uma breve reflexão sobre o resultado obtido.

Espero que a criação desenvolvida ao longo desse processo toque a quem a vê, trazendo ao espectador um pouco das sensações que me permearam, fazendo com que ele possa, de alguma forma, vivenciar a queda. Também espero, nesse meu início de jornada enquanto artista-pesquisadora, conseguir contribuir de alguma forma com o campo das Artes Visuais, assim como o da Arte Contemporânea como um todo, ao compartilhar a pesquisa poética desenvolvida ao longo do meu mestrado e exposta nas próximas páginas.

1. REFLEXÕES SOBRE O CAIR

Quando uma maçã caiu em sua cabeça, Isaac Newton se inspirou para descrever suas três leis do movimento. Estas leis se tornaram a base de nossas ideias sobre a física. Por ser essencialmente objetivo, Newton ignorou qual seria a sensação de ser a maçã (Steve Paxton, 1987).

Em julho de 1687, Isaac Newton publica os três volumes de sua obra *Princípios Matemáticos da Filosofia Natural*, onde descreve, além de suas três Leis do Movimento, a Lei da Gravitação Universal, contribuindo de maneira determinante para um tema que há muito estava sendo investigado. Desde a Grécia Antiga pensadores buscavam resposta para esse instigante fenômeno: por que os corpos caem?

A partir das proposições de Newton, foi possível formular o enunciado da lei que se aprende até hoje nas escolas: “Dois corpos atraem-se por uma força diretamente proporcional ao produto de suas massas e inversamente proporcional ao quadrado da distância que os separa”. Em termos matemáticos: $F = G m_1 m_2 / r^2$, sendo G a constante gravitacional universal e r a distância entre os corpos. Em termos simplificados: a gravidade é uma força atrativa que age sobre tudo o que possui massa – corpos – e, no caso de corpos de massa muito grande, como planetas ou estrelas, essa força é tão elevada que é capaz de atrair para si tudo o que está ao seu redor, constituindo um potente campo gravitacional. A Terra se enquadra nesse caso. Todo corpo que ronda esse planeta em que estamos é constantemente atraído para o seu centro. E é por isso que estamos aqui. Conectados por uma força que nos puxa para o chão; para baixo. Em termos que interessam esta pesquisa: na condição da vida na Terra, todo corpo tende a cair.

No contexto da experiência humana, cair constitui uma espécie de ponto de ligação das etapas inicial e final de um ciclo de vida comum. Caímos quando somos bebês, aspirando a verticalização, e caímos quando, pela força do viver no tempo, nossos corpos tornam à fragilidade e sucumbem à gravidade. A queda talvez seja o único acontecimento que todos os seres humanos vivenciam igualmente, uma experiência corporal que nos une.

Steve Paxton, dançarino estadunidense criador da técnica de Contato Improvisação, descreve a nossa relação com a gravidade como uma “negociação” que tem início no momento do parto:

O nascimento não é apenas um começo. É uma mudança abrupta pela qual agem, subitamente, fatores distintos daqueles do útero – e eis a gravidade. Com a gravidade, uma nova negociação se inicia e estes termos nos condicionam pelo resto de nossas vidas (Paxton, 2021, p. 7).

Dentro do útero – este lugar seguro que experienciamos antes de nascer – não estamos sujeitos à força gravitacional da Terra e, quando o deixamos, a sentimos pela primeira vez. Caímos no mundo, literalmente. Porém, a partir de então, passamos a maior parte do tempo tentando não cair. Geralmente, não se quer “negociar” com a gravidade, lutamos contra ela. Queremos nos manter em pé, pois cair não é considerada uma experiência exatamente boa, mas sim feia, dolorosa, quiçá brutal. E o chão não é lugar para se estar.

Bachelard, em seu livro *O Ar e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*, dedica um capítulo para refletir sobre a queda e afirma que o medo de cair é um medo primitivo:

Vamos reencontrá-lo como componente dos mais variados medos. É ele que constitui o elemento dinâmico do medo da escuridão; o fugitivo sente as pernas vacilarem. O escuro e a queda, a queda no escuro, preparam dramas fáceis para a imaginação inconsciente. Henri Wallon mostrou que a agorafobia não passava, no fundo, de uma variedade do medo de cair. Não é um medo de encontrar pessoas, mas um medo de não encontrar apoio. À menor regressão, trememos com esse medo infantil. Nossos próprios sonhos, enfim, conhecem quedas vertiginosas em abismos profundos (Bachelard, 2001, p. 91).

Talvez seja exatamente por tentar tanto evitar a queda que nos machucamos. O medo nos paralisa. É preciso lembrar que a força que faz cair é a mesma que liga os pés ao chão. Praticantes de certos esportes, por exemplo, estão bastante suscetíveis a se desequilibrar e cair e, portanto, aprendem a negociar com a gravidade, a driblar o medo. São diversas as formas de apaziguar o impacto de uma queda, mas uma delas é a técnica de rolar. Nela, você converte a força da queda para uma cambalhota e, além de prevenir o choque do corpo no chão, desfruta, de alguma forma, desse acontecimento. É preciso lembrar de não se deixar paralisar e continuar em movimento.

Nessa pesquisa, a queda é pensada não só como uma ação em si, mas também como uma metáfora para o momento em que vivemos. É grande a gravidade das coisas. Todos os dias somos atravessados por uma avalanche de notícias preocupantes e desanimadoras. Estamos em crise. O clima não vai bem, a natureza não vai bem, as pessoas não vão bem. A vida, como um todo, está

ameaçada. O sistema-Terra, desestabilizado. Os prognósticos, são de fim do mundo. Estamos caindo vertiginosamente. O que fazer diante de tal situação?

A essa altura, não há mais como impedir que a queda aconteça, já estamos caindo há um tempo e, por hora, cair é o futuro possível. O que cabe pensar agora é: *como vamos cair?* É preciso lembrar que a força que faz cair é a mesma que liga os pés ao chão. É preciso lembrar de não se deixar paralisar e continuar em movimento.

1.1 A queda enquanto crise

Vivemos uma crise sem precedentes. Tal crise se trata, na verdade, de um compilado de crises que têm como ponto de atenção – e tensão – a ameaça de fim de toda a humanidade, provocada por mudanças climáticas crescentes que põem em risco a nossa existência enquanto espécie:

Toda esta floração disfórica se dispõe na contracorrente do otimismo “humanista” predominante nos três ou quatro últimos séculos da história do Ocidente. Ela prenuncia, se e que já não reflete, algo que parecia estar excluído do horizonte da história enquanto epopéia do Espírito: *a ruína de nossa civilização global em virtude mesmo de sua hegemonia incontestada, uma queda que poderá arrastar consigo parcelas consideráveis da população humana* (Danowski; Viveiros de Castro, 2014, p. 12, grifo nosso).

O que Danowski e Viveiros de Castro apontam é que estamos face à crise de um projeto de mundo que se impôs enquanto universal e, por essa mesma razão, coloca em risco toda a vida na Terra, culminando em uma crise de futuro. Nesse contexto de colapso iminente, a pergunta que se coloca é: “Há mundo por vir?”. Diante da incerteza da resposta, esta pesquisa busca caminhos para compreender o que estamos vivendo e para criar perspectivas em meio a queda livre.

Nós estamos hoje vivendo o desastre do nosso tempo, ao qual algumas seletas pessoas chamam Antropoceno. A grande maioria está chamando de caos social, desgoverno geral, perda de qualidade no cotidiano, nas relações, e estamos todos jogados nesse abismo (Krenak, 2019, p. 34).

“Antropoceno” é um dos nomes dados para a crise que vivemos. Tal termo foi popularizado em 2000, por Paul Crutzen, químico atmosférico, e Eugene Stoermer, biólogo, em um curto artigo publicado na *Global Change Newsletter*, revista do *International Geosphere-Biosphere Programme* (IGBP)¹⁰. O artigo sugere o termo

¹⁰O IGBP, traduzido como “Programa Internacional da Geosfera-Biosfera”, foi um programa vigente entre 1987 e 2015, com o intuito de “coordenar a pesquisa internacional sobre as interações em

para designar a atual época geológica, enfatizando o papel central da espécie humana como agente modificador da geologia e ecologia da biosfera e enumerando os principais argumentos científicos que sustentam tal sugestão. Indicam, ainda, ser uma tarefa da “comunidade global de pesquisa e engenharia guiar a humanidade rumo a uma gestão ambiental global e sustentável” (Crutzen; Stoermer, 2000, p. 18, tradução própria¹¹).

Se por um lado, a proposta do termo “Antropoceno” é corajosa, por supostamente juntar conceitos das ciências naturais e humanas, resultando na posterior popularização do termo, como aponta o historiador Jason Moore (2022), os autores não pareciam ter tal intuito. A partir da leitura do texto, pode-se concluir que a utilização de “antropos” – palavra de origem grega para denominar “ser humano” – se dá a fim de designar o homem de maneira biológica, enquanto espécie animal.

É certo que todos os seres humanos constituem uma só espécie e que todos são interpelados pela crise ambiental, mas seria incoerente responsabilizar a todos pela catástrofe, uma vez que há “tantos povos, culturas e sociedades que não estão na origem da dita crise” (Danowski; Viveiros de Castro, 2014, p. 12). A atitude predatória não é *substancial* da espécie humana, porém, ao colocarem dessa forma, escancaram que não se trata de um problema puramente biológico e geológico. Que “humanidade” é essa que conduziu sua própria espécie para um possível fim?

Apesar de “Antropoceno” fazer soar um alarme, nos advertindo sobre a ameaça de perigo, o termo é “incapaz de explicar como essas mudanças alarmantes ocorreram”, como indica Moore (2022, p. 19). Dessa forma, corremos o risco de, seja por horror, derrotismo ou resignação, permanecermos no mesmo lugar. Mas que lugar é esse? O que explicaria o “como” e o “por quê” que nos trouxeram até aqui?

Cesar Baio (2022) explica que certas tradições filosóficas, na busca por diferenciar o ser humano de seu entorno, deram origem à noção de “excepcionalismo humano”, que constitui a base da epistemologia moderna. A partir de tal ideia, imaginou-se a espécie humana como referencial de tudo, colocando-a em uma posição de superioridade em relação aos outros seres e à natureza como um todo, uma espécie “excepcional”. Esse antropocentrismo foi responsável por

escala global e regional entre os processos biológicos, químicos e físicos da Terra e suas interações com os sistemas humanos.” (tradução nossa das informações contidas no site: <<http://www.igbp.net/>>).

¹¹No original: “An exciting, but also difficult and daunting task lies ahead of the global research and engineering community to guide mankind towards global, sustainable, environmental management”.

fabricar diferenças ontológicas, ou seja, estabelecer que certas coisas se diferem uma das outras em suas essências, determinando que se tratam de “coisas separadas”. Como apenas o homem poderia estar no centro, criou-se uma cisão entre homem e natureza e entre homem e técnica:

Esta dupla separação ontológica confere os fundamentos necessários para a fundação do sujeito moderno por Kant, baseada na ideia do Homem como aquele que tem poder soberano sobre a natureza e que controla a técnica, princípios fundamentais que organizam os modos de representação, das formas de pensamento, das estruturas sociais e dos sistemas de poder moderno (Baio, 2022, p. 87).

A modernidade, portanto, pode ser entendida para além de sua possível delimitação histórica. Trata-se de um projeto de mundo, um modo de pensar e estar no planeta que se disseminou pelo globo, consolidando-se com a Revolução Científica do século XVII e atualizando-se no século XVIII com a Revolução Industrial. Mais recentemente, na virada do século XX para o XXI, a modernidade se atualiza novamente com a Revolução Informacional, como aponta Baio.

Além da cisão entre homem, natureza e técnica, a modernidade tem como princípios a racionalidade, o cientificismo e o universalismo. A própria ideia de “humanidade” ou de “Homem” – com h maiúsculo –, forjada pela modernidade como universal, se refere a apenas uma parcela da espécie humana. Sobre tal fato, Ailton Krenak articula:

A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível. Esse chamado para o seio da civilização sempre foi justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na Terra, uma certa verdade, ou uma concepção de verdade, que guiou muitas das escolhas feitas em diferentes períodos da história (Krenak, 2019, p. 8).

O projeto moderno é um projeto hegemônico e colonialista, que visa homogeneizar o planeta de acordo com uma concepção específica de mundo, uma única “verdade”. Yuk Hui (2020, p. 84) alega que “o desejo de essencializar e estabelecer um universal como fundamento nos leva a identificá-lo como um ser substancial, e não como uma dimensão da existência”. Passamos, então, a viver no que Krenak descreve como uma “[...] abstração civilizatória que suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos” (Krenak, 2020a, p. 82).

No que diz respeito ao termo “Antropoceno”, Jason Moore indica uma contraproposta para designar o momento em que vivemos: “Capitaloceno”¹². Desse modo, o foco da crise não estaria no ser humano, mas nas relações de produção, como explicam Danowski e Viveiros de Castro (2014, p. 28):

Moore entende que a Revolução Industrial iniciada no começo do século XIX é apenas consequência da mutação sócio-econômica que gerou o capitalismo no “longo século XVI”, e que portanto a origem da crise reside, em última instância, nas relações de produção antes que nas (e antes das) forças produtivas, se podemos nos exprimir assim.

Moore pensa o capitalismo não apenas enquanto sistema econômico, mas enquanto “maneira de organizar a natureza”, que organiza, portanto, a própria forma de estarmos no mundo. Para o autor, esse seria o único termo capaz de capturar o “padrão moderno histórico básico da história mundial enquanto a ‘Era do capital’ – e a era do capitalismo como uma ecologia-mundo de poder, capital e natureza” (Moore, 2022, p. 20). Tal ótica evidencia que a crise não é meramente ambiental, mas também ideológica, ontológica e epistemológica, fundada na disputa de um poder que não foi clamado por ninguém além da dita “humanidade”.

Ailton Krenak (2019, p. 23) também contribui para apontar-nos o dilema em que vivemos: “[...] excluímos da vida, localmente, as formas de organização que não estão integradas ao mundo da mercadoria, pondo em risco todas as outras formas de viver”. A ideia do mundo enquanto mercadoria é tão naturalizada na epistemologia ocidental que nós, ocidentalizados, crescemos acreditando que se trata da “experiência total” (Krenak, 2020a, p. 101) da vida na terra e, ao imaginarmos outro mundo, é sempre um “outro mundo capitalista consertado”, “um mundo velho e canalha fantasiado de novo” (Krenak, 2020a, p. 68), ou seja, encaramos algo que foi *construído* como uma verdade, como a única maneira de se estar aqui na Terra.

O nosso apego a uma ideia fixa de paisagem da Terra e de humanidade é a marca mais profunda do Antropoceno. Essa configuração mental é mais do que uma ideologia, é uma construção do imaginário coletivo – várias

¹²Sobre a origem do termo, Moore diz o seguinte: “Como mencionei, ouvi o termo pela primeira vez de Andreas Malm, em 2009. O economista radical David Ruccio parece ter sido o primeiro a divulgar o conceito em seu blog, em 2011 (Ruccio, 2011). Por volta de 2012, Haraway começou a usar o conceito em suas palestras (Haraway, 2015). Nesse mesmo ano, eu e Tony Weis discutíamos o conceito em relação ao que se tornaria sua obra *The Ecological Hoofprint* [A pegada ecológica] (2013), verdadeira divisora de águas acerca do complexo industrial da produção de carne. Minha concepção do Capitaloceno tomou forma nos primeiros meses de 2013, enquanto aumentava minha infelicidade com o argumento do Antropoceno” (Moore, 2022, p. 20).

gerações se sucedendo, camadas de desejos, projeções, visões, períodos inteiros de ciclos de vida dos nossos ancestrais que herdamos e fomos burilando, retocando, até chegar à imagem com a qual nos sentimos identificados (Krenak, 2019, p. 29).

Talvez, no lugar de se temer o fim do mundo, precisamos desenvolver a capacidade de imaginar e conceber o fim do *mundo tal como o conhecemos*. Talvez, seja preciso abrir mão dessas ideias fixas, arraigadas em nosso ser – que, apesar de parecerem, não são substanciais, e sim resultados de longas e rígidas construções –, rumo à superação da modernidade.

Yuk Hui (2020, p. 85) aponta que “ao substancializar o humano como um universal que transcende todas as particularidades da cultura e da natureza, nos vemos diante de um humanismo que equivale ao niilismo”, ou seja, que nega a própria vida e toda a sua complexidade. Trata-se de um impasse do qual precisamos sair e, para tanto, é preciso rejeitar essa noção ilusória e unificadora de humanidade que nos foi apresentada.

Tal noção de humanidade estaria ligada a um processo de modernização que objetiva a sincronização do mundo. Sobre isso, complementa: “a modernização como globalização é um processo de sincronização que faz com que diferentes tempos históricos convirjam em um único eixo de tempo global e prioriza tipos específicos de conhecimento como força produtiva principal” (Hui, 2020, p. 17), isto é, diferentes histórias e culturas de diversas partes do mundo são sincronizadas em uma única História e em uma única maneira de se estar no mundo, que é a da modernidade ocidental-europeia. Além disso, ao se tratar de um tempo organizado linearmente, a crise e o apocalipse passam a ser apresentados como o “futuro inevitável da humanidade” (Hui, 2020, p. 39).

Diante deste contexto de “derretimento do mundo”, Hui (2020, p. 72) alega que um pensamento histórico-mundial capaz de fragmentar o mundo, ao invés de universalizá-lo, precisa emergir. Segundo a perspectiva do autor, a “fragmentação” permitirá “[...] o desdobramento da diversidade do pensamento filosófico, estético e tecnológico” (Hui, 2020, p. 130), desprendendo-nos “da convergência e da sincronização impostas pela tecnologia moderna” (Hui, 2020, p. 132).

Se foram as tecnologias modernas que possibilitaram a sincronização e a universalização do mundo, a tecnologia precisa ser um tema central na busca por fragmentação e superação da modernidade:

[...] precisamos desenvolver com urgência uma tecnodiversidade como orientação para o futuro, como política de decolonização. Seria, ao mesmo tempo, uma reconstrução das histórias da cosmotécnica que foram eclipsadas pela busca por uma história universal da tecnologia (e também por uma história universal da espécie humana) e um chamado à experimentação nas artes e nas tecnologias para o futuro. Mas, para que esses experimentos sejam possíveis, precisaremos de disciplinas e instituições dedicadas ao estudo da arte, da tecnologia e da filosofia que hoje ainda não temos – e é precisamente por causa dessa ausência que, juntos, devemos ousar pensar e agir (Hui, 2020, p. 187).

Assim como a ideia de humanidade, a tecnologia também é encarada como algo universal e homogêneo. Ao se pensar em “tecnologia”, pensa-se, na maioria das vezes, nas tecnologias modernas. A partir do desenvolvimento dos conceitos de “tecnodiversidade” e “cosmotécnicas”, Hui nos convida à formulação de “[...] uma nova agenda e uma nova imaginação tecnológicas que possibilitem novas formas de vida social, política e estética e novas relações com não-humanos, a Terra e o cosmos” (Hui, 2020, p. 95). Tais conceitos conduzem reflexões essenciais nesta pesquisa, pois convidam a se pensar a tecnologia de uma outra maneira, abrindo margem para que formas tecnológicas que desviem do padrão moderno sejam consideradas e que, dessa forma, seja possível esboçar também um desvio do eixo de tempo global imposto pela modernidade. Partindo de tais conceitos, desenvolveremos, no subcapítulo a seguir, uma reflexão em torno do corpo e da arte enquanto tecnologias de transformação da nossa relação com o planeta e com o outro.

1.2 Dançar e criar enquanto cosmotécnicas

Yuk Hui (2020, p. 17-18) afirma que “a maneira como vemos a tecnologia enquanto força exclusivamente produtiva e mecanismo capitalista voltado ao aumento da mais-valia nos impede de enxergar seu potencial decolonizador”. Sua proposta de tecnodiversidade vem na contracorrente de uma história tecnológica universal, negando a ideia da tecnologia enquanto algo absoluto, homogêneo e meramente instrumental e afirmando a existência de uma multiplicidade de cosmotécnicas.

“Cosmotécnica” diz respeito à “unificação do cosmos e da moral por meio das atividades técnicas” (Hui, 2020, p. 39), trata-se de um projeto de decolonização a partir da tecnologia que nos convida a rearticular o conceito de técnica baseado na diversidade de cosmovisões, culturas e localidades. De certa forma, pensar em

cosmotécnicas é pensar na tecnologia como parte constituinte do cosmos e da natureza, e não como algo utilizado para controlá-los. Nesse sentido, podemos considerar enquanto cosmotécnica saberes e fazeres que possibilitam a reunificação ontológica do homem, técnica e natureza, anteriormente separados pela modernidade. Nesta pesquisa, convidamos a uma reflexão do lugar do corpo e da arte nesta equação.

No projeto moderno, tecnologia e ciência andam de mãos dadas e constituem a base de uma racionalidade cuja ambição de colocar tudo em termos exatos, objetivos e supostamente neutros, acabou por provocar o “desencantamento da natureza”, culminando em uma desvalorização de tudo que se relaciona com o não racional. Nesse contexto, a ciência, distanciada do saber sensível, se consolida de forma que não é considerada como apenas mais uma – dentre tantas outras – forma de conhecimento do mundo, ela acaba por se apresentar, ela própria, como o próprio mundo. Mundo este que é decodificado e grafado através de textos e equações. O Comitê invisível (2016), coletivo anônimo de pensadores sediado na França, defende que tal movimento causa uma “crise da presença” e, no contexto do dito Antropoceno, relaciona o esgotamento dos recursos naturais com o esgotamento dos “recursos subjetivos”:

O que há de mais notável é que o desastre produzido pela sua própria relação desastrosa com o mundo é sempre tratado da mesma maneira desastrosa. Ele [o Homem] *calcula* a velocidade a que desaparecem os calotes polares. Ele *mede* o extermínio das formas de vida não humanas. Sobre as alterações climáticas, ele não fala a partir da sua experiência sensível – tal pássaro que já não volta na mesma altura do ano, tal inseto do qual já não se ouvem as estridulações, tal planta que já não floresce ao mesmo tempo que aquela outra. Ele fala com números, com médias, cientificamente (Comitê, 2016, p. 25, grifo do autor).

Segundo o pesquisador João Francisco Duarte Júnior, (2000, p. 45), “[...] a maior confiabilidade na descrição quantitativa do mundo em detrimento da qualitativa” é um dos alicerces constitutivos da modernidade, viabilizada por transformações em diversos campos do conhecimento. Isso fez com que houvesse “uma migração da atenção humana dos sentidos e sensações – isto é, do corpo –, para o cérebro”. Um dos importantes contribuidores para a constituição dessa lógica é René Descartes, considerado o pai da filosofia moderna. Sua dicotomia cartesiana propõe uma separação entre corpo (matéria) e mente (razão). Nesta relação, a mente ocupa um lugar de superioridade, sendo o corpo apenas uma estrutura física,

uma espécie de carcaça. A partir dessa ótica “[...] os sentidos corporais passaram a ser cada vez mais colocados sob suspeita, no sentido de não conseguirem produzir um saber confiável e digno do nome” (Duarte Júnior, 2000, p. 48). Uma das consequências disso é a centralidade ocupada pela palavra manuscrita ou impressa como modo de disseminação dos saberes, o que é discutido pela autora Leda Maria Martins no livro *Performances do tempo espiralar*, ao falar da transmissão de saberes por povos originários de África:

Se considerarmos que os africanos, em sua maioria, vinham de sociedades que não tinham a letra manuscrita ou impressa como meio primordial de inscrição e disseminação de seus múltiplos saberes, podemos afirmar que toda uma plêiade de conhecimentos, dos mais concretos aos mais abstratos, foi restituída e repassada por outras vias que não as figuradas pela escritura, dentre elas as inscrições oral e corporal, grafias performadas pelo corpo e pela voz na dinâmica do movimento. O que no corpo e na voz se repete é também uma episteme (Martins, 2021, p. 22-23).

Muitas são as discussões realizadas em torno do corpo na sociedade ocidental e ocidentalizada no último século, que refutam a máxima de Descartes e reconhecem o corpo enquanto um sistema pensante (Greiner, 2006). Entretanto, em termos práticos, a grande maioria das pessoas pertencentes a essas sociedades encontram-se, ainda, corporalmente anestesiadas (Patzdorf, 2022). A construção do corpo moderno, além de provocar a separação entre corpo e mente, também separa nossos corpos da natureza, em seu apelo antropocêntrico. Em outras cosmopercepções, em que humano e natureza não são vistos de forma desassociada, o corpo se relaciona com todas as outras formas de vida e seus ciclos se entrelaçam com os ciclos da Terra, como aponta Ailton Krenak (2020a, p. 45-46):

Observamos a terra, o céu e sentimos que não estamos dissociados dos outros seres. O meu povo, assim como outros parentes, tem essa tradição de suspender o céu. Quando ele fica muito perto da terra, há um tipo de humanidade que, por suas experiências culturais, sente essa pressão. Ela é sazonal, aqui nos trópicos essa proximidade se dá na entrada da primavera. Então é preciso dançar e cantar para suspendê-lo, para que as mudanças referentes à saúde da Terra e de todos os seres aconteçam nessa passagem. Quando fazemos o *taru andé*, esse ritual, é a comunhão com a teia da vida que nos dá potência. Suspende o céu é ampliar os horizontes de todos, não só dos humanos.

O ritual *Taruandé* – “*Taru* é o céu, *Taruandé* é o movimento que o céu faz de ficar se aproximando da terra” (Krenak, 2020b, p. 165) – é uma memória ancestral. Considerando as reflexões de Yuk Hui, podemos compreendê-lo enquanto uma cosmotécnica: canta-se e dança-se para afastar o céu e liberar os humanos da

sensação de achatamento. A companhia de dança Lia Rodrigues – em um contexto outro, parte de uma sociedade ocidentalizada, utilizando a dança, a princípio, enquanto proposta cênica –, também dança para afastar o céu. Inspirada nos livros *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami* (Kopenawa; Albert, 2015) e *Há mundo por vir?: ensaio sobre os medos e os fins* (Danowski; Viveiros de Castro, 2014), Lia Rodrigues criou, com sua companhia, o espetáculo *Para que o céu não caia* (2016):

Diante de tantas catástrofes e barbáries que todos os dias nos assombram e emudecem, neste contexto de drásticas mudanças climáticas que escurecem o futuro, o que nos resta a fazer? *Como imaginar formas de continuar e agir? O que cada um de nós pode fazer para, a seu modo, segurar o céu?* Não há tempo a perder antes que tudo desabe. O céu já está caindo e aqui estamos nós a viver sob ele. Vamos juntar nossas forças mais íntimas para manter este céu. Cada um à sua maneira. Na Maré nós dançamos no ritmo de máquinas e carros, helicópteros, sirenes, nós dançamos sob um calor escaldante, nós dançamos com chuva e tempestade, nós dançamos como uma oferenda e como um tributo, para não desaparecer, para durar e para apodrecer, para mover o ar e para se expandir, para sonhar e para visitar lugares sombrios, para virar vagalume, para sermos fracos e para resistir. Nós dançamos para encontrar um jeito de sobreviver neste mundo virado de cabeça para baixo. Dançar para segurar o céu. É o que podemos fazer (Para, 2022, não paginado, grifo nosso).

Os dançarinos da Cia. Lia Rodrigues movem-se para (continuarem a) suportar o mundo, para seguirem vivos e presentes, expressando a potência do dançar enquanto força propulsora de uma recontextualização de nossa relação com o mundo. A dança, enquanto prática individual e coletiva, nos oferece um caminho de reconexão com o corpo e com a presença, então anestesiados pelos princípios da modernidade e do capital. Nesse sentido, a dança é capaz de unificar o cosmos e a moral, sendo, portanto, uma cosmotécnica que mobiliza outras formas de conhecimento e pensamento – os que provêm do corpo.

Retomando a ideia da crise enquanto queda, é possível nos orientarmos por aquilo que o espetáculo evoca: já estamos caindo e, por hora, cair é o futuro possível. Mas como vamos cair? Que percursos traçaremos para essa queda? Estar em movimento implica refletir as qualidades que queremos para o movimento. A este respeito, cabe a colocação de Maria Cristina Franco Ferraz (2013, p. 225-226):

[...] os modos de vida requeridos nas sociedades liberais avançadas produzem frequentemente a sensação de se estar sempre – e cada vez mais – em um trânsito ininterrupto, atordoante. Sempre em “movimento”. Mas qual é a qualidade deste movimento? Que corpo estamos nos tornando? Que espaços vamos simultaneamente criando?

Ao discorrer sobre a ideia de aceleracionismo tecnológico, Yuk Hui propõe, no lugar de simplesmente recusar a aceleração, pensá-la como uma grandeza vetorial¹³, capaz de mudar a direção do movimento e provocar um “desvio radical”. Ao considerarmos outra forma de aceleração, será possível dar a tecnologia um outro referencial e, assim, “[...] poderemos também imaginar uma bifurcação do futuro, que, em vez de se mover em direção ao apocalipse, se multiplica e dele se afasta” (Hui, 2020, p. 88).

Se apropriando do termo de Hui, propus, em artigo escrito juntamente com Ana Oliveira Rovati, a ideia do fazer artístico enquanto caminho para a polifurcação do futuro. No texto, discorremos sobre a capacidade do fazer artístico de contribuir para a desuniversalização, ao passo que imagina mundos dentro do mundo e propõe enredos e pontos de vista múltiplos, sendo, no contexto do Antropoceno, um exercício de resistência e ação (Rovati; Villaron, 2023). Tal pensamento pode ser complementado com o de Marina Guzzo e Renzo Taddei (2019, p. 84):

[...] a arte tem o papel de testemunhar e coconstruir os sentidos da vida no presente. Ela é entendida, ao mesmo tempo, como um modo e um espaço de reflexão sobre as condições e as necessidades coletivas, mesmo quando não se propõe a isso de maneira específica. Por ser uma manifestação complexa (semiótica, material, biótica), ela agencia redes de materialidades e sociabilidades, e constrói maneiras singulares de narrar, posicionar-se, recortar e constituir a realidade.

Se a crise que enfrentamos é de futuro, e se temos dificuldade de enxergá-lo, a arte se apresenta como um caminho imaginativo e criador, que pode nos dar a vê-lo. Futuros, inclusive, no plural. Entretanto, é preciso haver uma reaproximação entre arte e vida, deixando de vê-las como coisas distintas. Esse seria “[...] o elemento potencializador para a elaboração conceitual e material do papel da arte no Antropoceno” (Guzzo; Taddei, 2019, p. 76). É preciso que a arte se reintegre como parte do viver, em aliança com natureza e homem. Em relação a isso, Krenak (2020b, p.167) nos provoca:

Eu acredito que vocês já leram ou ouviram alguém falando isso, que a arte é o que sobra, é o excesso, é produzida por uma sociedade que já resolveu os seus problemas básicos, já tem comida, abrigo, o necessário para viver. Essa mentalidade é a linha que separa os ritos do terreiro e o palco, que possibilita imaginar que tem um lugar para dançar e outro lugar para você ficar prestando continência. Imagine se os milhares de pessoas que se encaixam dentro de um metrô, trem ou ônibus inventassem de dançar lá

¹³Grandezas vetoriais se diferem de grandezas escalares, pois além de possuírem módulo (valor numérico que representa a medida), possuem também direção e sentido.

dentro, de todas as maneiras, de cabeça para baixo, atravessando, se pendurando naqueles apoios para nos segurarmos? O que aconteceria se isso fosse experimentado?

O que aconteceria se a arte fosse amplamente incorporada ao cotidiano? De que forma isso poderia reconfigurar a nossa relação com a natureza e com o outro? São perguntas que, por hora, seguem sem resposta, mas que evocam a arte enquanto potência reformuladora de presentes e construtora de futuros.

Nesta pesquisa, para além de atuar enquanto agenciadora simbólica para se discutir questões políticas e filosóficas importantes, a queda tem força ao ser abordada sob a perspectiva da arte e da criação. Desse modo, ela passa de fatalidade a possibilidade. A queda enquanto caminho. A queda enquanto ação. Se estamos inevitavelmente caindo, a arte pode mostrar outras formas de fazê-lo. É o que discutiremos no texto que se segue.

1.3 A queda enquanto ação

Se buscarmos a etimologia da palavra “crise”, encontraremos o latim *crīsis*, que sugere um momento de mudança súbita, e o grego *krīsis*, que diz respeito a uma ação ou faculdade de distinguir, a uma decisão. Tomando a palavra decisão, em um livre exercício poético, pode-se pensar a crise como geradora tanto da capacidade de escolher, quanto da de romper com a cisão, reverter a cisão gerada pela modernidade (de-cisão). Nesse sentido, ao considerarmos a queda enquanto crise e a crise enquanto queda, podemos encará-la não só como um abismo vertiginoso, mas também como uma ruptura, como a própria reorganização necessária para cair sem se esfolar no chão. É possível aproveitar a queda para gerar um impulso para outro movimento, escolhendo desviar dessa lógica universalizante, desvencilhar-se desse eixo de tempo global.

Krenak, ao refletir como lidar com a queda, sugere que não tentemos eliminá-la, mas que inventemos “milhares de paraquedas coloridos, divertidos, inclusive prazerosos” (Krenak, 2019, p. 63):

Por que nos causa desconforto a sensação de estar caindo? A gente não fez outra coisa nos últimos tempos senão despencar. Cair, cair, cair. Então por que estamos grilados agora com a queda? Vamos aproveitar toda a nossa capacidade crítica e criativa para construir paraquedas coloridos. Vamos pensar no espaço não como um lugar confinado, mas como o cosmos onde a gente pode despencar em paraquedas coloridos (Krenak, 2019, p. 14-15).

De maneira geral, cair nos remete a desestabilização, desequilíbrio e perda. Perda de referenciais, perda de apoios, perda de poder. E talvez cair implique mesmo em perda. Nesta pesquisa, tentamos imaginar a perda como uma ação que vá para além de algo puramente ruim, desfavorável ou prejudicial. Não a fim de se aproximar de um otimismo ingênuo, mas sim de permitir vislumbrar a recuperação de nossa capacidade de ação. Imaginar a perda enquanto resultado de uma decisão e a queda enquanto uma possibilidade. Possibilidade de desestabilizar o sistema, de abrir mão da posição estável do equilíbrio, de abandonar os referenciais, os apoios e o poder.

Pensemos a queda não só enquanto uma ação guiada pelo movimento, mas uma ação-atitude frente a um mundo em crise. Se estamos sujeitos a cair devido à força da gravidade, talvez seja mais proveitoso abraçá-la. Que sensações podemos experimentar ao sair do nosso eixo verticalizado? Ao abandonar o nosso peso? O que isso nos dá em termos de experiência sensível do nosso corpo? E do mundo?

A gravidade, enquanto força universal, é capaz de unir a experiência de todos os elementos do cosmos. Três séculos após a formulação da Lei da Gravitação Universal por Isaac Newton, ela é atualizada por Albert Einstein através da Teoria da Relatividade Geral, que endossa ainda mais o seu caráter universal. Einstein diz que a gravidade está relacionada com a deformação do espaço-tempo, da matéria que constitui todo o universo. Quando caímos, sentimos a curvatura do espaço-tempo. Cair, portanto, é perceber o universo (Van Calmthout, 2005). Nesse sentido, a queda pode ser encarada como uma espécie de mediadora de nossa presença no mundo. Quando caímos, não há como ignorar, cada mínima parte de nosso corpo se mobiliza em lembrar: eu estou aqui.

Assim como a gravidade foi assunto de experimentação para diversos físicos na história da ciência, muitos artistas também mobilizaram tal tema, através de suas linguagens particulares. Considerando o poder de mobilização contido no corpo, levantado no subcapítulo anterior, este subcapítulo se concentrará na perspectiva da dança e da performance, discutindo obras de artistas que as elegem enquanto linguagem para se explorar o tema da gravidade.

No que diz respeito à dança cênica-ocidental, a queda é um tema divisor de águas, e marca o surgimento da dança contemporânea. Na dança clássica, cair é uma falha, mas na dança contemporânea os corpos caem a todo momento. Segundo Laurence Louppe (2012), o que caracteriza a poética da dança

contemporânea (por “dança contemporânea”, a autora contempla artistas modernos e contemporâneos), mesmo em meio a divergências estéticas e estilísticas, é a existência de valores comuns, sendo a *importância da gravidade enquanto impulso gerador de movimento* uma delas. Para dançar, é preciso aprender a cair:

Uma das grandes descobertas da dança contemporânea é a importância do peso, não somente o peso como fator de movimento, de uma perspectiva biomecânica, mas como *desafio poético primordial*. Em primeiro lugar, através da aceitação do peso: “Uma das maiores descobertas da dança moderna”, recorda Cunningham, “é a utilização da gravidade do corpo a partir do seu peso, isto é, ao contrário de negar (e, por isso, afirmando) a gravidade na sua ascensão, o corpo obedece à gravidade deixando-se conduzir para o chão.” *Aceitar o peso e trabalhar com ele como se trabalha uma matéria viva e produtiva têm constituído o princípio fundador da modernidade da dança* (Louppe, 2012, p. 105, grifo nosso).

Rudolf Laban (1879-1958), importante teórico e coreógrafo atuante na Europa no século XX, desenvolveu, a partir dos anos 1920, um detalhado estudo do movimento através do qual ele identificou os quatro fatores que o constituem: peso, espaço, tempo e fluência (Laban, 1978). Louppe aponta que o peso é o mais importante dos fatores, pois ele é, ao mesmo tempo, emissor e receptor do movimento, é a partir da transferência do peso que o movimento se dá. Sobre isso, Alice Poppe completa:

O fato de Laban pressupor que o corpo está constantemente em movimento, e não estático, agencia o pensamento ao movimento. O corpo pesa porque resiste, e resiste porque está em movimento. [...] Graças ao peso, o bailarino é capaz de experimentar as inúmeras possibilidades do gesto, no que concerne a direções espaciais e temporalidades e cabe a ele optar pela forma como vai resistir ou não à gravidade (Poppe, 2018, p. 77-78).

O peso é, então, reconhecido como parte constituinte da expressividade do gesto, e será um fator importante para toda uma geração de artistas da dança atuantes na primeira metade do século XX, onde podemos destacar o trabalho de Isadora Duncan (1877-1927), Martha Graham (1894-1991) e Doris Humphrey (1895-1958), precursoras da dança moderna. Esta última também desenvolveu sua própria teoria do movimento, em que traz as noções de queda e recuperação (*fall and recovery*), que são, segundo ela, o cerne do movimento, e atuam na tecitura do arco da vida:

Toda a existência flutua entre resistir e ceder à gravidade. [...] São dois os pontos estáticos na vida física: o corpo parado, no qual os milhares de ajustes para mantê-lo de pé são imperceptíveis, e a horizontalidade, o

último repouso. A vida e a dança acontecem entre esses dois pontos e, assim, formam o arco entre duas mortes. Esse tempo de vida é composto por milhares de quedas e recuperações – todas altamente especializadas e exageradas na dança – que resultam em ênfases de todas as qualidades e temporalidades (Humphrey, 1987, p. 106, tradução própria¹⁴).

O espetáculo *Normal* (2019), da companhia suíça Alias, dirigida pelo coreógrafo Guilherme Botelho, é todo baseado em quedas e recuperações. Os bailarinos caem e se levantam, incessantemente, durante cerca de uma hora. A sinopse traz a seguinte frase: “Cair sete vezes, levantar-se oito’, assim funciona o mundo, onde, perpetuamente, tudo desmorona antes de renascer transformado” (Normal, s.d., não paginado, tradução própria¹⁵).

Nesse trabalho, a queda não é o fim, ela não para o movimento, mas, pelo contrário, o impulsiona, criando um fluxo que se prolonga durante toda a extensão da obra. Além do vigor estético, o espetáculo demonstra o potencial poético da queda, e nos possibilita imaginá-la como um caminho, um percurso no espaço-tempo que pode ser desfrutado, saboreado e vivenciado em sua plenitude. É possível, ainda, ver na prática o que Laban indica sobre a característica inesgotável do movimento, discorrida por José Gil em seu livro *Movimento Total: o corpo e a dança*:

A queda, a quebra do movimento que induzirá outros movimentos pertence já ao seu começo. Cada gesto prolonga-se para além de si próprio, numa continuidade tecida pelo ritmo da dança. Eis o que parece decisivo: o gesto dançado abre no espaço a dimensão do infinito (Gil, 2009, p. 14).

¹⁴No original: “All life fluctuates between the resistance to and the yielding to gravity. [...] There are two still points in the physical life: the motionless body, in which the thousand adjustments for keeping it erect are invisible, and the horizontal, the last stillness. Life and dance exist between these two points and therefore form the arc between two deaths. This lifetime span is filled with thousands of falls and recoveries - all highly specialized and exaggerated in the dance - which result in accents of all qualities and timings”.

¹⁵No original: “‘ Tomber sept fois, se relever huit ’, ainsi va le monde où perpétuellement, tout s’effondre avant de renaître transformé”. A primeira frase (entre aspas) se trata de um provérbio japonês.

Figuras 8 e 9 - Registro fotográfico do espetáculo *Normal*, da Cia. Alias



Fonte: Gregory Batardon, 2018. Disponível em: <<https://gregorybatardon.com/gallery/alias-normal/>>.

Esse espetáculo, que tive a oportunidade de assistir em setembro de 2019 na Bienal SESC de Dança, em Campinas, foi uma grande inspiração para as criações coreográficas da vídeo-dança-instalação *Projeções para quedas*, nas quais exploramos o peso do corpo para criar sequências de quedas e recuperações. As coreografias que criamos, mesmo que curtas, visavam atingir um fluxo que apontasse para essa “dimensão do infinito” descrita por Gil.

Outro artista que utilizará o peso do corpo como um fator de grande importância para a criação em dança é Steve Paxton (1939-2024), que desenvolve, na segunda metade do século XX, a prática do Contato Improvisação (CI), em colaboração com um grupo de dançarinos. Tal prática propõe uma forma de experimentar o movimento através do contato tátil com o outro, como explica Gil:

Todo o movimento se origina no peso e no equilíbrio dos corpos ou antes no desequilíbrio iminente das posições: o movimento de um bailarino cria essa pergunta à qual o corpo do outro dará uma resposta segundo a inclinação do peso e da energia que lhe convier melhor. A energia deve deslizar, o movimento fluir o mais facilmente possível, e o bailarino escolherá muitas vezes a inclinação que lhe parecerá satisfazer tais requisitos (Gil, 2009, p. 136).

Na ocasião da exposição *Gestes du Contact Improvisation*, no Museu da Dança, em Rennes, na França, são elencados e descritos os sete gestos do Contato Improvisação, sendo a queda um deles:

Por força de pesar, caímos. Cai-se ainda mais no Contato Improvisação, pois não se contenta em pesar ao longo da direção vertical da gravidade: pesa-se em direção ao parceiro; pesa-se a dois, a três. E então abre-se o espaço para a queda. [...] Os participantes se empenham [...] em abraçar o prazer da desorientação como uma oportunidade: a de ultrapassar a monotonia das orientações perpendiculares, de nossas estradas bem traçadas, de nossas cadeiras bem parafusadas, de nossas cidades bem demarcadas (Musée, 2018, p. 17, tradução própria¹⁶).

No vídeo *A queda depois de Newton*, Steve Paxton discorre sobre o Contato Improvisação a partir de arquivo audiovisual que acompanha onze anos de pesquisa, centrando-se na dançarina Nancy Stark Smith (1952-2020), figura

¹⁶No original: “À force de peser, on tombe. On tombe d’autant plus en Contact Improvisation qu’on ne se contente pas de peser le long de la verticale gravitaire : on pèse en direction du partenaire ; on pèse à deux, à trois. Et par là on ouvre l’espace de la chute. [...] Les contacteurs s’efforcent [...] d’embrasser les joies de la désorientation comme une chance : celle de dépasser la monotonie des repères orthonormés de nos routes bien tracées, de nos chaises bien vissées, de nos villes bien quadrillées”.

igualmente importante para o desenvolvimento da prática. Sobre a preparação do corpo para cair, ele diz:

O suporte necessário das partes reflexas inconscientes do cérebro é mais presente quando a mente consciente não está com medo. A calma do estar em pé se estende para a queda. Há perigos. Um deles é pensar antecipadamente. O que o corpo pode fazer para sobreviver é muito mais rápido do que o pensamento. É útil re-treinar os reflexos para estender os membros ao invés de contraí-los durante uma queda (A queda, 1987).

O que o Contato Improvisação desenvolve, para além de uma abordagem de criação e improviso em dança, é uma metodologia de confrontação – com si mesmo, com o outro e com a física que rege o mundo. Uma confrontação que convida à ressignificação do corpo e das relações. Ao se vencer o medo, cair passa a ser um ato de liberdade.

Figura 10 - Nancy Stark Smith et Steve Paxton em uma prática de Contato Improvisação.



Fonte: Bill Arnold, 1984. Disponível em: <<https://www.dancemagazine.com/nancy-stark-smith/>>.

No contexto brasileiro, é importante mencionar o trabalho do grupo Cena 11, em pesquisa continuada desde 1993 e bastante conhecido por suas quedas.

Trata-se de um grupo importante na cena contemporânea, radicado em Florianópolis–SC e liderado por Alejandro Ahmed (1971-).

Os bailarinos caem utilizando uma técnica rigorosa, baseada sobretudo em um “estado de disponibilidade” instaurado em seus corpos, que são treinados para perceberem as possibilidades de “organização muscular entre tensão e relaxamento”, como descrevem os dançarinos Anderson do Carmo e Jussara Belchior (2013, não paginado).

Suas quedas são consideradas por muitos um tanto radicais e se consolidaram enquanto linguagem do grupo no espetáculo *Violência* (2000)¹⁷, no qual os bailarinos caem não apenas de suas próprias alturas, mas também montados em pernas e braços metálicos (estilo perna de pau), do alto de cadeiras ou até mesmo impulsionados por saltos. Após caírem de maneira violenta, levantam-se com uma leveza que evidencia a maleabilidade do corpo e do ser.

Figura 11 - Registro fotográfico do espetáculo *Violência*, do Grupo Cena 11



Fonte: Fernando Rosa, 2000. Disponível em: <<https://www.cena11.com.br/violencia>>.

Alejandro Ahmed, em conversa promovida pela Revista Carbono¹⁸, relata que o espetáculo foi bastante influenciado pelo teatro da crueldade de Antonin Artaud e pelo corpo em videogames e desenhos animados. A ideia era explorar a

¹⁷Teaser disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=am4u5slZ6Bc>>.

¹⁸Transcrição disponível em:

<<http://revistacarbono.com/artigos/07-conversacorpo-sonho-e-memoria/>>.

“violentação da percepção do outro” através do corpo que dança, resultando em uma abordagem de corpo que nomearam de “corpo *voodoo*”: “o bailarino seria um boneco vodu, as agulhas do vodu seriam os movimentos, e o feitiço e o foco seria o corpo do espectador”.

Carmo e Belchior (2013, não paginado) explicam que o corpo *voodoo* é uma “exploração de uma série de padrões de comportamento que são reconhecidos e vividos pelo corpo de quem assiste”. Nesse sentido, as quedas objetivam atravessar o espectador e modificar a percepção que ele tem de seu próprio corpo:

[...] o que da queda se apresenta como estável não é sua formalidade – um ir da vertical para a horizontal – mas sua capacidade de afetar a percepção daqueles que a testemunham: do sujeito-que-assiste e tem seu corpo atravessado pela sensação tátil de peso contra chão, e do sujeito-que-dança que disponibiliza o peso de sua musculatura, ossada e vísceras à ação da gravidade, remota e simultaneamente controlando e se deparando com a formalidade que desta relação entre ter e ser corpo emerge (Carmo; Belchior, 2013, não paginado).

Ao explorar os limites do corpo e da gravidade a partir de um corpo *voodoo*, o Cena 11 visa instigar o espectador às qualidades e sensações do mover, lembrando-nos que temos um corpo e que este está sujeito a tudo, inclusive a cair e se levantar logo em seguida.

Voltemos a Steve Paxton. Anteriormente ao desenvolvimento do Contato Improvisação, o artista integrou o *Judson Dance Theater*, um grupo de vanguarda composto por artistas de diversas áreas, atuantes em Nova Iorque entre 1962 e 1964, que, em um movimento de negação da dança moderna, experimentavam novos procedimentos de criação em dança:

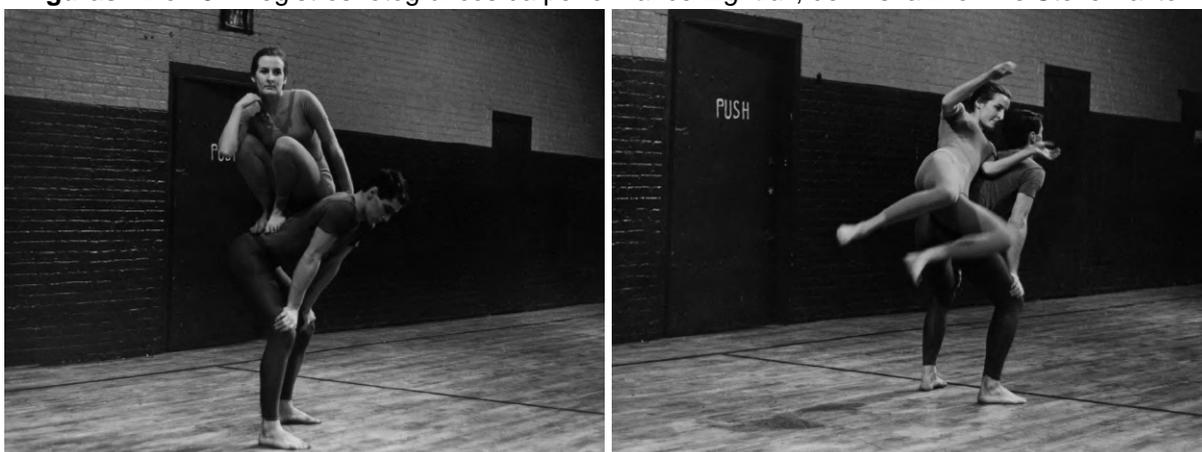
Trocaram o drama narrativo da dança moderna, pela simplicidade, a ponto de se reconhecer o processo de elaboração e o método utilizado como fim em si mesmo. O interesse pelo processo e não pelo produto final, assim como, o uso de objetos, improvisações, incidentes espontâneos, tarefas e jogos são métodos que aproximam a dança do cotidiano, do comum e do movimento natural, não virtuoso ou técnico. Há uma transformação, ou seja, o que re-significa o movimento ordinário é a sua inscrição no contexto da dança (Moura, 2004, p. 3).

Os artistas do *Judson Dance Theater*, que se autodenominavam enquanto pós-modernos, ensaiavam e se apresentavam regularmente na igreja conhecida como *Judson Memorial Church*, de onde provém o nome do grupo. Esse movimento foi importante no que toca a ressignificação da relação entre dança e espaço, uma vez que seus trabalhos não eram exibidos apenas no teatro, mas também em

galerias de arte, ginásios, parques, ruas, sobre prédios, muros e árvores. Isso contribuiu, naquele momento, para a democratização da dança e para uma aproximação entre dança e cotidiano, arte e vida. As propostas dos artistas do *Judson Dance Theater* acabavam por se aproximar bastante das performances e happenings que ganhavam força na mesma época, borrando fronteiras entre a dança e as artes visuais.

Trisha Brown (1936-2017) foi outra artista pertencente ao *Judson Dance Theater* que realizou importantes trabalhos de investigação da gravidade. Na peça *Lightfall* (1963), realizada em conjunto com Steve Paxton e apresentada em um dos concertos do *Judson Dance Theater*, um deles permanece em posição de espera do futebol americano – postura inclinada apoiando as mãos no joelho –, servindo de apoio para o outro (Fig. 12). Trata-se, porém, de um apoio instável, que pode se levantar a qualquer momento e fazer com que o outro deslize para uma queda (Fig. 13). A partir dessa premissa, eles se revezam e experimentam novos movimentos (*Lightfall*, s. d.).

Figuras 12 e 13 - Registros fotográficos da performance *Lightfall*, de Trisha Brown e Steve Paxton



Fonte: Peter Moore, 1963. Disponível em: <<https://trishabrowncompany.org/repertory/lightfall.html>>.

Após a experiência do *Judson Dance Theater*, Brown cria, em 1968, a obra *Falling Duet I* (1968)¹⁹, que consiste em um dueto onde um dançarino cai igual a uma “árvore que foi cortada” (peso morto), enquanto o outro fica encarregado de amparar essa queda com a superfície de seu próprio corpo. Posteriormente, eles deveriam se levantar, trocar de papéis e repetir a ação até a exaustão (*Falling*, s.d.).

¹⁹Registro de performance realizada em 2009 disponível em: <<https://vimeo.com/679230622>>.

Em 1970, ela cria o *Leaning Duets I* (1970)²⁰, que consiste em cinco duplas de pessoas que se equilibram em peso/contrapeso a um braço de distância, criando um grande ângulo através de suas mãos dadas (pedaços de cordas também foram utilizados para aumentar a distância entre as pessoas). Cada dupla deveria escolher uma direção e caminhar, mantendo, a cada passo, a lateral dos pés em contato. No caso de uma queda, a pessoa é puxada de volta pelo parceiro, sem que se perca a configuração original dos corpos (Leaning, s.d.).

Figura 14 - registro fotográfico da performance *Leaning Duets I*, de Trisha Brown



Fonte: Peter Moore, 1970. Disponível em: <<https://www.paulacoopergallery.com/artists/peter-moore>>.

Cabe destacar, também, as *Equipment Pieces* propostas por Brown, que consistiam em peças de dança nas quais equipamentos – cordas, polias, cabos, trilhos – eram utilizados para se explorar questões relativas à gravidade, ao espaço e ao ponto de vista do público. Em *Planes* (1968), três dançarinos dançam continuamente e lentamente sobre uma parede perfurada, escalando-a, acompanhados de trilha sonora e de imagens de filmagens aéreas projetadas sobre eles, causando uma sensação de ausência de gravidade; em *Man Walking Down the Side of a Building*

²⁰Registro da primeira performance disponível em: <<https://www.instagram.com/trishabrowncompany/reel/CybcNpMsRM/>>.

(1970), um homem começa a cair lentamente do topo de um prédio até parar na horizontal, preso por um equipamento de escalada, e então caminha lenta e perpendicularmente ao prédio até chegar no chão; em *Walking on the wall* (1971), apresentado a primeira vez no Whitney Museum of American Art, seis dançarinos, presos a cabos de segurança, andam e correm pela parede, paralelos ao chão; em *Leaning Duets II* (1971), apresentado também no Whitney Museum, duplas circundadas por uma corda e duas tábuas – que seguram os seus pesos – se equilibram, investigando movimentos e a proporção de peso que devem dar ou receber para se manter em equilíbrio; em *Rummage Sale and the Floor of the Forest* (1971), roupas amarradas em cordas formam uma espécie de grade e os dançarinos movem-se por entre as roupas suspensas, vestindo-as e retirando-as, enquanto um bazar ocorre logo abaixo (Sommer, 1972); em *Woman Walking down a Ladder* (1973), uma mulher desce as escadas do que parece ser uma caixa d'água, de maneira similar a *Man Walking Down the Side of a Building*; e em *Spiral* (1974)²¹, três dançarinos sobem em escadas e se amarram a cordas para descer em espiral por três pilares, de maneira paralela ao chão (Teicher, 2002) (imagens nos Anexos). Nessas performances, o corpo vertical é contestado, como aponta Poppe (2018, p. 44):

Nas performances (equipment pieces) de Brown, o corpo é convocado a um chão revirado e, portanto, vigorado em uma outra ênfase que não a da verticalidade. Ali, em Trisha, a ética é outra: o corpo se mostra através de um chão/parede atravessado pela conformação de uma cidade determinada por seus arranha-céus, que confronta toda a situação político-social americana dos anos 1970. Mais do que isso, ali revelam-se outros chãos possíveis como forma de sugerir novas bases e novas espacialidades para a dança, que escapa da projeção binária criada entre dançarino e espaço.

Além de Trisha Brown ter contribuído em transformações relevantes no campo da dança e da arte contemporânea, o que nos interessa de sua pesquisa específica com a gravidade é a maneira como ela busca inverter certas lógicas, questionando o que está posto, de forma que possibilita experimentar outras maneiras de se estar em queda. Além disso, esses trabalhos iniciais de Brown são improvisações que incorporam uma série de regras, criando um dispositivo a partir do qual os dançarinos têm total liberdade criativa. Trata-se de um modelo incorporado por nós nas explorações coreográficas de *Projeções para quedas*, nas

²¹Registro de uma performance realizada em 1975, em árvores, e de outra realizada em 2009, em um museu, disponível em: <<https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/spiral>>.

quais buscamos estabelecer princípios operadores para as improvisações realizadas.

É interessante como tais regras não limitam o dançar, pelo contrário, estabelecem princípios que valorizam a ação do presente, potencializam o trabalho de improvisação dos dançarinos e borram as fronteiras entre dança e performance. André Mesquita, curador da exposição sobre Brown que esteve em cartaz no MASP em 2020, afirma que as obras da artista transcenderam “[...] as fronteiras fixas da dança e aproximaram o seu vocabulário das artes visuais, em especial das práticas do minimalismo²² e do conceitualismo²³ estadunidenses nos anos de 1960 e 1970 [...]” (Mesquita, 2020, p. 11).

No que diz respeito ao conceitualismo e a performance, o neerlandês Bas Jan Ader (1942-1975) foi uma figura importante na exploração da queda a partir dessas abordagens. Aos 19 anos, o artista emigrou sozinho para os EUA, se estabelecendo em Los Angeles, onde frequentou o Otis Art Institute, e desapareceu em 1975, ao realizar sua última obra. Grande parte do seu trabalho foi desenvolvido em filmes e fotografias (esse tópico bastante nos interessa e será retomado no capítulo [2.1](#)), tendo realizado também algumas instalações.

Pode-se dizer que a maior parte de sua obra, mesmo que de forma indireta, aborda o tema da queda. É o caso de *Light vulnerable objects threatened by eight cement bricks* (1970)²⁴, em que tijolos de cimento suspensos por cordas ameaçam cair – e por fim, caem – em oito conjuntos de objetos frágeis; em *I'm too sad to tell you* (1971)²⁵, lágrimas caem dos olhos de Ader; em *Nightfall* (1971), uma imensa pedra que ele tenta sustentar cai, atingindo as lâmpadas que iluminam a cena até o deixar na total escuridão; em *Untitled (Tea Party)* (1972)²⁶, uma caixa de papelão cai, capturando-o; em *The boy who fell over Niagara Falls* (1972)²⁷, a queda está presente na história que é lida pelo artista; e em *In search of the miraculous* (1975), seu trabalho final, ele cai na imensidão do mar Atlântico, desaparecendo. No que

²²A Arte Minimalista tem como princípio a simplicidade, a objetividade e o uso de poucos elementos para a construção da obra.

²³A Arte Conceitual se concentra mais nas ideias e conceitos do que na estética da obra de arte.

²⁴<https://www.meliksetianbriggs.com/exhibitions/bas-jan-ader3>.

²⁵<https://youtu.be/zIEQHflvCNq>.

²⁶Vídeo: <https://youtu.be/ml0qejEBvqE> e fotografia: <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/162646/untitled-tea-party>.

²⁷<https://vimeo.com/314902690>.

toca ao desenvolvimento do texto dessa pesquisa, nos concentraremos nas suas performances de queda mais literais.

A série *Fall*, conta com diversas performances em filme 16mm e/ou fotografia, que escancaram a provisoriedade de nossa posição vertical. Em *Fall 1*, de 1970, o primeiro de seus filmes de queda, Ader está sentado em uma cadeira no topo do telhado de sua casa, em Los Angeles, de onde cai. O filme, com duração de 24 segundos – sendo 6 do título –, mostra apenas a queda. Seu corpo abandona a cadeira, rola pelo telhado e cai em meio aos arbustos. O corpo cai, lentamente, sem resistência. Não é possível saber o que antecedeu ou precedeu a queda.

A utilização da câmera lenta nos remete a exata sensação de quando, acidentalmente, caímos. O rápido instante se alonga, a gravidade parece permear cada um de nossos poros, vivenciamos a instabilidade enquanto tentamos prever o encontro ao chão, temendo o seu impacto. No filme, porém, Ader não tenta lutar contra a gravidade, ele se doa, vivenciando plenamente esse cair.

Figuras 15, 16, 17, 18 e 19 - Fotogramas do filme *Fall 1*, de Bas Jan Ader



Fonte: Bas Jan Ader, 1970. Disponível em: <<https://www.dailymotion.com/video/x25c3sn>>.

Já em *Fall 2*, também de 1970, registrada em fotografia e filme, Ader está conduzindo uma bicicleta com um buquê de flores em uma das mãos, por uma rua paralela a um canal de Amsterdã, ele então adentra a calçada, vindo em direção ao canal, e cai na água com a sua bicicleta.

Figuras 20, 21 e 22 - Fotogramas do filme *Fall 2*, de Bas Jan Ader



Fonte: Bas Jan Ader, 1970. Disponível em: <<https://www.dailymotion.com/video/x248wp3>>.

O documentário realizado por Rene Daalde sobre o artista, intitulado *Here is always somewhere else* (2007), conta com diversos depoimentos. Sobre *Fall 2*, o marinheiro Henk De Velde diz que a importância dessa performance não reside no momento em que Ader está pedalando, nem no momento em que ele cai na água, mas sim no momento em que ele se solta, na ação de ceder (Here, 2007). É nesse minúsculo instante que reside a sua poética: a sua escolha em não resistir é a sua escolha em aceitar as curvaturas do espaço-tempo e sentir a gravidade. Trata-se de um momento que pode ser visto com precisão na fotografia *Fall 2* (Fig. 23).

Figura 23 - *Fall 2*, de Bas Jan Ader



Fonte: Bas Jan Ader, 1970. Disponível em: <<https://www.e-flux.com/announcements/32970/fail-better/>>.

Em *Broken fall (organic)*, de 1971, Ader se segura no galho de uma árvore, localizada em um bosque de Amsterdã. Ele se balança de forma que parece procurar, no movimento, aliviar o seu próprio peso, seja a fim de encontrar uma posição mais confortável, seja para ocasionar a quebra do galho e sua consequente queda. Após pouco mais de um minuto, o artista para de resistir, soltando suas mãos do galho e caindo diretamente no estreito riacho logo abaixo.

Figura 24 - Fotograma do filme *Broken fall (organic)*, de Bas Jan Ader



Fonte: Bas Jan Ader, 1971. Disponível em:
<<https://www.wikiart.org/en/bas-jan-ader/broken-fall-organic-1971>>.

Já em *Broken fall (geometric)*, também de 1971, em Westkapelle, Ader encontra-se de pé ao lado de um cavalete, em meio a uma estrada de pedras cercada por plantas. Devido ao vento, as plantas se movem todas na mesma direção, e o artista aparenta também balançar por essa mesma razão. Provavelmente, a força do vento não seria o suficiente para, de fato, movê-lo, mas a partir do sentir do vento em seu corpo, ele incorpora-o, sendo, dessa maneira, movido pelo vento. O artista joga o seu peso para uma das pernas, no que parece

um constante e sutil exercício de autopercepção, a fim de encontrar uma posição de equilíbrio perpendicular ao cavalete. Quando seu tronco recebe mais peso do que suas pernas, inclinando-se mais do que o resto do corpo, ele volta para a posição inicial. Após um certo tempo, ele cai, esbarrando no cavalete e levando-o ao chão junto com seu próprio corpo. Além do filme, há uma fotografia com o mesmo nome.

Figuras 25 e 26 - Fotogramas do filme *Broken fall (geometric)*, de Bas Jan Ader



Fonte: Bas Jan Ader, 1971. Disponível em: <<https://dailyartfair.com/artist/bas-jan-ader>>.

Figura 27 - *Broken fall (geometric)*, de Bas Jan Ader

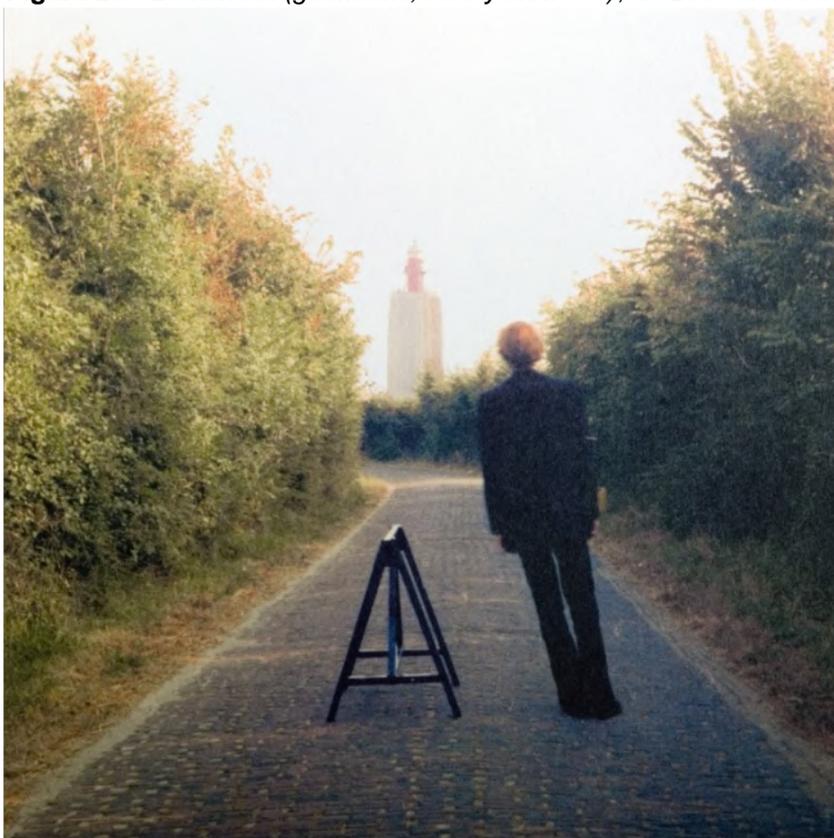


Fonte: Bas Jan Ader, 1971. Disponível em: <<https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/158455/broken-fall-geometric>>.

Tanto *Broken fall (organic)*, quanto *Broken fall (geometric)*, se diferem de suas quedas anteriores por Ader apresentar resistência em cair. A própria utilização de “broken” (quebrada, em inglês), no título dessas obras sugere essa diferença. Não se trata mais de um corpo que cede, simplesmente, mas de um corpo que busca experimentar outras formas de cair, seja de maneira orgânica, como a folha de uma árvore, ou geométrica, como estruturas simétricas.

O documentário sobre o artista, citado anteriormente, traz a relação das fotografias produzidas no mesmo cenário de *Broken fall (geometric)* com o trabalho do pintor Piet Mondrian (1872-1944), também neerlandês. Em *Broken fall (geometric; blue-yellow-red)*, Ader realiza uma composição que evoca um equilíbrio geométrico, com o farol da cidade de Westkapelle ao fundo (Fig. 28).

Figura 28 - *Broken fall (geometric; blue-yellow-red)*, de Bas Jan Ader



Fonte: Bas Jan Ader, 1971. Disponível em: <<https://mdid3.gwu.edu/data/record/8290/r-1130387/>>.

O farol de Westkapelle foi pintado algumas vezes por Mondrian no começo de sua carreira, antes de ele se voltar ao neoplasticismo e à exploração de pinturas geométricas²⁸ – quando passa a utilizar apenas linhas horizontais e verticais e as

²⁸Piet Mondrian é considerado um dos criadores do Neoplasticismo, que foi um movimento artístico de vanguarda surgido na primeira metade do século XX nos Países Baixos que contribuiu com

cores azul, amarela e vermelha em suas composições, o que é considerado por ele uma expressão de ordem e harmonia (Here, 2007). A referência ao pintor também está presente em *On the road to a new Neo Plasticism* (1971), série de quatro fotografias em que Ader encontra-se caído em um caminho de pedras “para um novo neoplasticismo”, conforme sugerido no título, e que a cada foto se adicionam elementos que remetem às pinturas de Mondrian; e na fotografia *Pitfall on the way to a new Neo Plasticism* (1971), que pode se traduzida como “Armadilha no caminho para um novo neoplasticismo”, em que ele parece ter acabado de cair nos elementos presentes na obra citada anteriormente.

Figura 29 - Série *On the road to a new Neo Plasticism*, de Bas Jan Ader



Fonte: Bas Jan Ader, 1971. Disponível em:

<<https://documentassion.tumblr.com/post/135468321609>>.

mudanças significativas na arte. O grupo de artistas plásticos, arquitetos, designers e escritores pertencentes ao movimento realizava publicações na revista “De Stijl” (O Estilo, em neerlandês).

Figura 30 - *Pitfall on the way to a new Neo Plasticism*, de Bas Jan Ader



Fonte: Bas Jan Ader, 1971. Disponível em:
<<https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/158456/pitfall-on-the-way-to-a-new-neo-plasticism>>.

Assim como Mondrian inspirou Bas Jan Ader, este também foi responsável por inspirar inúmeros artistas, sobretudo no que toca à exploração da gravidade e da

queda. Na minha investigação pessoal do ato de cair – para além do desenvolvimento da vídeo-dança-instalação que será descrito no terceiro capítulo – o trabalho de Ader ressoou bastante. Na ocasião de uma disciplina sobre a Coreologia de Laban cursada no programa de pós-graduação em Artes do Cena no primeiro semestre de 2023 com a professora Juliana Moraes, me inspirei em suas performances de queda e na obra *In search of the miraculous* (1975) para criar um estudo coreográfico, intitulado também *In search of the miraculous* (Figs. 31 a 33)²⁹.

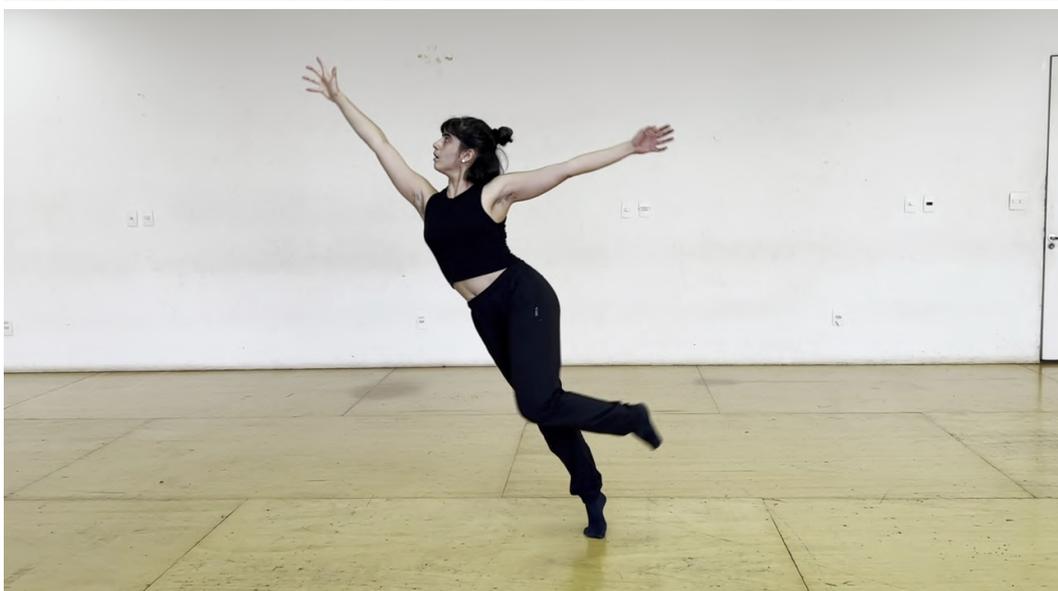
Em termos de movimento, o estudo foi estruturado nas ideias de queda, cosmos e verticalidade, trabalhadas a partir das ações de esforço e movimento de Laban – utilizei a ação de movimento “desequilíbrio”, a ação de esforço “flutuar” e as ações de movimento “equilíbrio” e “deslocamento”, respectivamente (a notação da coreografia se encontra nos Apêndices). A ideia era buscar, através do corpo e da relação com a gravidade, uma aproximação com o “miraculoso”, ancorada na concepção de relatividade einsteiniana, no cair como uma forma de sentir a curvatura do espaço-tempo e o universo. A trilha sonora contou com trechos do livro escrito pela mãe de Ader, presentes no documentário *Here is always somewhere else*, em que se reflete sobre o miraculoso, Einstein, a modernidade, a constituição do universo e a gravidade, acompanhado do som de um violoncelo grave.

É importante dizer que os artistas e obras trazidos nesse subcapítulo, além de serem importantes no que concerne a exploração da queda e da gravidade no campo da dança e da performance, influenciaram o meu processo de reflexão e criação em torno deste mesmo objeto. Acredito que tais trabalhos se relacionam com os atos de decisão/de-cisão da crise trazidos no início desse subcapítulo: todos esses artistas optaram por cair mesmo que cair fosse considerado um fracasso, mesmo que tenhamos aprendido que cair machuca, mesmo que todos à sua volta tenham permanecido de pé. Eles encararam o cair enquanto uma ação consciente e política. Cair enquanto potência criadora. Cair enquanto presente e futuro. Cair para não esquecer que sempre é possível mudar o rumo do movimento:

Há momentos em que os corpos precisam se quebrar, se decompor, ser despossuídos para que novos circuitos de afetos apareçam. Fixados na integridade de nosso corpo próprio, não deixamos o próprio se quebrar, se desamparar de sua forma atual para que seja às vezes recomposto de maneira inesperada (Safatle, 2016, p. 36).

²⁹ Registro do estudo disponível em: <<https://youtu.be/7trglb1EPz8>>.

Figuras 31, 32 e 33 - Fotogramas do registro do estudo coreográfico *In search of the miraculous*



Fonte: acervo pessoal, 2023.

2. IMAGINAR A QUEDA

Isabelle Stengers, no primeiro capítulo do seu livro *No tempo das catástrofes*, discorre um pouco sobre o poder das palavras, seu instrumento de trabalho:

Trabalho com palavras, e as palavras têm poder. Elas podem enclausurar em polêmicas doutrinárias ou visar o poder de palavras de ordem [...], mas elas podem também fazer pensar, produzir formas de comunicação um tanto novas, chacoalhar alguns hábitos. [...] As palavras não têm o poder de responder à questão imposta pelas ameaças globais, múltiplas e emaranhadas, do que chamei de “segunda história”, aquela na qual embarcamos a contragosto. Mas elas podem, e é o que esse livro tenta, contribuir para formular essa questão de um modo que nos force a pensar no que deve ser feito para que exista a possibilidade de um futuro que não seja bárbaro (Stengers, 2015, p. 15-16).

Me identifico com tal colocação e, no processo investigativo e criativo que desenvolvo nesta pesquisa, busco evocar o mesmo, pensando, porém, em termos de imagem. As imagens são capazes de criar mundos, de fazer enxergar o que não é óbvio e trazer outros pontos de vista sobre a realidade. *As imagens têm poder*. E é por essa razão que, para além de utilizá-las em minha criação artística, buscando criar experiências estéticas e poéticas que apontem para a “possibilidade de um futuro que não seja bárbaro”, me dedico a refletir sobre sua natureza e seus usos.

Desde a minha adolescência, crio artisticamente com a fotografia e o vídeo. São *imagens técnicas*, segundo Vilém Flusser (2009). Para o autor, as “imagens técnicas” se diferenciam das “imagens tradicionais” a nível histórico e ontológico. As imagens tradicionais antecedem a História, são pré-históricas, já as imagens técnicas são pós-históricas. Enquanto a imagem tradicional é produzida por meio da ação direta do homem, que transforma o mundo em imagem através de um “instrumento” (como o pincel do pintor), as imagens técnicas são produzidas por meio de “aparelhos” oriundos da ciência, que contém, integrados a si, um programa que dá origem às imagens (como a câmera fotográfica analógica, que funciona a partir das leis da ótica e da química). A imagem é codificada a partir de certos conceitos e posteriormente transcodificada em cenas. As imagens técnicas seriam, portanto, textos científicos aplicados. Nas palavras de Flusser (2009, p. 13): “as imagens tradicionais imaginam o mundo, as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo”.

A complexidade desse processo é o que confere aos aparelhos a característica de “caixa preta”: ao olharmos para eles ou para a imagem resultante

deles não é possível ver o processo codificador que se passa em seu interior. Nesse contexto, Flusser chama atenção para o risco de nos tornarmos apenas “funcionários” dos aparelhos, nos contentando com o que está programado e nos limitando em termos de liberdade e originalidade. Mas ele lembra que também é possível jogar contra o aparelho. Passar de funcionário a “jogador”. Desviar o aparelho de sua função programada.

Cabe ressaltar que as imagens técnicas são tecnologias modernas. Yuk Hui, ao desenvolver um pensamento crítico sobre essas tecnologias, ressalta que não devemos simplesmente encará-las como malignas e recusá-las, mas que é preciso haver uma conscientização dos processos históricos implicados por elas para podermos analisá-las e repensá-las, e então sermos capazes de imaginar e concretizar outros presentes e futuros. Sobre isso, Hui (2020, p. 94-95, grifo do autor) ironiza:

Se a identificação do pensamento iluminista com a tecnologia moderna é um processo irreversível guiado pela universalidade e pela racionalidade, então a única pergunta que ainda pode ser feita é: ser ou não ser? Mas se afirmarmos que múltiplas cosmotécnicas existem e talvez nos permitam transcender os limites da pura racionalidade, então poderemos encontrar uma saída da modernidade sem fim e dos desastres que a acompanham. [...] Redescobrir múltiplas cosmotécnicas não implica recusar a inteligência artificial ou o aprendizado de máquina, mas, sim, se reapropriar da tecnologia moderna, atribuir outras *posições às composições (Gestell)* que estão no cerne da tecnologia moderna.

Atribuir outras posições às composições. A meu ver, essa é justamente uma das potencialidades da arte, a de se apropriar dos meios de seu tempo e subvertê-los, redescobrimo fertilidades e imaginando outros caminhos para o que se está posto. Sobre isso, cabe a reflexão de Arlindo Machado (2002, p. 155), em diálogo com Flusser:

Aparelhos, processos e suportes possibilitados pelas novas tecnologias repercutem, como bem o sabemos, em nossos sistemas de vida e de pensamento, em nossa capacidade imaginativa e nas nossas formas de percepção do mundo. Cabe à arte fazer desencadear todas essas conseqüências, nos seus aspectos grandes e pequenos, positivos e negativos, tornando explícito aquilo que nas mãos dos funcionários da produção ficaria apenas enrustido, desapercibido ou mascarado.

Em termos de produção no escopo das imagens técnicas, acredito que pensar e criar imagens que produzam enredos poéticos e experiências estéticas diversas, não hegemônicas, já é uma forma de subversão, visto que tais máquinas

não foram, em primeiro lugar, criadas para o desenvolvimento artístico³⁰. Ou então, se dedicar a encontrar formas de compor tais imagens para que elas transformem ou revelem algo da própria natureza codificada do aparato, também contribui para desviar as imagens de suas funções programadas. São características que sempre estiveram presentes no experimentalismo com as imagens técnicas. Entretanto, a partir da segunda metade do século XX, com o surgimento da imagem eletrônica e a crescente presença das tecnologias de mediação no cotidiano, vários artistas passaram a intervir na tecnologia a partir mesmo de suas entranhas – como era sugerido por Flusser mais diretamente –, abrindo a “caixa preta” e operando no próprio funcionamento das máquinas.

Nam June Paik (1932-2006) foi um importante expoente da arte midiática dos anos 1960. Segundo Christine Mello (2008), ele é considerado um dos pioneiros da videoarte e trabalhou criticamente com o meio videográfico, a partir da negação e do deslocamento do seu contexto televisivo. Assim, explorou a instabilidade do meio a fim de construir um novo tipo de imagética, baseada na abstração, no desvio e na desintegração das formas, distanciando-se da ideia de imagem enquanto realidade objetiva. Em sua obra *Magnet TV* (1965), um potente ímã provoca distorções na imagem televisiva, ao desviar os elétrons responsáveis por gerá-la do seu caminho pretendido³¹. Em *Participation TV* (1963), a imagem é distorcida através de sons captados por um microfone, que modificam os circuitos eletrônicos internos ao televisor. Em tais obras, desenvolvidas no começo de sua carreira, Paik explora formas de transmutar a solidez da imagem e dá ao público a possibilidade de ação, dessa maneira, coloca em cheque a passividade do mesmo perante ao aparelho televisivo e expõe que as imagens são *construções* e são passíveis de remodelação.

Segundo Cesar Baio (2015), Paik fez parte de um grupo de artistas que, para discutir os impactos das tecnologias de mediação, atuou a partir delas próprias, ao

³⁰Cabe aqui citar, novamente, Arlindo Machado (2010, p. 10): “Em geral, aparelhos, instrumentos e máquinas semióticas não são projetados para a produção de arte, pelo menos não no sentido secular desse termo, tal como ele se constituiu no mundo moderno a partir mais ou menos do século XV. Máquinas semióticas são, na maioria dos casos, concebidas dentro de um princípio de produtividade industrial, de automatização dos procedimentos para a produção em larga escala, mas nunca para a produção de objetos singulares, singelos e ‘sublimes’”.

³¹Anteriormente ao surgimento da tecnologia digital, a imagem televisiva era eletrônica (vídeo) e os aparelhos televisivos operavam a partir de tubos de raios catódicos que emitiam elétrons, que, por sua vez, eram atraídos por uma grade (ânodo) localizada em frente ao monitor. Os elétrons eram direcionados, através de bobinas magnéticas, para pontos específicos da tela e, ao entrarem em contato com o fósforo contido em seu revestimento interno, emitiam luz em cores e intensidades específicas, dando origem às imagens.

passo que estas se tornavam cada vez mais onipresentes e contribuíam para a concentração de poder, a padronização industrial e a homogeneização da cultura e do entretenimento. O que esses artistas objetivavam era desviar a tecnologia de seu projeto industrial e suas criações apontam para uma mudança na forma de se pensar e produzir imagens.

Neste contexto, a arte também começava a passar por um processo de convergência das linguagens, em que, cada vez mais, no lugar da pureza e estabilidade das práticas artísticas, interessavam as imbricações e contaminações. Em 1978, é veiculada, no canal 13 da televisão pública estadunidense, a obra *Merce by Merce by Paik* (1978), compondo o programa TV Lab³². A primeira parte, nomeada *Blue Studio: Five Segments*, foi desenvolvida entre 1975 e 1976 a partir de uma colaboração entre o realizador Charles Atlas (1949-) e o coreógrafo Merce Cunningham (1919-2019)³³. *Blue Studio* consiste em uma coreografia concebida para o espaço videográfico e manipulada através da utilização de Chroma Key azul e efeitos de vídeo, possibilitando que Cunningham seja transportado a diversos lugares e se multiplique em múltiplos corpos e danças, acompanhado de uma colagem sonora de John Cage (1912-1992) e Jasper Johns (1930-).

A segunda parte, *Merce and Marcel*, desenvolvida por Nam June Paik e Shigeo Kubota (1937-2015), homenageia Merce Cunningham e Marcel Duchamp (1887-1968). A partir de uma colagem multiforme, Paik e Kubota questionam os limites formais da dança, demonstrando a diversidade do movimento e a possibilidade de criá-lo através da composição videográfica. Exploram também a reversibilidade do tempo, criando um diálogo entre os artistas homenageados através da colagem e manipulação de entrevistas concedidas por eles para a televisão.

³²TV LAB (Television Laboratory) foi um programa experimental veiculado no Canal 13/WNET da televisão pública estadunidense de 1972 a 1984, apoiado inicialmente pela Fundação Rockefeller e pelo Conselho de Artes do Estado de Nova York. O programa foi criado a pedido de Nam June Paik para possibilitar a criação de imagens na televisão a partir de um equipamento que não era facilmente acessível aos artistas. O TV LAB possuía um estúdio de Chroma Key, sintetizadores de vídeo e um TBC (Time Base Corrector) digital, constituindo um importante espaço de experimentação e inovação para toda uma geração de videoartistas atuantes nos Estados Unidos. Sobre: <https://www.tv-lab.org/About-Trailer>.

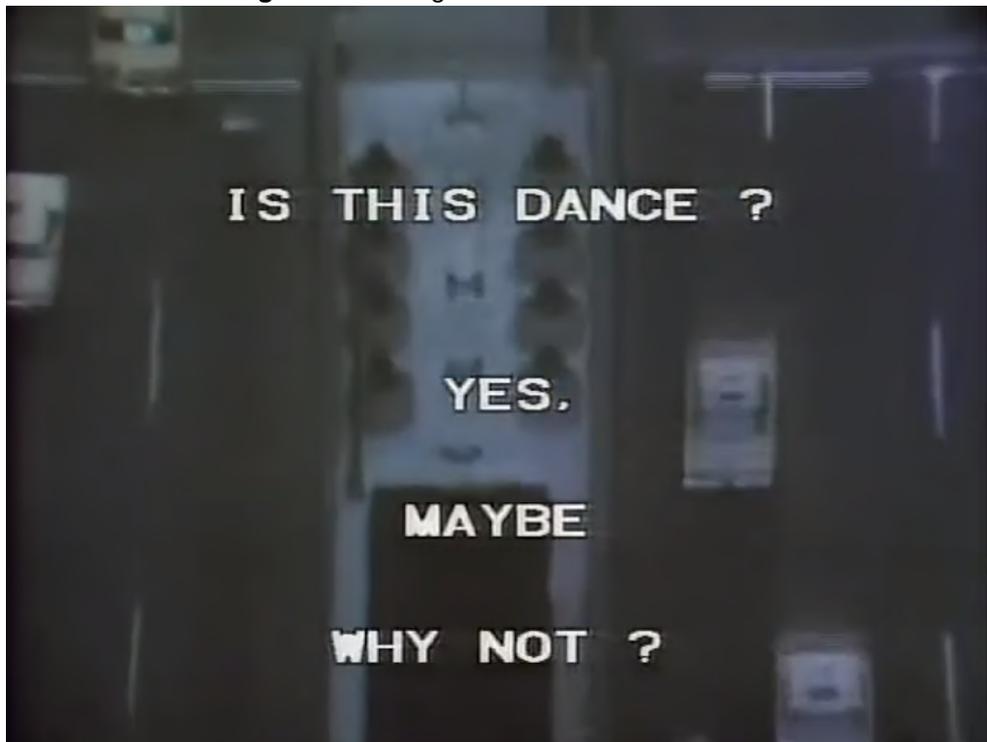
³³Merce Cunningham foi um bailarino e coreógrafo estadunidense que contribuiu imensamente para o desenvolvimento da dança moderna. Através de suas propostas vanguardistas e colaborações com artistas de outras disciplinas, lançou um olhar expandido para a composição coreográfica. A partir de 1965, com a obra *Variations V*, passa a explorar a relação entre dança, mídia e tecnologia, tornando-se uma referência também neste campo.

Figura 34 - Fotograma de *Blue Studio: Five Segments*



Fonte: Charles Atlas/EAI, 1976.
Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3GBxOrqMaxw>>.

Figura 35 - Fotograma de *Merce and Marcel*



Fonte: Shigeko Kubota/EAI, 1978.
Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3GBxOrqMaxw>>.

Com o surgimento do digital, esse processo de imbricação e contaminação se intensifica ainda mais, já que tal tecnologia possibilita que todos os aparatos de mediação se reúnam em uma mesma base técnica:

As tecnologias digitais acabaram por abarcar por completo a fotografia, o vídeo e, posteriormente, o cinema em uma única base técnica, simplificando os processos de cruzamentos, apropriações e hibridizações. Com a base técnica digital, passa a ser possível toda sorte de transcrições, efeitos, manipulações e processamentos, ampliando exponencialmente as possibilidades de trânsito e de contaminações nesse espaço *entre linguagens* (Baio, 2015, p. 39, grifo do autor).

À luz das transformações técnicas no campo da arte – expostas acima – e da filosofia de Vilém Flusser, Cesar Baio (2015) busca analisar a produção artística criada a partir de aparatos técnicos audiovisuais, considerando a relação que se estabelece com o aparato³⁴, no que diz respeito aos modos de produção e exibição. A partir de tal análise é possível identificar que, na contemporaneidade, muitos artistas passam a pensar a imagem de forma mais abrangente, expandindo a dimensão da experiência visual para englobar também sons, objetos, corpos e espaço, na busca de estabelecer “outras políticas de sensibilidade e outras formas de conhecimento” (Baio, 2015, p. 35), o que faz com que parte importante do trabalho artístico seja “inventar não as imagens em si, mas os métodos dos quais a imagem irá emergir” (Baio, 2015, p. 54). Assim, o autor lança uma reflexão em torno dos diferentes regimes da imagem, tentando identificar propostas artísticas que ultrapassam os campos formal e simbólico pré-estabelecidos da imagem.

Dentre os regimes de imagem elencados por Baio em seu livro *Máquinas de imagem: arte, tecnologia e pós-virtualidade*, nos interessa pensar na imagem performativa, que, nas palavras do autor, diz respeito a “obras que passam a entender o corpo e a presença (da imagem e do participante) como gestos potentes e sensíveis” (Baio, 2015, p. 27). Apesar de, em seu livro, ele abordar a discussão acerca desse regime imagético a partir de trabalhos com sensores, que literalmente leem o espectador através da coleta de dados, é possível identificar esse caráter performativo em diversos tipos de imagens.

³⁴Aparato se refere ao que Flusser denomina “aparelho” (2009) e que, posteriormente, é desenvolvido para além da ideia de máquina: “Ponto fundamental do método de análise de Flusser, a concepção de aparato não se refere, portanto, exclusivamente ao conceito de aparato técnico, mas se estende a todos os modos de codificação de sentido que acabam por dar significado ao mundo. A partir dos aparatos é que são produzidos os fenômenos que formam aquilo que Flusser concebe como o *mundo codificado*” (Baio, 2015, p. 51, grifo do autor).

No trabalho *10 estudos para uma videodança interativa*, realizado pelo grupo teia em 2019 (formado por mim, Natália Beserra e Murilo Augusto), nos propomos a criar uma videodança interativa, em que o toque na tela, por parte do espectador, é responsável por rearticular a construção visual, sonora e narrativa da obra (uma descrição mais detalhada da obra está presente na [introdução](#) desta dissertação). Naquele momento, em que o uso massivo de *smartphones*, aliado à popularização de aplicativos de vídeos curtos, começava a alterar os formatos e narrativas audiovisuais, nos interessava pensar esse corpo contaminado pela tecnologia, pela exposição e pela repetição, e criar videodanças para serem experienciadas a partir desses dispositivos, propondo experiências distintas da do cinema.

Na pesquisa atual, que realizo com outras parcerias, o ponto de partida é a exploração da relação entre vídeo e dança considerando-se a materialidade do espaço de exibição, desenvolvendo, assim, uma a vídeo-dança-instalação. Nos subcapítulos que seguem, traremos aspectos teóricos relativos à imagem relevantes para as discussões propostas pelo trabalho e que, de alguma forma, se relacionam com as questões que guiaram esse processo.

2.1 A performatividade da imagem

Há algo do desejo de voar na foto de Klein. De braços abertos, de peito aberto, olhando para o céu como quem acredita ser capaz de voar. Mas ouve-se desde sempre que voar é impossível. Desde crianças tentamos e desde crianças descobrimos nossa impotência. Mesmo que nem todo mundo saiba que *talvez a única função real da arte seja exatamente esta, nos fazer passar da impotência ao impossível*. Nos lembrar que o impossível é apenas o regime de existência do que não poderia se apresentar no interior da situação em que estamos, embora não deixe de produzir efeitos como qualquer outra coisa existente. O impossível é o lugar para onde não cansamos de andar, mais de uma vez, quando queremos mudar de situação (Safatle, 2016, p. 35-36, grifo nosso).

Saut dans le vide, de Yves Klein (1928-1962), veio a público pela primeira vez no domingo, dia 27 de novembro de 1960, na capa da edição única do jornal *Dimanche* [Domingo], criado pelo artista na ocasião do Festival de Arte de Vanguarda (imagem da capa em Anexos). Na imagem, Klein salta do muro de uma casa localizada na rua Gentil Bernard, em Fontenay-aux-Roses, com o peito aberto, cheio de coragem, mesmo que o que aparentemente o espera seja a dureza do chão de asfalto.

Figura 36 - *Saut dans le vide*, de Yves Klein



Fonte: Yves Klein / Harry Shunk & János Kender, 1960. Disponível em:
<<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266750>>.

No jornal, a imagem é acompanhada dos dizeres “Un homme dans l’espace !” [Um homem no espaço!], “Le peintre de l’espace se jette dans le vide !” [O pintor do espaço se joga no vazio!] (vide Anexos). Além da provável alusão à corrida espacial que se dava no contexto da Guerra Fria, Klein enfatiza o *vide* enquanto um espaço, destacando-o a partir de sua presença, e não de sua ausência. A palavra *vide*, em francês, é um substantivo que designa tanto o oposto de cheio (vazio), quanto o

espaço onde não há matéria (vácuo) – como é o caso do espaço sideral. Na linguagem cotidiana, *vide* refere-se a um espaço sem amparo, onde é possível sentir a gravidade agir livremente sob nossos corpos. Assim, com a complexidade própria à língua nativa de Klein, “*saut dans le vide*” pode ser interpretado como uma queda livre, um salto para o infinito, um salto para o tudo e para o nada.

Essa obra de Klein é considerada por muitos uma performance. Isto posto, seguimos para a natureza do trabalho: a fotografia tirada por Harry Shunk e János Kender no dia 19 de outubro daquele mesmo ano trata-se, na realidade, de uma montagem. Klein, de fato, saltou “*dans le vide*”, em queda livre, sem acessórios ou apoios, mas, logo abaixo, sua queda era amparada por seus colegas judocas que estendiam uma lona – Klein era um praticante assíduo do esporte. Essa parte da imagem foi recortada e substituída por uma fotografia do mesmo local vazio, onde apenas há uma pessoa passando de bicicleta. Além da foto publicada no *Dimanche*, há outras fotografias do célebre salto de Klein tiradas por Shunk e Kender (Figs. 37 a 40).

Figuras 37, 38, 39 e 40 - Fotografias de Yves Klein saltando no vazio, por Shunk e Kender



Fonte: Harry Shunk & János Kender, 1960. Disponível em: <<https://www.moma.org/artists/3137>>.

Tais fotografias, devido ao enquadramento escolhido, também mascaram o que há abaixo de Klein, entretanto, fica a cargo de quem olha “completar” o que não está no quadro: uma piscina, um monte de areia, um colchão, uma multidão ou então o próprio asfalto, todas são possibilidades do que poderia o aguardar. Na fotomontagem, entretanto, uma situação completa é apresentada: Klein, o salto, a coragem, o asfalto. A ação está posta. A imagem indica o desdobramento daquele instante congelado. A performance acontece. E a performatividade não reside unicamente no salto de Klein, mas no salto produzido conjuntamente com a imagem.

Retomemos as performances de queda de Bas Jan Ader, trazidas em [1.3](#). Nelas, a performance existe na imagem porque Ader elege a câmera fotográfica enquanto mediadora de suas ações. Ele performa para a câmera e as performances existem, para o público, através da imagem. Entretanto, suas ações não dependem dela. Sem a câmera, as quedas poderiam se dar do mesmo jeito (salvo em *Fall 1*, em que o artista utiliza câmera lenta). A imagem, neste caso, limita-se a *reapresentar* as quedas ocorridas. O ato realizado se torna o ato na imagem, a performance *na* imagem. Já em Klein, a imagem tem um papel ativo na construção da performance, pois altera não só a percepção que temos de sua ação, mas a própria ação. A performance existe a partir da narrativa criada com a manipulação da linguagem fotográfica. A ação, portanto, se dá *devido* à imagem, após a imagem, e não antes dela. É a imagem que constrói a queda, e não a queda que constrói a imagem, é a performance *da* imagem.

Podemos relacionar o trabalho de Klein com a noção de performatividade da imagem trazida por Cesar Baio (2015, p. 24):

Tais práticas rompem com uma postura baseada na tentativa de representação da realidade em favor de outra pautada na projeção de vetores simbólicos que possam tocar o mundo. A imagem é retirada de sua condição de algo a ser observado e é assumida por sua capacidade de atuar sobre o mundo que a encara. Essa passagem deixa ver uma mudança importante no estatuto da imagem, que passa a não mais responder à definição que a toma como a presença de uma ausência, tal como ela é concebida em geral pela filosofia. Ela passa a interessar mais por sua dimensão de presença, pelo que ela opera com sua atuação no mundo, ou, tal como concebeu Flusser, por seu caráter de projeto e de projétil.

No contexto da imagem em movimento, as possibilidades se complexificam. Em *Slow Angle Walk (Beckett Walk)* (1968), *Revolving upside down* (1968)³⁵ e

³⁵Disponível em: <<https://vimeopro.com/user3539702/ubuweb/video/121815659>>.

Pacing upside down (1969), o estadunidense Bruce Nauman (1941-2024) realiza, para a câmera, movimentos repetitivos por longos períodos de tempo – andar, girar e passear, respectivamente. Embora sejam ações corriqueiras, suas decisões sobre como orientar e enquadrar a imagem criam um efeito intrigante, complexificando as ações de tal modo que elas parecem desafiar a gravidade. Mediado pela imagem, Nauman é capaz de andar por tetos e paredes. A ação é transformada por meio de recursos aparentemente simples, mas que despontam de uma atenção precisa às potencialidades do meio de criação. Constrói-se, assim, uma interessante relação entre corpo, câmera e espaço. Além de explorar o espaço físico a partir do gesto e do movimento, o artista, ao refletir sobre o local específico de alocação da câmera e da relação que pode se estabelecer entre ela e o seu corpo, explora também o espaço do quadro, o espaço virtual, o espaço que é criado a partir da junção de tais elementos.

Figura 41 - Fotograma de *Revolving upside down*



Figura 42 - Fotograma de *Pacing upside down*



Fonte: Bruce Nauman, 1969. Disponível em:

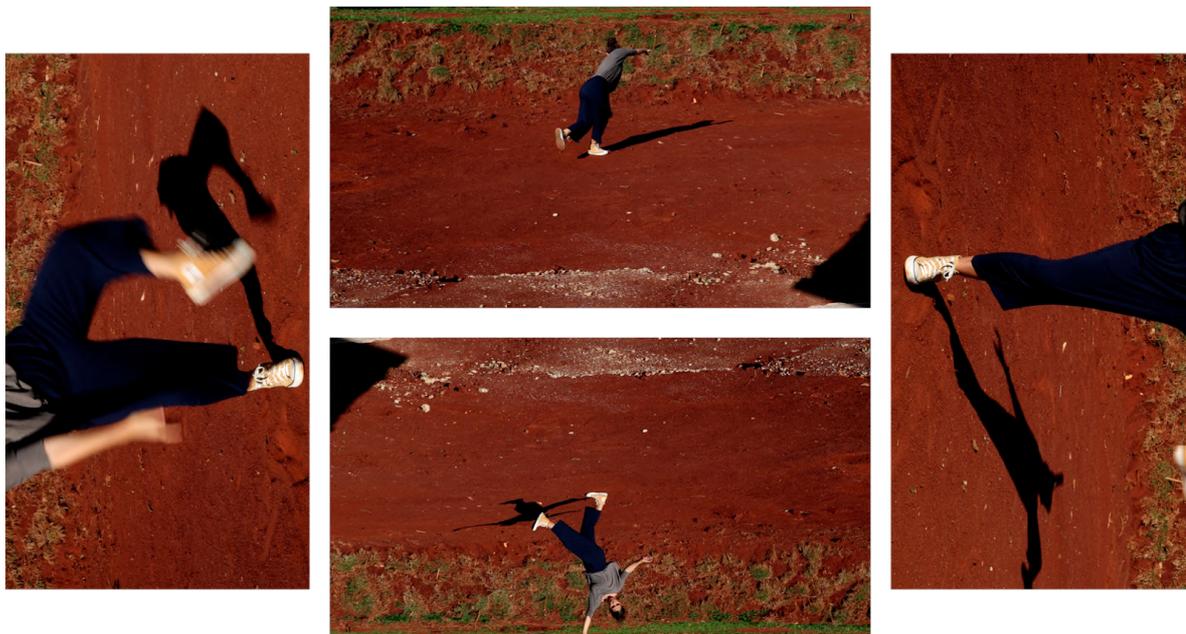
<<https://www.stedelijk.nl/en/collection/14090-bruce-nauman-revolving-upside-down>> e

<<https://www.stedelijk.nl/en/collection/14086-bruce-nauman-pacing-upside-down>>, respectivamente.

Essas obras, que parecem subverter a gravidade a partir da orientação espacial, inspiraram algumas experimentações de corpo e câmera realizadas por nós ao pé de um barranco de terra roxa. O quadro foi composto de maneira que o céu não era visível e buscou-se uma qualidade de movimento lenta e densa, em que os pés aparentavam uma grande aderência ao chão. Ao combinarmos um espaço sem horizonte a uma qualidade de corpo sem gravidade, pudemos criar um outro espaço, não referenciado. Esse efeito pôde ser ainda mais acentuado a partir da mudança de orientação do quadro no processo de edição. Apesar de tais gravações

não integrarem a obra final, elas motivaram a escolha de realizar parte das gravações em um espaço sem horizonte (Pedreira do Garcia) e inspiraram a edição de certas partes da obra.

Figura 43 - Fotogramas de estudo de composição para videodança multitelas



Fonte: acervo pessoal, 2023.

Outra artista que explorou, de maneira minuciosa, a tríade corpo, câmera e espaço foi a cineasta Maya Deren (1917-1961). Ucraniana naturalizada estadunidense, destacou-se como uma figura proeminente do cinema experimental. Além de uma exímia cineasta e montadora, Deren nutria uma relação pessoal com a dança, tendo atuado por vários anos como assistente da coreógrafa e antropóloga Katherine Dunham (1909-2006), nome de destaque na cena da dança moderna e da dança negra estadunidense.

No texto *Choreography for Camera*, publicado na revista *Dance Magazine* em outubro de 1945, sobre o seu filme *A Study in Choreography for Camera* (1945), Deren expõe que quando começou a realizar filmes, sua principal preocupação estava em emancipar a câmera das tradições do teatro, sobretudo em termos de tratamento espacial (Deren, 2005). O que Deren percebeu, experimentando com o meio filmográfico, foi uma maneira de utilizar a maleabilidade do espaço e tempo fílmico para criar obras que pensam o movimento do corpo e o movimento da imagem de forma híbrida. Nesse filme, ela cria e explora um universo que não é governado pelas mesmas leis físicas e geográficas do mundo material: nele, o

dançarino Talley Beatty (1918-1945) pode viajar entre lugares distantes de um instante a outro e a coreografia se estabelece num espaço expandido, viabilizado pela montagem.

Deren utiliza um princípio de montagem denominado “paisagem artificial” ou “geografia criativa”, concebido em 1920 a partir de experimentos do cineasta soviético Lev Kuleshov (1899-1870). O experimento consistiu na gravação de diversos planos em diferentes localidades (distantes umas das outras), a fim de apresentar um encontro e um aperto de mão entre duas pessoas. Apesar de se tratar de lugares diferentes, o movimento dos atores mantém uma continuidade e, quando tais planos são colocados em conjunto através da montagem, cria-se a ilusão de um espaço também contínuo:

Pelo processo de junção dos pedaços de celulóide, criou-se um novo espaço fílmico que não existia na realidade. Edifícios separados por uma distância de quilômetros foram concentrados num espaço que poderia ser coberto pelos atores em poucos passos (Pudovkin, 1983, p. 70).

Quando Deren utiliza tal técnica, entretanto, ela a subverte: a continuidade de ação do movimento do bailarino vai, efetivamente, juntar espaços distintos, sem pretender, porém, criar a ilusão de um espaço contínuo. A descontinuidade espacial é, desta forma, reiterada, criando a ilusão de que Talley Beatty, numa fração de segundo, passa de um lugar a outro: de uma floresta a um apartamento (Figs. 44 e 45), de um apartamento ao Metropolitan Museum of Art.

Figuras 44 e 45 - Fotogramas de *A Study in Choreography for Camera*, de Maya Deren



Fonte: Maya Deren, 1945. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Dk4okMGiGic>>.

No final do filme, Beatty salta e projeta um amplo e sublime *grand-jeté*³⁶, alargado pela linguagem cinematográfica. Temos a impressão de contemplar um salto muito mais longo, em termos espaciais e temporais, do que ele de fato é, ou poderia ser, em uma realidade regida pelo campo gravitacional da Terra. Para criar tal efeito, Maya utiliza-se de quatro planos curtos semelhantes de Beatty saltando, realizando os cortes sempre em meio à ação:

O dançarino sai do chão para um salto, e o plano é cortado enquanto seu corpo ainda está subindo no quadro. Isso é seguido por uma tomada única, contra o céu, de suas pernas deslocando-se horizontalmente - o platô de seu salto. O que é seguido por um plano em que ele descende pelo quadro, e este, por sua vez, é seguido por um em que ele pousa no chão. Tudo isso foi filmado em câmera lenta; não há a sensação de um movimento rápido ou enfático. Em vez disso, a sequência tem a qualidade de um lento flutuar. No entanto, devo dizer que ela cria mais tensão do que qualquer outra sequência de meus quatro filmes, pela simples razão de que, cinematicamente, o salto dura muito mais do que poderia na realidade. Durante esse tempo, o público está esperando que ele volte ao chão, como sabem que deve eventualmente acontecer. [...] Também é significativo que essa duração total da sequência tenha sido alcançada por não permitir que nenhuma das tomadas únicas satisfizesse a necessidade natural. Ou seja, o primeiro plano foi cortado exatamente no ponto em que o dançarino começou a descer, o segundo plano de forma semelhante e o terceiro foi cortado pouco antes do pouso. No segundo e terceiro planos, a subida também é interrompida, pois, uma vez estável, mostrá-lo subindo novamente implicaria uma quebra entre os planos. Em outras palavras, nenhuma ação única foi concluída e, conseqüentemente, a ação subsequente foi entendida não como uma ação nova e independente, mas como uma continuação daquela que ainda não foi concluída. Nesse sentido, o movimento ou ação é realizado através da junção dos planos (Deren, 2005, p. 142, tradução própria³⁷).

Esse salto desafia a gravidade e só existe no contexto do filme, pois é produzido a partir da colaboração entre o corpo e aparatos tecnológicos (nestes casos, a câmera 16mm e a mesa de edição) e emerge através da imagem.

³⁶Trata-se de um salto do balé clássico no qual o dançarino estica cada uma das pernas para direções contrárias, resultando em uma abertura completa no ar.

³⁷No original: "The dancer takes off from the ground for a leap, and the shot is cut off while his body is still ascending in the frame. This is followed by a single shot against the sky of his legs traveling horizontally - the plateau of his leap. This is followed by a shot in which he moves descendingly through the frame, and this, in turn, is followed by one in which he lands on the ground. All this was filmed in slow motion; there is no sense of a rapid or emphatic movement. Rather, the sequence has the quality of a slow floating. Yet, I should say that it creates more tension than any other sequence in my four films, for the simple reason that, cinematically, the leap endures much longer than it could in actuality. During this stretch of time the audience is waiting for the dancer to come down to earth, as it knows he must, eventually. [...] It is also significant that this total duration of the sequence was achieved by not permitting any of the single shots to satisfy the normal necessity. That is, the first shot was cut off just at the point where the dancer began to descend, the second shot similarly, and the third was cut off just before the landing. In the second and third shots the ascent is also cut off, since, once he has leveled off, to show him rising again would have implied a fall in between shots. In other words, no single action was completed, and, consequently, the subsequent action was understood not as a new and independent action but as a continuation of the one which has not yet been completed. In this sense, movement or action is carried 'across the splice'".

Figuras 46, 47, 48, 49, 50 e 51 - Fotogramas do salto de Talley Beatty em *A Study in Choreography for Camera*, de Maya Deren



Fonte: Maya Deren, 1945. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Dk4okMGiGic>>.

Há outros filmes de Deren nos quais a exploração da gravidade se faz presente. Seu primeiro filme, *Meshes of the Afternoon* (1943), realizado em colaboração com o cineasta e seu então parceiro Alexander Hammid (1907-2004), é uma obra emblemática do cinema experimental. A narrativa não-linear, carregada de uma atmosfera onírica, apresenta um espaço-tempo singular e maleável, que ora se dilata, ora se suspende. Em determinado momento do filme, há uma cena de uma longa queda em uma escada, em que os termos da gravidade parecem ser outros do que os conhecidos por nós. Deren escorrega, flutua, resiste – e dança –, enquanto cai vertiginosamente em uma escada, em uma espécie de suspensão do espaço-tempo.

Algo semelhante acontece em *At Land* (1944), em que, ao saltar do alto de um conjunto de pedras em uma praia, Deren cai por entre elas em um lento escorregar, até retornar ao chão. Para criar o efeito de suspensão presente nos movimentos descritos, além do uso de câmera lenta em algumas ocasiões, Deren agrupa diversos planos curtos e ligeiramente semelhantes do mesmo movimento, realizando os cortes sempre em meio a ação – assim como no salto de Beatty descrito anteriormente. Deste modo, nenhuma das tomadas únicas contém a ação em sua totalidade e o movimento só se completa, de fato, através da junção dos planos, dando margem para construir qualidades únicas, que não poderiam se dar na realidade. Além disso, no primeiro exemplo, ela também combina ao movimento

uma movimentação de câmera específica que o potencializa, aumentando a sensação de vertigem que se tem ao assistir à cena.

As técnicas utilizadas em seus filmes e descritas neste subcapítulo são amplamente incorporadas ao meu fazer. Diferentemente dos trabalhos trazidos no subcapítulo [1.3](#), a ação de cair, em Deren, não é apresentada em sua completude e é provável que ela sequer tenha caído, de fato, durante a filmagem. A queda, mais do que uma ação material, é resultado de uma construção dada pela junção do movimento do bailarino com o movimento e enquadramento da câmera e com a montagem. Corpo, câmera, imagem, espaço, coreografia. A partir da tecitura de diferentes noções composicionais, a queda existe enquanto imagem.

Nas obras trazidas até aqui, Klein, Nauman e Deren não estavam interessados em simplesmente recriar a presença cênica, mas em construir uma presença autêntica, atrelada à tela e ao corpo presente na imagem. Para fazê-lo, eles recorrem à exploração do aparato não só do ponto de vista técnico (as possibilidades materiais oferecidas pela fotografia, pelo filme ou pelo vídeo), mas também do ponto de vista conceitual, fugindo da obviedade do dispositivo e de seu *programa* pré-estabelecido, buscando compor outros vínculos entre corpo e imagem. Esses trabalhos reconhecem a potencialidade do corpo e se empenham em criar imagens que existem a partir de uma presença própria, e não enquanto mera referência a objetos ausentes. Essa é uma questão crucial para o desenvolvimento poético desta pesquisa, pois possibilita imaginar e criar *outras formas de cair*.

No caso específico de Deren, é notável como a artista concebeu os seus filmes a partir do ponto de vista do hibridismo, tendo ela própria os descrito enquanto “filme-dança”, que seria “[...] uma dança tão relacionada à câmera e ao corte que não pode ser ‘performada’ como uma unidade em nenhum outro lugar além desse filme em questão” (Deren, 2005, p. 222, tradução própria³⁸). Apesar de seu fazer, assim como o de todo artista, resultar de influências e entrelaçamentos próprios de um contexto político e artístico mais abrangente – ao criarmos, criamos sempre em diálogo –, a maneira como ela experimenta e organiza a linguagem em sua obra inaugura um paradigma, sendo de extrema importância para o desenvolvimento do que posteriormente passou a ser nomeado enquanto videodança. No subcapítulo que segue discutiremos em torno de tal linguagem.

³⁸No original: “[...] a dance so related to camera and cutting that it cannot be ‘performed’ as a unit anywhere but in this particular film”.

2.2 Videodança: aparato, composição e cinestesia

O termo “videodança” nasceu em um contexto em que o surgimento do suporte videográfico remodelava a maneira de se fazer e pensar as imagens, abrindo possibilidades para a criação de uma imagem “múltipla, variável, instável, complexa” (Machado, 2007, p. 35). Logo, o vídeo se apresentou enquanto um meio “de identidades múltiplas, que tende a se dissolver camaleonicamente em outros objetos ou a incorporar seus modos de constituição” (Machado, 2007, p. 36), e o termo “videodança” passou a designar um híbrido entre vídeo e dança.

Mesmo que hoje em dia grande parte dos trabalhos de videodança sejam realizados através da tecnologia digital, esse termo ainda é utilizado, sobretudo na América Latina, para designar o produto da imbricação entre *dança e audiovisual*, independente de sua qualidade material e formal específica³⁹. Não há a intenção, no escopo dessa pesquisa, de uma discussão profunda em torno das terminologias dessa forma artística, mas introduzir tal noção é importante para frisar a natureza *híbrida* da videodança, que existe em um terreno de entrelaçamentos e que pode tomar múltiplas formas.

Segundo Arlindo Machado, a hibridização dos meios é um processo de interseção que implica em transações, diálogos, trânsito e provisoriedade, e culmina também em “tensões dos elementos híbridos convergidos, partes que se desgarram e não chegam a fundir-se completamente” (Machado, 2010, p. 78). Uma qualidade do híbrido é justamente balançar as sistematizações, não propiciando descrições ou enquadramentos precisos. No entanto, o que é certo sobre a dança mediada por aparatos tecnológicos audiovisuais é que ela permite se “dançar o impossível”:

“Dançar o impossível” foi uma expressão já usada para fazer referência àquilo que a tela autoriza à dança: espaços impossíveis, trânsitos impossíveis entre espaços, a matéria escapa de sua física, o corpo de sua anatomia, o tempo confunde suas dimensões e sentidos. O cinema, desde sempre, produziu efeitos sobre a dança; o vídeo os prolonga e – no instante em que a imagem se torna digital – os extrema. As novas tecnologias não param de tensionar a dança na direção de uma reinvenção (Caldas, 2012, p. 240).

³⁹Sobre isso, Douglas Rosenberg aponta: “In this case, the term refers more to a state of mind or a paradigm of production than to the actual materiality or formal qualities of the work in question”. Em tradução livre: Neste caso, o termo se refere mais a um estado de espírito ou ao paradigma de produção do que à materialidade efetiva ou às qualidades formais do trabalho em questão” (Rosenberg, 2012, p. 16).

Em *The Very Eye of Night* (1958), o último filme de Maya Deren, um conjunto de bailarinos dançam um balé flutuante no espaço sideral, como se fossem constelações. Esse filme é, segundo Deren (2005), fruto de vários anos de experimentações e da utilização de técnicas criativas específicas. A primeira delas parte da constatação de que, ao se gravar uma imagem em que a câmera se move, sem que haja, no entanto, um elemento de fundo que revele que o quadro está se movendo, o olho tem a impressão de que o quadro está estável e de que o que se move são as figuras no interior do quadro. Em outras palavras, o movimento da câmera pode produzir ou potencializar o movimento daquele ou daquilo que está sendo enquadrado. Para esse filme, a maior parte das imagens dos dançarinos foi gravada de um ponto de vista alto, com a câmera na mão, que gira durante as tomadas:

Por exemplo, enquanto os dançarinos executavam os movimentos (criados pelo coreógrafo Antony Tudor) eu fazia uma panorâmica para baixo, em um movimento diagonal curvo, da direita para a esquerda, começava a girar a câmera quando centralizava o grupo e fazia então uma panorâmica para a esquerda e para cima até que eles saíssem do quadro. Na tela, a imagem é de uma constelação que surge no canto inferior esquerdo do quadro, gira e sai pelo canto inferior direito. O filme inteiro consiste nesse tipo de movimento livre de gravidade, todo ele criado pelo quadro em movimento a partir de uma câmera na mão (Deren, 2005, p. 175, tradução própria⁴⁰).

Para eliminar o horizonte, Deren utilizou grandes rolos de papel que saíam das paredes e se curvavam em direção ao piso, criando assim uma espécie de fundo infinito. Além disso, foram empregados diversos refletores para iluminar toda a área da gravação, de forma que se eliminasse qualquer sombra que revelasse a existência da superfície imóvel do chão. Uma outra camada da criação é o fato do filme ser exibido, intencionalmente, em sua forma negativa, conferindo uma qualidade estética bastante particular à obra: apesar de causar certa estranheza ao espectador, é o que garante a escuridão da noite. Finalmente, o filme é construído inteiramente a partir de uma sobreposição. As imagens dos bailarinos são fundidas a imagens do que parece ser um céu estrelado: “[...] a ação da dança ao vivo é sobreposta a uma camada de estrelas animadas (buracos perfurados em papel

⁴⁰No original: “For example, while the dancers performed the movements (designed by choreographer Antony Tudor) I would pan down, in a curving diagonal movement, from right to left, would begin revolving the camera when I had centered the group; and would pan left and up until I was clear of them. On the screen, the image is of a constellation which rises in the lower left-hand corner of the frame, revolves, and exits by the lower right-hand corner. The entire film consists of this kind of gravity free movement, all of it created by the moving frame of a hand-held camera”.

preto), cuja direção e velocidade de movimento contrastantes fazem a ação da dança parecer ainda mais livre da gravidade” (Deren, 2005, p. 181, tradução própria⁴¹).

Deren relata, ainda, que o céu estrelado é, em si, uma tripla exposição, resultado que ela obteve após múltiplas experimentações. Para dar profundidade ao céu, ela se baseia no princípio da mudança de percepção da velocidade dos objetos conforme o ponto de vista do observador, captando três tomadas com três distâncias distintas do papel e três tipos de movimentações de câmera, sendo a última pensada para complementar as tomadas de dança. Assim, a queda de uma figura através do quadro – que, na verdade, foi feita movendo a câmera de um ângulo alto sobre o corpo da dançarina que estava deitada no chão – tem impacto e impressão de realidade adicionais ao se filmar um movimento de estrelas que sobem rapidamente como terceira exposição para essa tomada específica.

Figuras 52 e 53 - Fotogramas de *The Very Eye of Night*, de Maya Deren



Fonte: Maya Deren, 1958. Disponível em: <<https://youtu.be/zUk2V77BJwQ?si=6dClg3glCpm0FlnY>>.

A partir deste exemplo, demonstra-se que o paradigma de produção da videodança pode ser abordado em termos de uma “arte dos aparatos”, noção proposta por Cesar Baio que diz respeito a práticas que adotam os aparatos tecnológicos de mediação como “campo de experimentação em busca de novos regimes de imagem, operando através de uma especulação criativa incessante que visa, sobretudo, estabelecer outras políticas de sensibilidade e outras formas de conhecimento” (Baio, 2015, p. 35).

⁴¹No original: “[...] the live dance action being super-imposed on a layer of animated stars (holes punched in black paper) whose contrasting direction and speed of movement make the dance action seem even more gravity-free”.

Outro artista que contribuiu imensamente para o desenvolvimento formal da videodança e que tomo como referência é o artista belga Thierry de Mey (1956-), que dirigiu vários filmes entre os anos 1990 e 2010. Seu interesse pelo hibridismo e pelo movimento em diversas inscrições (música, dança e cinema) culminou em uma obra consistente e complexa. Em *21 études à danser* (1999), realizada em parceria com sua irmã, a coreógrafa Michèle Anne de Mey (1959-), experimenta-se formas de contar histórias através da dança num contexto contemporâneo, conforme descrito em sua sinopse: “Vinte e uma microficcões por quatro dançarinas da Cia. Michèle Anne de Mey, nas quais o aspecto didático da experimentação rapidamente dá lugar ao prazer de uma poética lúdica: uma mistura inédita de delicada ousadia e elegância rigorosa”⁴².

Nessa obra, o corpo no espaço e o corpo no tempo – e, portanto, a coreografia – ganham outros contornos através da câmera e da mesa de edição. A videodança se passa em um local simples, que é expandido pelas mediações técnicas. Os enquadramentos e movimentos da câmera reorganizam o espaço e ampliam as possibilidades relacionais entre ele e os corpos, assim como entre os corpos das bailarinas, abrindo, assim, a ocasião para múltiplas experimentações.

Figuras 54, 55 e 56 - Fotogramas de *21 études à danser*, de Thierry de Mey



Fonte: Thierry de Mey/Astragale asbl, 1999. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=CihvyUirmTo>>.

Além do espaço físico da gravação, Thierry também explora o próprio quadro enquanto um espaço, ao propor formas de se entrar e sair dele como se entra e sai de um espaço cênico, sem pretensões de transparência. O filme é uma construção e o quadro um facilitador de fabulações.

⁴²Tradução própria do original: “Vingt et une micro fictions par quatre danseuses de la Compagnie Michèle Anne de Mey où très vite l’aspect didactique de l’expérimentation cède le pas au plaisir d’une poétique ludique : un mélange inédit de tendre insolence et de rigoureuse élégance”. Fonte: <https://www.festival-automne.com/uploads/Publish/archive_pdf/FAP_2001_DA_DDP.pdf>.

Figura 57, 58 e 59 - Fotograma de *21 études à danser*, de Thierry de Mey



Fonte: Thierry de Mey/Astragale asbl, 1999. Disponível em:
 <<https://www.youtube.com/watch?v=CihvyUirmTo>>.

A narrativa conta com uma certa alinearidade, presente através da repetição das formas: frases coreográficas, composições imagéticas, figurino e falas. O ritmo é construído não apenas pela composição sonora, mas também pelas múltiplas camadas de movimento. A coreografia se dá em associação com a montagem, que complexifica os gestos das dançarinas, criando novos movimentos através da junção e ressignificação daqueles inicialmente propostos, tecendo, deste modo, a dramaturgia da dança.

O quinto estudo, nomeado “Renversement”, interessa particularmente a esta pesquisa. Em francês, tal palavra é utilizada para designar uma inversão, uma reviravolta ou uma queda; nesse estudo, em que a dançarina realiza uma espécie de coreografia descendente, *renversement* funciona como um dispositivo disparador para a criação. O espaço, inicialmente omitido por um plano fechado da dançarina, no qual se vê apenas parte de seu corpo em frente a uma parede branca, vai gradualmente sendo revelado pela câmera, que se guia pela dança para construir um plano sequência.

A dançarina desce de várias mesas até chegar ao chão, deslocando-se posteriormente na diagonal. A coreografia, composta de quedas e inversões vigorosas, tem um forte caráter cinestético que é intensificado pelo movimento da câmera e pelos sons produzidos pela dançarina, que, captados pelos microfones próprios à produção audiovisual, parecem ampliados. A voz também constitui um elemento rítmico e dramático, ao passo que uma fala⁴³, que trabalha poeticamente acerca do que é evocado pela palavra *renversement*, é tecida juntamente com a coreografia.

⁴³“trahison / plutôt un manque de couille / un retournement de veste / un instinct de survie / une faculté d'adaptation / preuve de caractère / une seule ambition / une force de la nature”. Em tradução livre: “traição / antes, uma falta de coragem / uma mudança de opinião [virar casaca] / um instinto de sobrevivência / uma capacidade de adaptação / prova de caráter / uma única ambição / uma força da natureza”.

Figuras 60, 61, 62, 63, 64 e 65 - Fotogramas de *21 études à danser*, de Thierry de Mey



Fonte: Thierry de Mey/Astragale asbl, 1999. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=CihvyUirmTo>.

A última queda do plano sequência é construída através da junção de múltiplos planos – assim como o salto de Beatty em *A Study in Choreography for Camera*, de Maya Deren, descrito no subcapítulo anterior. Em *21 études*, porém, não se pretende alongar o movimento, mas adensá-lo: os três planos utilizados são de pontos de vista diferentes da queda e contam com o som do impacto também saturado.

Figuras 66, 67, 68 e 69 - Fotogramas de *21 études à danser*, de Thierry de Mey



Fonte: Thierry de Mey/Astragale asbl, 1999. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=CihvyUirmTo>.

Outra obra interessante para se pensar a relação estabelecida com o aparato na construção de videodanças é *Counter Phrases* (2003)⁴⁴. Nela, Thierry busca construir uma metodologia que inverta o processo bastante comum dos coreógrafos dançarem a partir de músicas já elaboradas. Assim, ele cria, em colaboração com a coreógrafa Anne Teresa De Keersmaeker (1960-), dez proposições de imagens e movimento com duração de seis minutos, em formato de tríptico (a tela é dividida em três quadros lado a lado). Posteriormente, convida nove compositores (Stefan Van Eycken, Georges Aperghis, Robin de Raaff, Luca Francesconi, Jonathan Harvey, Magnus Lindberg, Toshio Hosokawa, Steve Reich e Fausto Romitelli), além dele próprio, para criarem a música a partir das imagens já editadas, constituindo, então, uma grande videodança. As imagens e a dança, e sobretudo o híbrido entre elas, têm um ritmo próprio, que é posteriormente intensificado pelas composições musicais. Em termos de exibição, *Counter Phrases* era comumente apresentada com música ao vivo, tocada por orquestras (Fig. 70).

Figura 70 - Estreia de *Counter Phrases*, em 15 de março de 2003, no Palais des Beaux-Arts em Bruxelas, na Bélgica, com música ao vivo performada pelo Ictus Ensemble



Fonte: Ictus, 2003. Disponível em: <<https://www.ictus.be/blog/counter-phrases-press-review>>.

Esse trabalho foi filmado com câmeras de vídeo HDV (*high definition video*), que, além de serem mais compactas que as câmeras de filme 35mm, possuem

⁴⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JXnwF2OLOGc>>.

recursos inéditos de zoom digital e características de cor e textura específicas, responsáveis por imprimirem qualidades estéticas particulares à obra. Cada seção da videodança foi gravada em uma locação externa específica, entre jardins, parques e praças, onde a composição com o espaço é explorada através do enquadramento, das cores e da repetição.

Em *Counter Phrases* a construção cinestésica da imagem se deve, em grande parte, à montagem tríptica, com três quadros simultâneos. Trata-se de uma referência para a montagem de *Projeções para quedas*, que foi desenvolvida em três telas. Em ambas as obras, há uma espécie de montagem transversal entre as telas, ou seja, o resultado do conjunto é levado em conta para a elaboração composicional das imagens e dos movimentos e o quadro é continuamente extrapolado: o quadro não delimita, mas tece relações. Ora tais relações são dadas pela presença de imagens análogas em cada tela, que têm composições e ritmos próprios; ora são por imagens iguais, que propiciam a ampliação do movimento através da repetição; ora as imagens se deslocam por entre os quadros, intensificando o fluxo de movimento.

No livro *Screendance*, Douglas Rosenberg (2012) propõe analisar a videodança a partir de uma abordagem interdisciplinar, localizando-a no amplo campo das artes visuais. *Screendance*, que pode ser traduzido livremente para “dança em tela”, é o nome proposto por Rosenberg para designar a forma híbrida entre dança e audiovisual – chamada no texto até agora de videodança –, sem delimitar uma mídia de inscrição específica: “Screendance, então, embora não seja um termo perfeito, implica que o método de apreensão (a tela) modifica a atividade que ela inscreve (dança); ao fazê-lo, codifica um espaço particular de representação e, por extensão, de significado” (Rosenberg, 2012, p. 3, tradução própria⁴⁵). Para o autor, a *screendance* permite uma reconceitualização da noção de corporeidade, uma vez que o corpo se desvincula de um absolutismo somático e material:

A screendance é baseada no apagamento das noções de linearidade e temporalidade da performance ao vivo, bem como na fragmentação da unidade coreográfica, em prol de uma unidade nova e distinta, específica à arquitetura e às questões arquivísticas do contexto midiático. O que vemos ao assistir à obra finalizada é, ao mesmo tempo, uma documentação de um momento performado e também uma inscrição da recorporificação e das decisões de edição resultantes do processo de criação da screendance. A

⁴⁵No original: “Screendance, then, though not a perfect term, implies that the method of apprehension (the screen) modifies the activity it inscribes (dance); in doing so it codifies a particular space of representation and, by extension, meaning”.

performance está presente tanto no momento da criação – o registro inicial do movimento por meio da câmera – quanto no processo ampliado de reconstrução que se manifesta como a screendance finalizada (Rosenberg, 2012, p. 28, tradução própria⁴⁶).

A proposta de Douglas Rosenberg endossa a noção de performatividade da imagem presente nas videodanças. Para o autor, o corpo do bailarino, captado pela câmera, é re-corporificado através dos componentes técnicos-expressivos do meio audiovisual, tornando-se um corpo autêntico, um híbrido que é, ao mesmo tempo, corpóreo e mediado. Dessa forma, suscita-se a exploração e a reimaginação das possibilidades metafóricas e poéticas do corpo.

É possível dizer, ainda, que grande parte do que confere às videodanças um caráter performativo, em termos de imagem, é a sua construção cinestésica. Cinestesia é o nome dado ao sexto sentido, que diz respeito tanto à *percepção* do movimento, quanto à *sensação* de movimento. Segundo Karina Almeida, a videodança, ao explorar uma poética do movimento que emerge de uma lógica cinestésica e sensorial, revela novas possibilidades da relação corpo-espaço-tempo: “Em certo sentido, a videodança adensa questões fundamentais da dança contemporânea, trazendo para si a verticalização de um modo de pensar-fazer coreografias profundamente guiado pela cinestesia” (Almeida, 2021, p. 95).

Para Paulo Caldas, a cinesse opera como uma interface entre o audiovisual e a dança:

Compreendidas como poéticas do movimento, coreografia, cinematografia e videografia se confundem como *cinografia*, como escritura de movimento; e talvez seja esse o modo de produzir nas imagens sobre a tela uma dimensão cinestésica que, como na dança, prolongue a experiência do ver para além dos olhos (Caldas, 2012, p. 253, grifo do autor).

A videodança, portanto, enquanto fazer cinestésico, não só escreve o movimento, como também o convoca, em uma coreografia produzida a partir da junção de múltiplos elementos: o corpo do bailarino, o corpo do cinegrafista, a relação dos corpos com o espaço, o espaço-tempo fílmico. Entrelaçados pela

⁴⁶No original: “The screendance is predicated on the erasure of live performance's notions of linearity and temporality, as well as the fracturing of choreographic unity, for a new and different unity specific to the architecture and archival concerns of media space. What we see in viewing the finished work/screendance is simultaneously a documentation of a performed moment and also a record of the subsequent recorporealization and editing decisions made in the process of creating the screendance. Performance attaches to both the moment of creation – the initial rendering of the movement via the camera – and also to the extended process of reconstruction that is manifest as the finished screendance”.

montagem, tais elementos originam corpos e coreografias únicos, que emergem enquanto imagem, e que, através da cinestesia, se apresentam enquanto um outro.

É possível dizer, portanto, que a imagem “videodançada”, criada a partir de uma relação íntima entre corpo e os aparatos de mediação tecnológica, possuem um tipo de performatividade própria, uma vez que reconceitualizam a noção de corporeidade e criam uma imagem que é também corpo. Um corpo que dança e que se relaciona com o outro através da construção cinestésica. Esse é um ponto fundamental que concerne o caráter técnico e poético de *Projeções para quedas*.

Um outro ponto importante para o desenvolvimento dessa obra é a existência da obra de outros artistas, que foram trazidas, ao longo deste capítulo, de maneira entrelaçada aos conceitos trabalhados. Trata-se de obras e artistas que são referências para minha obra e a escolha em dedicar parte da minha escrita para trazê-los se dá por dois motivos: primeiramente, para lembrar que a pesquisa em artes acontece sempre em diálogo, como aponta Fayga Ostrower (2013, p. 270): “a melhor coisa que pode acontecer a um artista é a existência de outros artistas”. Em segundo lugar, porque elas atestam a complexidade e a potência da pesquisa em artes, que existe em uma cadeia de relações que alimentam o processo de criação. No capítulo que segue, abordaremos este processo.

3. DANÇAR A GRAVIDADE

Não há nada mais mortal ao desenvolvimento de uma forma do que o técnico que considera seu equipamento e seus recursos tão óbvios que nunca tenta nada novo (Maya Deren, 2005)⁴⁷.

Apresentamos, até aqui, reflexões e referências basais para o desenvolvimento da pesquisa formal e poética que culminou na existência de *Projeções para quedas* (2024). Apesar da segmentação do texto desta dissertação, onde apenas o capítulo final é dedicado mais especificamente para a discussão do processo criativo da obra, esperamos que isso não provoque a sensação de que a obra é um mero produto da pesquisa teórica, ou que a busca por conceitos, artistas e obras que dialoguem com o se imagina e cria não constitui também o processo criativo. Dado que esta pesquisa se desenvolve no campo das Poéticas Visuais e Processos de Criação, teoria e prática se entrelaçam, gerando uma trama desordenada, de múltiplos estímulos, descobertas e afluências. O texto compõe um esforço determinado de ordenar tal processo em palavras, visando o compartilhamento e a circulação de métodos e saberes:

A pesquisa em poéticas visuais apóia-se no conjunto de estudos que abordam a obra do ponto de vista de sua instauração, no modo de existência da obra se fazendo. O objeto da Poética não se constitui pelo conjunto de efeitos de uma obra percebida, não é a obra acabada, nem a obra por fazer: é a obra se fazendo (Rey, 2002, p. 134).

Não se pretende desenvolver, neste capítulo, uma análise ou crítica da minha própria obra, mas expor o processo criativo. Trata-se, de uma tentativa de organizá-lo de um ponto de vista metodológico e de propor reflexões sobre o ato de criação, dialogando com Cecília Almeida Salles e Fayga Ostrower, duas grandes pensadoras do assunto.

Criar significa poder compreender, e integrar o compreendido em novo nível de consciência. Significa poder condensar o novo entendimento em termos de linguagem. Significa introduzir novas ordenações, formas. Assim, a criação depende tanto das convicções internas das pessoas, de suas motivações, quanto de sua capacidade de usar a linguagem no nível mais expressivo que puder alcançar (Ostrower, 2013, p. 271).

⁴⁷ Tradução própria do original: “There is nothing more deadening to the development of a form than the technician who takes his instrument and its means so much for granted that he never attempts anything new” (Deren, 2005, p. 201).

Criar, no contexto artístico, parte de uma espécie de flerte, de um interesse por algum tema ou objeto, de um desejo. Segundo Cecília Almeida Salles (2011, p. 60), esse desejo da concepção de algo recebe diferentes nomes por parte dos artistas (Eisenstein, por exemplo, se refere a ele como “momento protoplasmático inicial da criação”), entretanto, há algo em comum em todos os relatos sobre esse momento: são descritos por um alto grau de vagueza. Para Paul Valéry, esse “estado de poesia” é bastante frágil, e podemos perdê-lo tão facilmente quanto o obtemos. Trata-se do momento em que a obra é uma possibilidade.

Acredito que esse momento jamais é uniforme. Há ideias que ficam nos rondando por um tempo, anos até, e que demoram a serem encaminhadas para a ação. Já outras, talvez as mais ousadas, partem de um ímpeto, que pode escapar caso não o agarremos rápido o bastante (Villaron, 2023). Algumas ideias também vêm mais encorpadas, mais seguras de si, apontando pistas de um possível caminho, enquanto outras se manifestam acompanhadas de uma hesitação que por vezes ameaça atrapalhar a intuição.

No contexto inicial desta pesquisa, houve mais hesitação do que certeza, o que temo ter sido ocasionado, em grande parte, por uma insegurança gerada pelo contexto acadêmico. Apesar disso, o desejo foi persistente. Insistimos um no outro. E a sensibilidade se manteve em um estado de suspensão, como descrito por Salles (2011, p. 60): “O estado de criação mantém a sensibilidade suspensa, à espera e à procura de emoções que, na medida em que ativam sensivelmente o artista, são criadoras”. Trata-se de uma busca por algo que dê sentido ao desejo e à intuição, o que provoca um estado de bastante inquietação e tensão, como descreve Ostrower (2013, p. 278):

A própria busca se inicia como um tatear no escuro. Não pela indecisão das pessoas ou talvez sua fraqueza. Ao contrário, requer imensa bravura poder entregar-se realmente a incertezas e questionamentos, para os quais não existem perguntas ou respostas prontas.

Inicialmente, a minha inquietação vinha por saber que eu queria trabalhar com videodança (linguagem escolhida em meu projeto de aplicação para o mestrado) e acreditar nesse campo enquanto um terreno fértil para explorações e reflexões, mas não ter um tema ou um objeto, em si, bem definido. Neste contexto, me veio à cabeça a imagem da queda: uma pessoa caindo em um amontoado de folhas secas, de costas, sem medo. Tal imagem me intrigou. Não sei dizer

exatamente quando essa imagem surgiu, mas me lembro que era outono e fazia pelo menos nove meses que eu já havia ingressado no programa de mestrado. Também não sei dizer o porquê da queda, mas, analisando em retrospecto, trata-se de um tema que dá margem para múltiplas explorações filosóficas e poéticas e se relaciona com questões pertinentes à contemporaneidade. Além disso, a sensação, naquele momento de início do mestrado, era, de alguma forma, a de cair em um abismo: pandemia, privação do espaço público, extrema-direita no poder... Tudo isso concomitante ao início de um processo novo e ainda confuso.

Naquela altura, porém, nada estava muito claro e eu ainda não sabia como isso poderia se relacionar com a minha pesquisa em videodança. Até que um dia eu me deparei com o livro “Ideias para adiar o fim do mundo”, de Ailton Krenak (2019), nas novas aquisições da biblioteca do Instituto de Artes. Eu provavelmente já havia lido esse livro em algum momento durante a reclusão resultante da pandemia de Covid-19, em que ele circulou bastante em uma versão PDF via redes sociais, mas, naquela leitura, eu o encarei com outro olhar e encontrei nele um caminho que buscava: a queda enquanto metáfora para a crise que vivemos enquanto sociedade, e também enquanto um chamado à ação frente ao que parece ser o “fim do mundo”.

O encontro com esse livro, nesse contexto, constitui o “ponto crucial de não retorno” (Ostrower, 2013) que delineou os contornos da minha investigação. Para Fayga Ostrower, os acasos, no processo criativo, são “acasos significativos”: “Certas coisas acontecem e parecem ser coincidências. Mas, quando as pessoas estão mobilizadas por uma causa e andam com as antenas ligadas, *tais coincidências acontecerão forçosamente*” (Ostrower, 2013, p. 279, grifo do autor). Para Cecília Almeida Salles (2011, p. 42), “discutir a intervenção do acaso no ato criador vai além dos limites da ingênua constatação da entrada, de forma inesperada, de um elemento externo ao processo”, pois, durante o ato criador, o artista “passa a acreditar que o mundo está voltado para sua necessidade naquele momento; assim, o olhar do artista transforma tudo para seu interesse”. Os acasos, portanto, não são meras coincidências: durante um processo de criação estamos, de certa forma, esperando pelo inesperado. Prova disso é o fato do acaso geralmente ser rapidamente incorporado enquanto algo definidor no processo de criação:

Para a pessoa que de repente percebe um acaso significativo, o momento se torna uma verdadeira revelação. Mais do que apenas um somatório de fatos fortuitos, é realmente a revelação de algo novo, que eclipsa os fatos e se apresenta como um clarão de entendimento, irradiando-se a todas as

áreas de nosso pensar e fazer. Entretanto, vale repeti-lo: ainda que sejam imprevistos, tais momentos não são inteiramente inesperados. Pois neles coincidem certas expectativas nossas, concretizando-se certas virtualidades e realizando-se um potencial nosso. Por isso "reconhecemos" os acasos instantaneamente com uma certeza total (Ostrower, 2013, p. 284).

Certos acontecimentos e elementos do ato de criação, embora possam por vezes parecer divinos, no sentido de algo que está além do entendimento material das coisas, não são dados. Trata-se menos de um dom que apenas alguns poucos escolhidos terão acesso, do que uma profunda abertura para o processo e crença em nossa intuição. É uma atividade que se passa sobretudo no interior do artista.

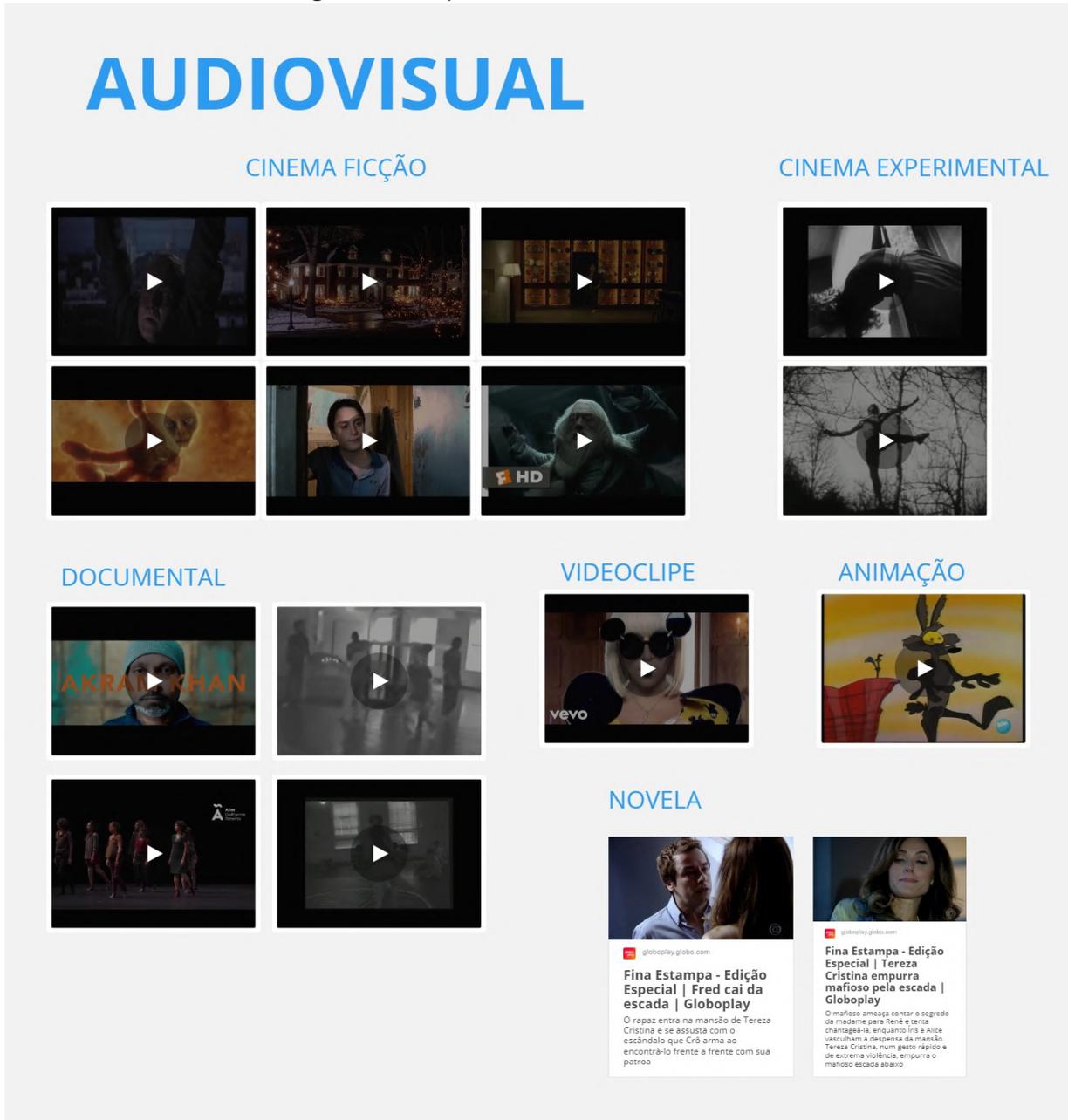
Após o contato com um acaso revelador, que transforma o processo, tudo passa a fazer sentido. Isso se dá, porém, porque a tentativa de elaboração de certa questão já se fazia presente: "Os acasos acontecem em estranhas coincidências. Eles nos acenam. E nós já sabemos do que se trata: uma nova compreensão de coisas que no fundo sempre existiram em nós" (Ostrower, 2013, p. 303). A partir do momento em que a queda se confirmou enquanto objeto de minha investigação, busquei uma forma de esquematizar referências em busca de ordenação e inspiração.

3.1 Um mapa

A busca por ordenação vem em resposta à angústia característica dos processos criativos, visando a construção de um método. Dado isso, iniciei diversas pesquisas por referências, organizando-as em um mapa visual⁴⁸, na plataforma *Miro*. Uma das primeiras pesquisas que realizei foi de imagens de queda no audiovisual, para tentar entender como a queda era comumente representada. Em diálogo com amigos e conhecidos, fui reunindo referências, pois as únicas que estavam inicialmente em meu mapa eram de filmes de Maya Deren. No cinema de ficção, animação, videoclipes e novelas encontrei quedas fabricadas a partir do aparato (o que me interessa), mas exageradas e excessivamente dramáticas (o que não me interessa tanto). Entretanto, é interessante notar que essas são as quedas que marcaram a memória das pessoas com quem conversei, reiterando a nossa visão sobre a queda enquanto algo ruim e trágico.

⁴⁸Link de acesso: <https://miro.com/app/board/uXjVPCIAW0A=?share_link_id=697049005832>.

Figura 71 - Mapa das referências audiovisuais



Fonte: acervo pessoal, 2023.

Apesar dos exemplos coletados não terem servido como referências de fato, a atividade de organizá-los e iniciar um mapa foi bastante importante para desbloquear o processo como um todo. Ao fazê-lo, me lembrei de diversas fotografias icônicas no fotojornalismo que congelam um determinado momento da queda, como o soldado caindo na Guerra Civil Espanhola, do húngaro Robert Capa (1913-1954); o homem de terno em meio a uma pirueta, do estadunidense Garry Winogrand (1928-1984); o salto refletido no chão molhado, que simboliza o “instante

decisivo” do francês Henri Cartier-Bresson (1908-2004) e a queda de um estudante, que era perseguido por policiais na Sexta Feira Sangrenta da ditadura brasileira, eternizada pelo brasileiro Evandro Teixeira (1935-). Ao procurar por essas imagens na internet para adicioná-las no mapa, me deparei com um texto falando sobre o *Salto no Vazio*, de Yves Klein, que se tornou uma referência muito importante para o trabalho.

Figura 72 - Mapa das referências fotográficas



Fonte: acervo pessoal, 2023.

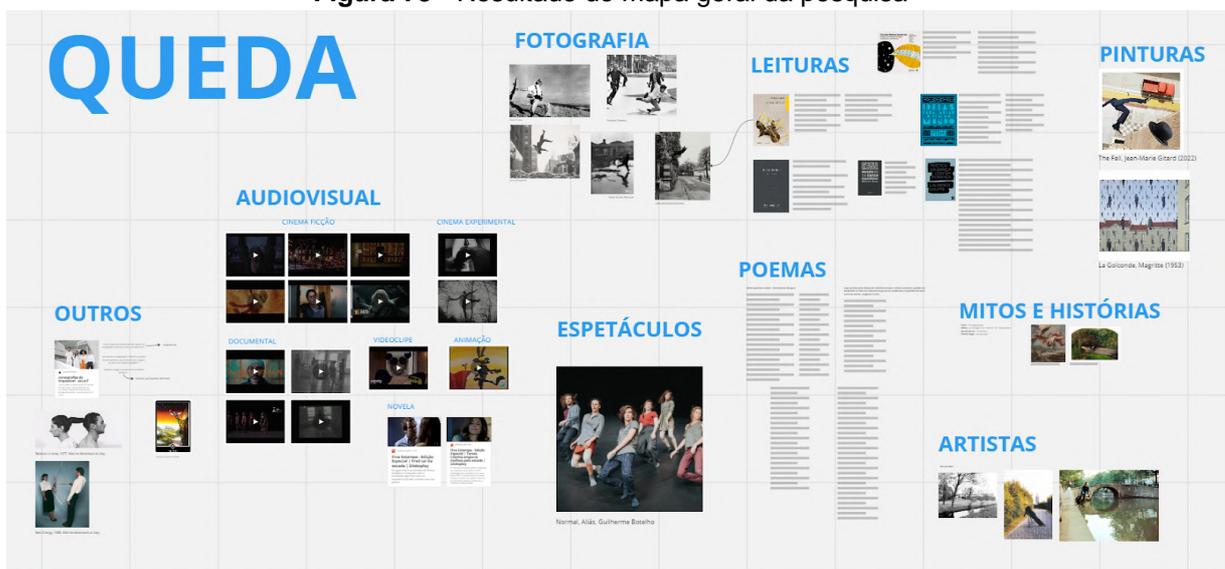
A partir de então, o mapa se transformou em uma espécie de diário de criação, onde eu colocava tudo aquilo que eu me deparava ao longo do processo e parecia se relacionar com a queda, como os poemas “Ofélia aprende a nadar”, de Ana Martins Marques (1977-), “o que passou pela cabeça do violinista em que a morte acentuou a palidez ao despenhar-se com sua cabeleira negra & seu stradiváriu no grande desastre aéreo de ontem”, de Angélica Freitas (1973-) e o

duo “É preciso aprender a ficar submerso” e “É chegado o tempo de voltar a superfície”, de Alberto Pucheu (1966-).

A personagem de Ofélia, do escritor inglês William Shakespeare (1564-1616), que cai em um rio e morre afogada, a quem o poema de Ana Martins Marques faz referência, foi também adicionada no mapa e inaugurou uma busca por outras histórias populares que evocam a queda. O que reuni foram histórias pertencentes à mitologia de alguns povos, como Ícaro, da mitologia grega, que cai ao voar muito próximo ao sol com asas feitas de penas de pássaro e cera de abelha, cujo calor as derrete; ou de Naiá, da mitologia de povos originários amazônicos de tronco linguístico tupi-guarani, que em uma tentativa de tocar Jaci (a lua) cai nas águas de um rio e se afoga, sendo então transformada na planta irupé, popularmente conhecida como Vitória Régia; ou então dos Yanomami, que dizem que o céu é segurado pelos hekurabë, espíritos auxiliares dos pajés, e que se os Yanomami continuarem a ser dizimados, o céu irá cair sob nossas cabeças (Kopenawa; Albert, 2015).

Além disso, integra o mapa citações de livros, pinturas, espetáculos de dança, artistas que exploram a queda e outras coisas que se relacionam de algum modo com a minha pesquisa, mas não foram elencadas em categorias específicas, como as primeiras informações publicadas sobre a 35ª Bienal de São Paulo, nomeada *coreografias do impossível*.

Figura 73 - Resultado do mapa geral da pesquisa



Fonte: acervo pessoal, 2023.

Durante a construção desse mapa, ficou claro a importância de se externalizar o processo, estabelecendo diálogos com amigos e conhecidos, pois foi a partir dessas trocas que entrei em contato com grande parte das referências que se tornaram importantes. A incorporação de elementos ao mapa ocorreu até algum momento que, de maneira natural, deixou de existir a necessidade de alimentá-lo, à medida que passei a me concentrar em outros fazeres do processo.

3.2 Experimentações: corpo

Com o mapa já iniciado, parti para as explorações práticas. Nesta pesquisa, havia em mim um desejo muito forte de que a construção da videodança partisse do corpo, de explorações com a dança que apenas posteriormente seriam experimentadas em termos de imagem, reformulado-se a partir desse encontro. Tal desejo dialoga com uma necessidade de resgate do corpo, esboçada através de discussões presentes no primeiro capítulo desta dissertação. Apesar de ideias de imagens surgirem de forma inesperada durante o processo, houve um esforço em tentar entender de que forma podia-se trabalhar o corpo para criar efeitos que reforçassem tais imagens.

Inicialmente, realizei algumas práticas individuais de exploração do corpo, concentrando-me especialmente na busca por outras formas de cair, na ressignificação da queda através da dança. Após tais práticas, procurei sintetizar em palavras aquilo que eu compreendia ser os pontos-chave da experimentação e as passei para o papel, para endossar o processo de criação.

O que entendi, a partir dessas investigações iniciais, é que mesmo que a dança possa apresentar possibilidades outras do cair, trata-se de um processo que precisa ser construído com calma. Uma calma muito mais relacionada à confiança do que à segurança. É essa calma que, mesmo que inquieta, irá ressignificar os caminhos de nosso próprio corpo e a percepção que temos do mundo.

Talvez, de fato, nunca estaremos preparados para a queda em si, mas é possível abraçar a ideia e se jogar. Se lançar no vazio com a convicção de que o vazio também é um lugar para se estar. Cair lembrando-se que o fim pode ser também um recomeço. Chegar ao chão, enfim, com a tranquilidade da certeza de que é o chão que nos sustenta o tempo todo e de que tudo que vem dali é fértil.

Figura 74 - Anotações após primeiras explorações pessoais da queda

* uma parte do corpo te guia p/ o
 chão → só cair quando estiver segura. não
 necessariamente com a queda em si, mas com
 a ideia da queda.

* olhar p/ cima vs. olhar p/ o chão

* como receber o corpo no chão / evitar a
 queda / brincar c/ a queda

* movs. que parecem uma queda ao contrário

RESPEITAR ESSE PROCESSO!

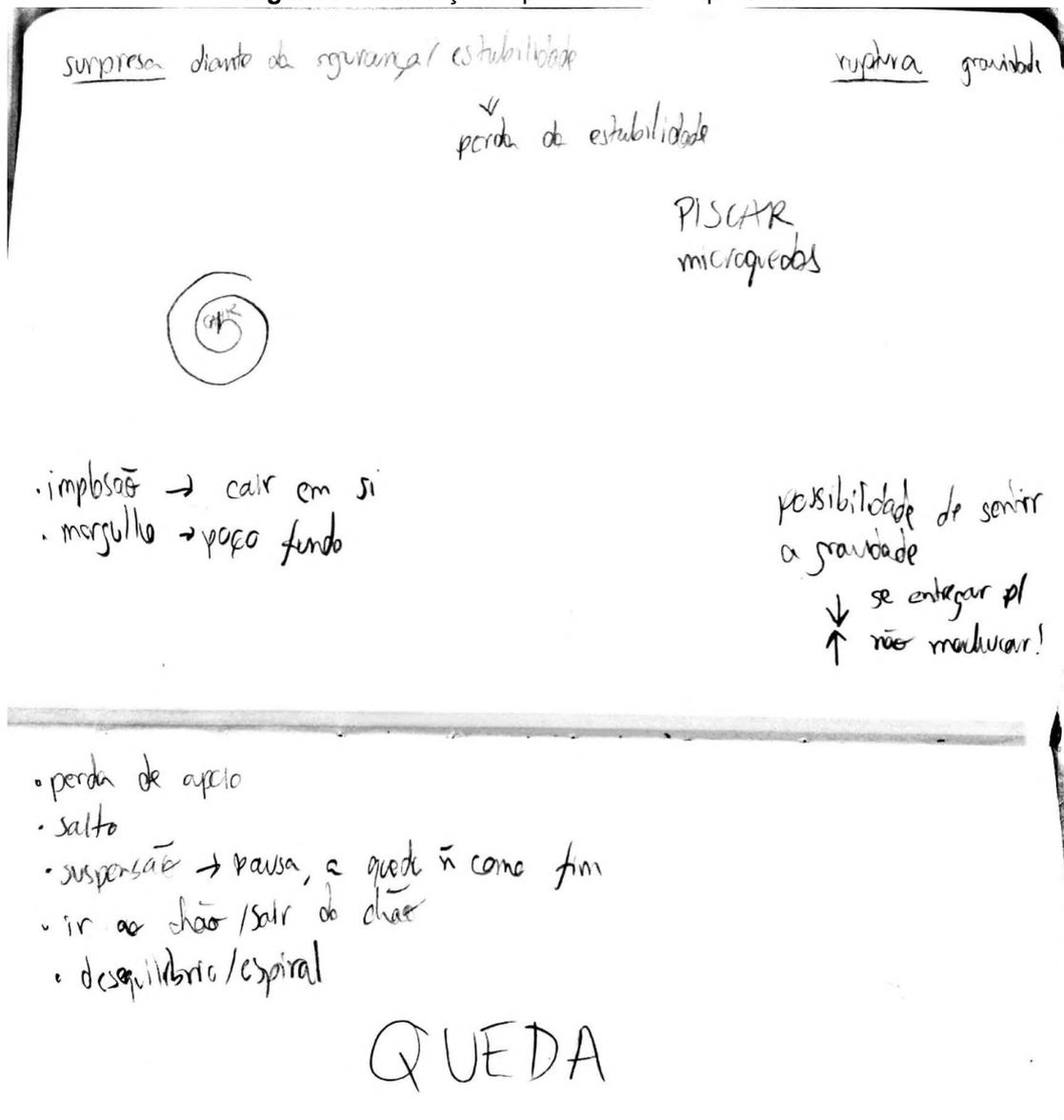
Fonte: acervo pessoal, 2023.

Após as investigações da queda em meu próprio corpo, buscando formas de cair, organizei encontros com pessoas amigas que dançam para se pensar e explorar a queda coletivamente, uma vez que meu objetivo era construir a vídeo-dança-instalação com parcerias. Em tais encontros eu assumi, principalmente, a proposição e o direcionamento de investigações, mas por vezes participei também dançando. Nos subcapítulos que seguem descreverei mais precisamente os encontros que realizamos e as etapas subsequentes da pesquisa de corpo, que nomeei “queda livre”, “preparar o corpo para cair”, “cair dentro e cair fora” e “corpo e câmera”.

3.2.1 Queda livre

Essa etapa foi realizada mais de uma vez com pessoas diferentes, e nela buscamos explorar o cair de maneira livre. A prática se alicerçou na reflexão do que é cair no cotidiano, o que é cair na dança e o que a queda representa em nossa sociedade, evocando expressões da língua oral. Após a leitura em voz alta do capítulo “A humanidade que pensamos ser”, do livro *Ideias para adiar o fim do mundo* (Krenak, 2019), propus as seguintes questões: “O que é cair? O que é queda? O que pode ser cair na dança?”. As reflexões surgidas foram escritas em palavras e movimentos, constituindo as primeiras aproximações com o chão ou com a ideia de cair.

Figura 75 - Anotações após encontros “queda livre”



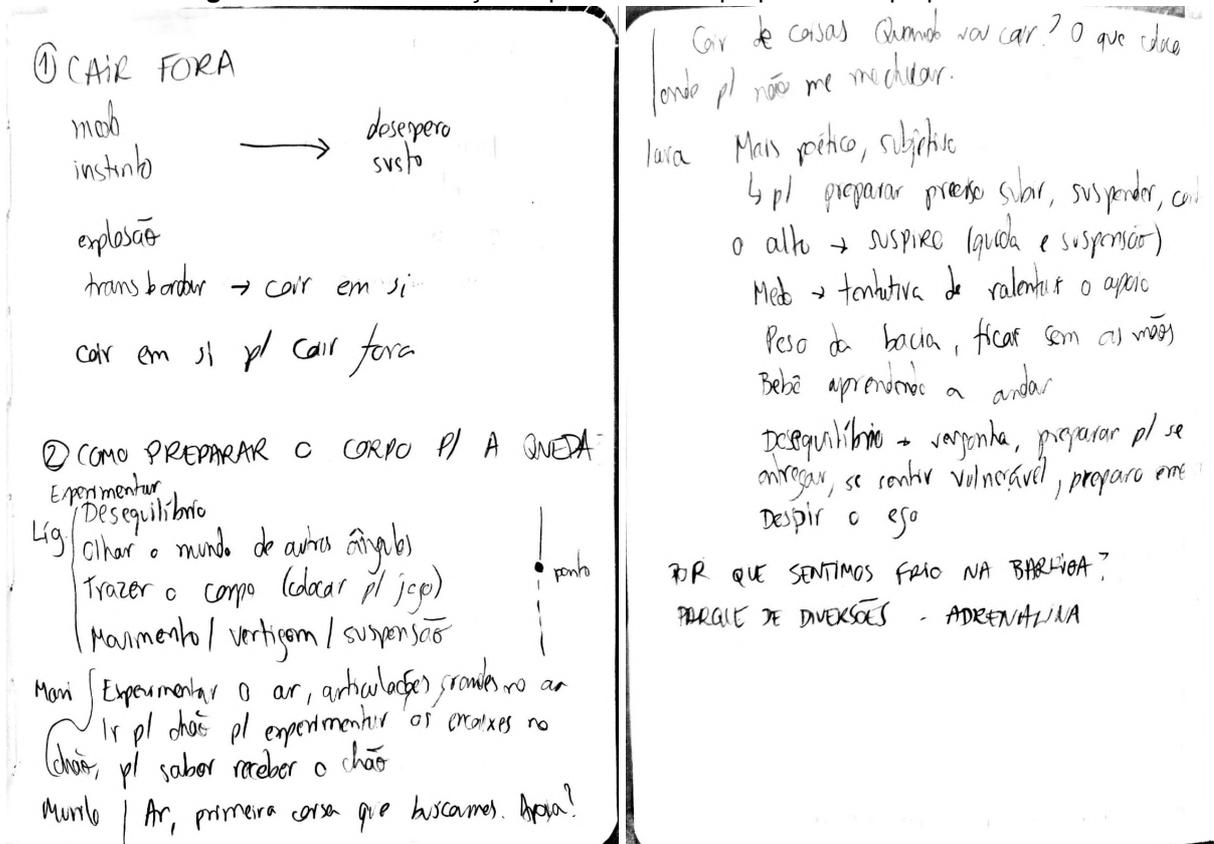
Fonte: acervo pessoal, 2023.

A partir desses encontros já se estabeleceram algumas ideias do cair que nos acompanharam durante todo o processo, como o pensamento de uma queda fragmentada, em que, desde as articulações, partes do corpo caem independentemente; e a possibilidade de se cair de diferentes alturas, que no nosso caso resultou na queda a partir dos diferentes níveis – baixo, médio e alto.

3.2.2 Preparar o corpo para cair

Na segunda etapa – com um grupo mais reduzido devido a desistências de participação – buscamos refletir o que cair nos remete e investigar formas de preparar o corpo para cair, tanto no sentido de organizar e deixar o corpo pronto, quanto de tornar propício que algo aconteça, abrir espaço para a queda ou até mesmo provocá-la. Iniciamos o encontro retomando a expressão “cair fora” – uma dentre as tantas que surgiram no encontro anterior –, para posteriormente seguir com improvisações. Registrei parte do encontro com a câmera, buscando formas de se enquadrar os movimentos surgidos.

Figuras 76 e 77 - Anotações após encontro “preparar o corpo para cair”



3.2.3 Cair dentro e cair fora

Essa etapa ocorreu com as duas dançarinas que continuaram no processo, Iara e Mariana. Realizamos explorações corporais a partir das expressões “cair dentro” e “cair fora”, com inspiração no poema *Ofélia aprende a nadar* (abaixo), de Ana Martins Marques (2021, p. 38-40), e a canção *Tem Luz (Úmida V)*⁴⁹, de Luiza Lian. Ao final do encontro, cada dançarina gravou a outra dançando, com o propósito de se desenvolver uma percepção da relação entre corpo e câmera e das possibilidades de modos de ver que a câmera oferece.

Ofélia aprende a nadar

Há muita coisa em comum entre
cair de amor e cair na loucura
e cair num rio

em todo caso
cái-se
da própria altura

veja-se, por exemplo,
Ofélia

cái
mas cai
cantando

trazendo nas mãos ainda a grinalda
de rainúnculos, urtigas, malmequeres
e dessas flores a que os pastores dão um nome
mas que as moças denominam poeticamente
"dedo-da-morte"

cercada desses ornatos
como de uma coroa

por um momento
seu vestido se abre
e ela se sustenta
na superfície

envolvida
na correnteza

qual uma sereia

cantando
canções antigas
com os cabelos entrelaçados aos juncos
e aos nenúfares

como se tivesse nascido ali
como se fosse criatura
daquele elemento

(somos nós mesmos piscinas
lagos ou charcos
reservatórios onde águas
se debatem)

quando seu vestido
se torna pesado
ela começa lentamente
a mover os braços
e as pernas

primeiro sem deixar de cantar

depois substituindo o canto
por uma respiração ritmada

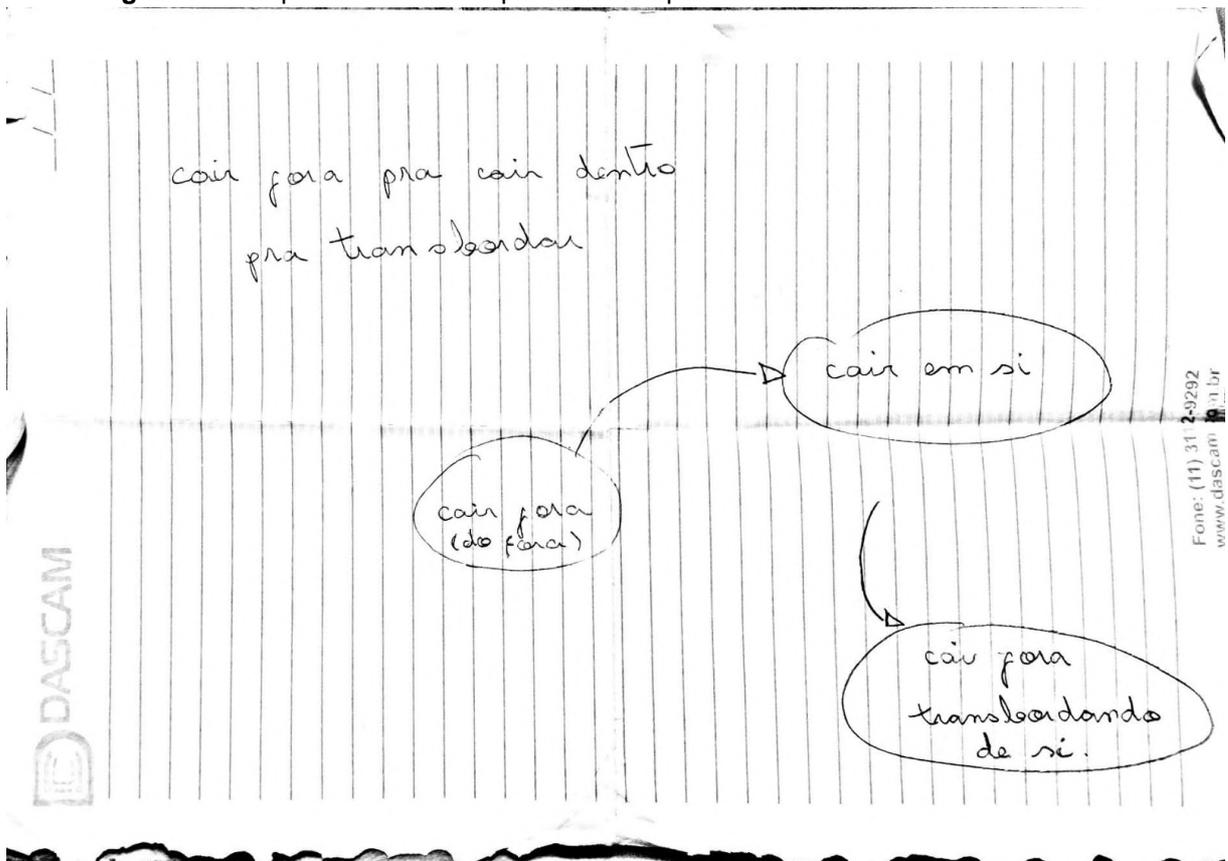
mergulhando e levantando a cabeça
e aproveitando-se da correnteza
até chegar à margem
lamacenta

por onde sobe
com alguma dificuldade
carregando o vestido
pesado

há muita coisa em comum entre
cair num rio
e cair em si
e cair fora

⁴⁹ Link para a música: <https://youtu.be/tTsUwAaWllg?si=JFU5aql_GCfBuuUa>.

Figura 78 - Esquema desenhado por Mariana após o encontro “cair dentro e cair fora”



Fonte: acervo pessoal, 2023.

3.2.4 Corpo e câmera

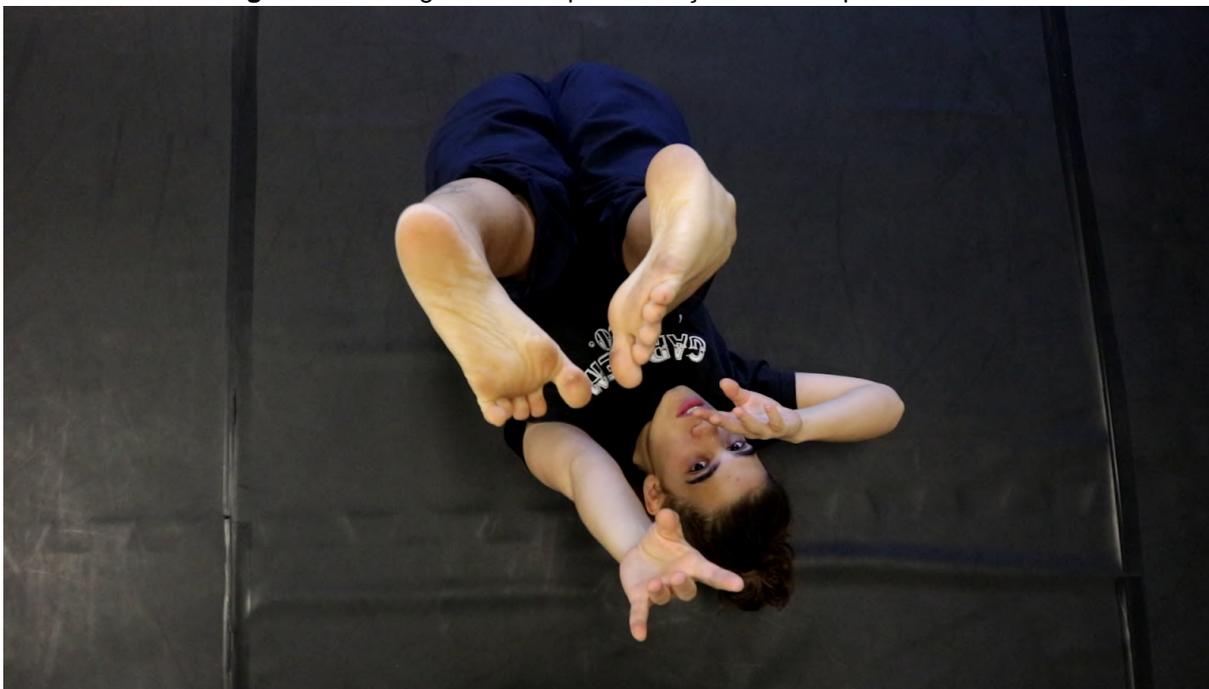
A partir dessa etapa passamos a nos concentrar no desenvolvimento de ideias focadas para a videodança final. Nos dedicamos, por vários encontros, na elaboração de princípios operadores para improvisações, que resultaram nas seguintes qualidades:

- peso/contrapeso, em dueto;
- desmoronar, a partir das articulações;
- flutuar, buscando a qualidade de lugar de gravidade zero;
- suspensão, buscando o prolongamento do corpo e da temporalidade;
- queda e recuperação, buscando um movimento fluido em que a queda dá impulso para outros movimentos.

Por vezes, experimentávamos com a inserção da câmera no espaço, de forma que ela dialogasse e alargasse o movimento ou a qualidade pretendida. Na qualidade “flutuar”, por exemplo, em que evocávamos bastante o ambiente sem

gravidade que é o útero, a câmera parada com enquadramento zenital mostrou-se uma boa escolha (Fig. 79).

Figura 79 - Fotograma de experimentação entre corpo e câmera



Fonte: acervo pessoal, 2023.

Já na qualidade “queda e recuperação”, uma das figuras que tínhamos em mente era a do boneco “João Bobo”: a ida ao chão é seguida por uma volta rápida ao plano alto. Ao enquadrarmos tal movimento com um plano fixo e fechado, de forma que a dançarina entra rápida e inesperadamente no quadro e desaparece logo em seguida, obtivemos um efeito interessante que nos despertou a atenção para a exploração de formas de se entrar e sair do quadro. Em “peso e contrapeso”, experimentamos enquadramentos contra-plongée, em que a câmera localiza-se abaixo das dançarinas, enquadrando-as na diagonal e criando uma espécie de peso-contrapeso espacial.

Além de tais investigações, começamos a trabalhar em uma coreografia fechada, o que possibilitaria maior controle na exploração entre corpo e câmera e no planejamento de movimentos de câmera, enquadramentos e cortes possíveis. Isso resultou na criação de dois núcleos de movimento, um de velocidade mais acelerada e outro mais lento.

Figuras 80, 81 e 82 - Fotogramas do registro da coreografia desenvolvida



Fonte: acervo pessoal, 2023.

3.3 Gravações

Após alguns meses de pesquisas entre corpo e câmera, fomos para a etapa das gravações definitivas. As experimentações com a câmera realizadas até então viabilizaram a decupagem dos planos a serem realizados. A decupagem é uma parte importante do planejamento da gravação, pois além de exercitar a imaginação dos planos, ajuda na organização do cronograma de filmagem.

Figura 83 - [Decupagem dos planos](#)

Figura 84 - [Ordens do dia](#)

Fonte: acervo pessoal, 2023.

Fonte: acervo pessoal, 2023.

Realizamos as gravações definitivas em duas locações distintas: o CIS Guanabara, antiga estação de trem que é hoje um espaço cultural pertencente à Universidade Estadual de Campinas, e uma antiga pedreira de basalto localizada no Jardim Garcia, também em Campinas. A escolha desses locais se deu por serem lugares que fazem uma espécie de ponte entre passado e presente, além de evocarem a modernidade.

A coreografia fechada, assim como momentos de improvisação, foram gravados em ambos os lugares com o mesmo figurino, a fim de podermos alterná-los através da montagem. Em uma das salas do CIS Guanabara, de parede branca, também foram gravadas improvisações com um figurino mais neutro, para evocar a ideia de um espaço suspenso, uma espécie de sonho. Muitas das tomadas

foram gravadas com duas câmeras simultâneas, para podermos ter diferentes ângulos do mesmo momento. Contamos com a assistência de duas alunas da graduação em Midialogia, Luisa e Tereza, e gravamos em duas diárias.

Figura 85 - Fotograma da gravação no CIS Guanabara



Fonte: acervo pessoal, 2023.

Figura 86 - Fotograma da gravação em uma das salas do CIS Guanabara



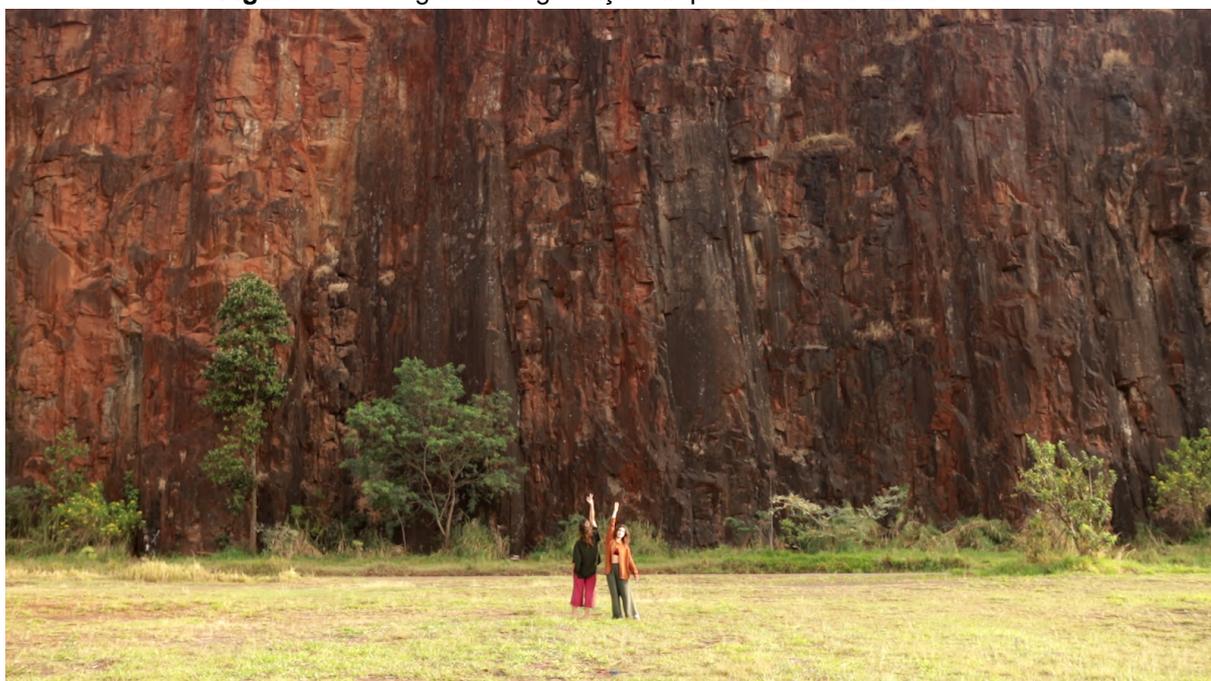
Fonte: acervo pessoal, 2023.

Figuras 87 e 88 - Bastidores da gravação no CIS Guanabara



Fonte: acervo pessoal, 2023.

Figura 89 - Fotograma da gravação na pedreira do Jardim Garcia



Fonte: acervo pessoal, 2023.

Figuras 90 e 91 - Bastidores da gravação na pedreira do Jardim Garcia

Fonte: acervo pessoal, 2023.

Naturalmente, não foi possível realizar todas as imagens previstas na decupagem, e a maioria das ideias mais experimentais entre corpo e câmera, que requeriam um certo tempo de exploração – sobretudo por se tratar de um espaço novo –, acabaram não ocorrendo. Me senti um pouco frustrada com tal fato, julgando que minhas imagens estavam muito “conservadoras” no que diz respeito ao enquadramento e ao movimento de câmera. Entretanto, segui em frente com o desafio de “reverter” tal situação nas etapas seguintes da criação.

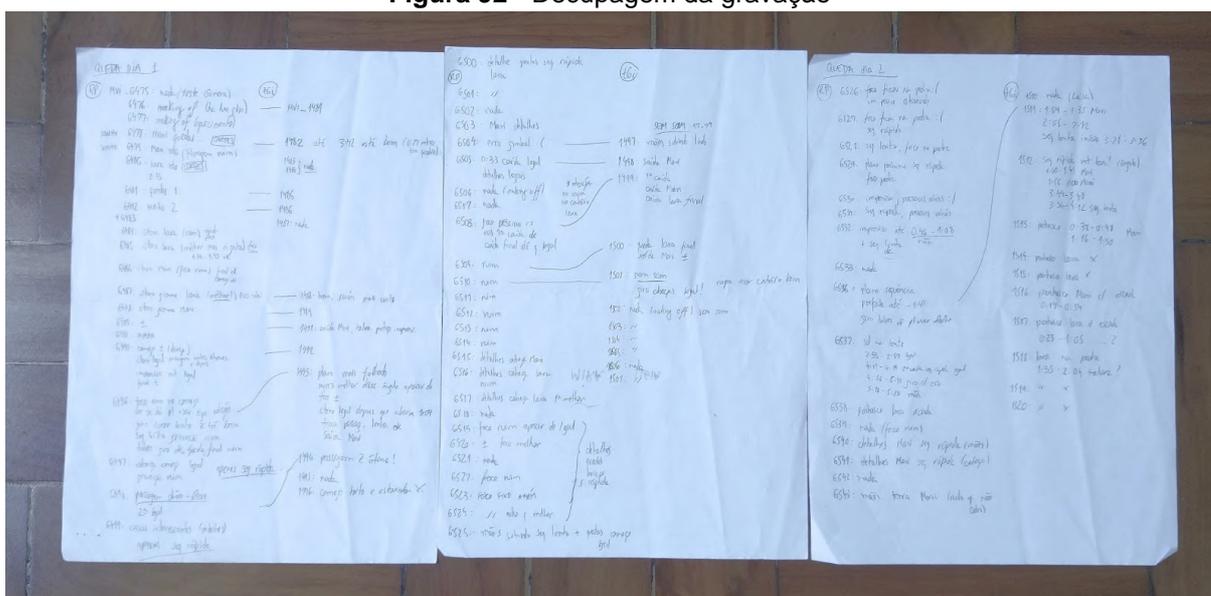
3.4 Edição e trilha sonora

A fase da edição foi desafiadora, porque além de se tratar de uma instalação de múltiplas telas, em que é preciso criar vídeos distintos para cada uma delas, o intuito era que elas fossem sincronizadas e se complementassem de uma maneira ativa. A primeira etapa foi decidir a quantidade de telas com que trabalhar. Isso foi pensado antes mesmo da filmagem, pois auxiliaria na decupagem dos planos e no cálculo da quantidade aproximada de material que era necessário produzir. A escolha por três telas se deu sobretudo por uma questão prática, considerando-se o

menor número de telas com que seria possível criar algo consistente no quesito instalação, de forma a facilitar o futuro processo de montagem da obra.

Com as imagens já realizadas, comecei por decupar o material. Essa etapa consiste em assistir todas as gravações e avaliar o que pode ou não ser útil. Em meus processos de montagem, costumo anotar o que tem em cada imagem, além de comentários sobre as tomadas, a fim de facilitar as etapas seguintes.

Figura 92 - Decupagem da gravação



Fonte: acervo pessoal, 2023.

Comecei a montagem com as filmagens da sala branca, pois todo o material gravado era de improvisação, tanto na dança, trabalhada a partir dos princípios operadores desenvolvidos por nós, quanto na câmera que estava em movimento, operada por mim com auxílio de um estabilizador estilo “gimbal”. Optei por manter uma das três telas com um vídeo constante, sem cortes ou efeitos, os quais estariam mais presentes nas demais telas. Tal escolha se deu para ressaltar as diferentes noções composicionais presentes no trabalho e as diferentes maneiras de se construir a queda. Enquanto uma das telas traz um plano fixo e frontal, bastante simples, que destaca a dança no espaço e a queda a partir do corpo “cru”, as outras trazem quedas construídas pela montagem: a repetição ou a câmera lenta alargam o cair, a orientação do plano ou a velocidade reversa desafiam a gravidade.

Nessa sequência, montei cada uma das telas separadamente, para depois compô-las em conjunto. Nas demais sequências, porém, percebi que seria mais efetivo montá-las em conjunto desde o começo, de forma a poder visualizar as

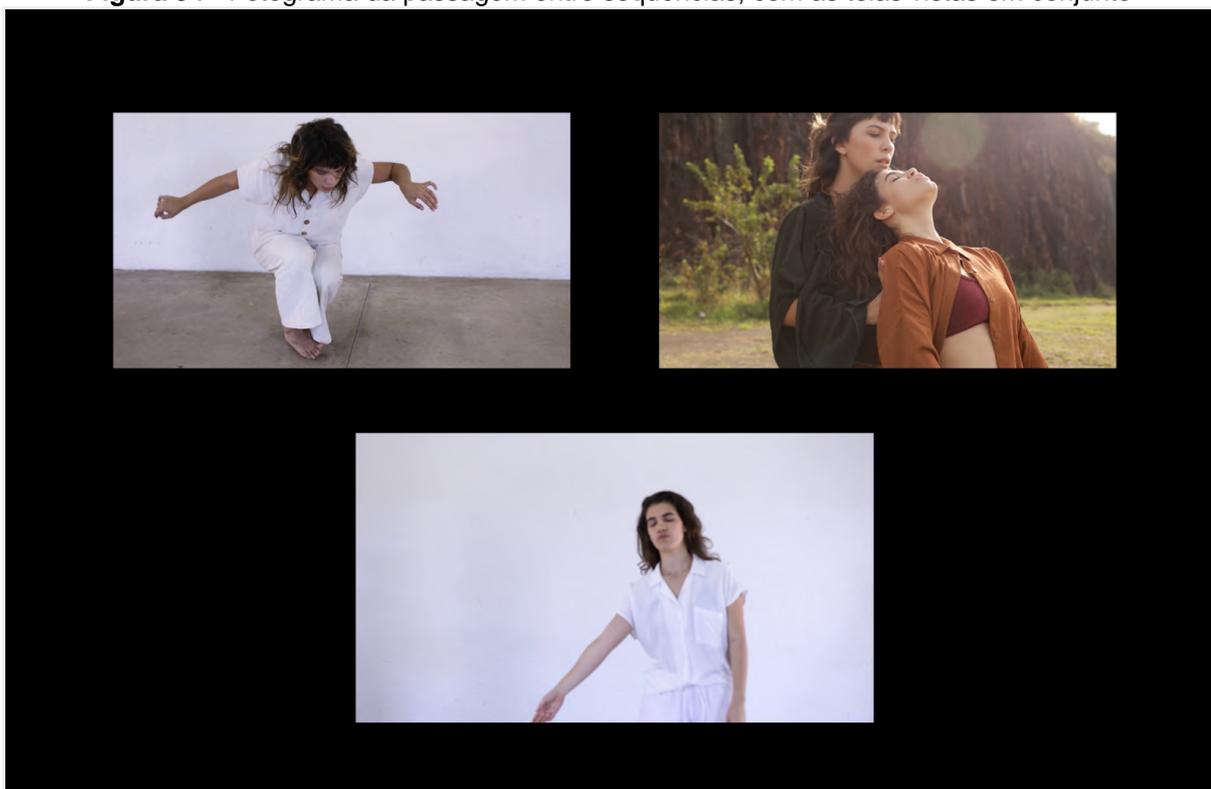
imagens juntas a todo momento. Foi interessante realizar a montagem com três telas distintas a partir de um pensamento coreográfico, pois isso amplificou as possibilidades de relações entre os planos, o que está presente não só na aproximação de certos movimentos que acontecem ao mesmo tempo, em telas distintas, mas também na própria passagem entre as sequências, em que as dançarinas literalmente caem de uma sequência para a outra (Figs. 93 a 95).

Figura 93 - Fotograma da passagem entre sequências, com as telas vistas em conjunto



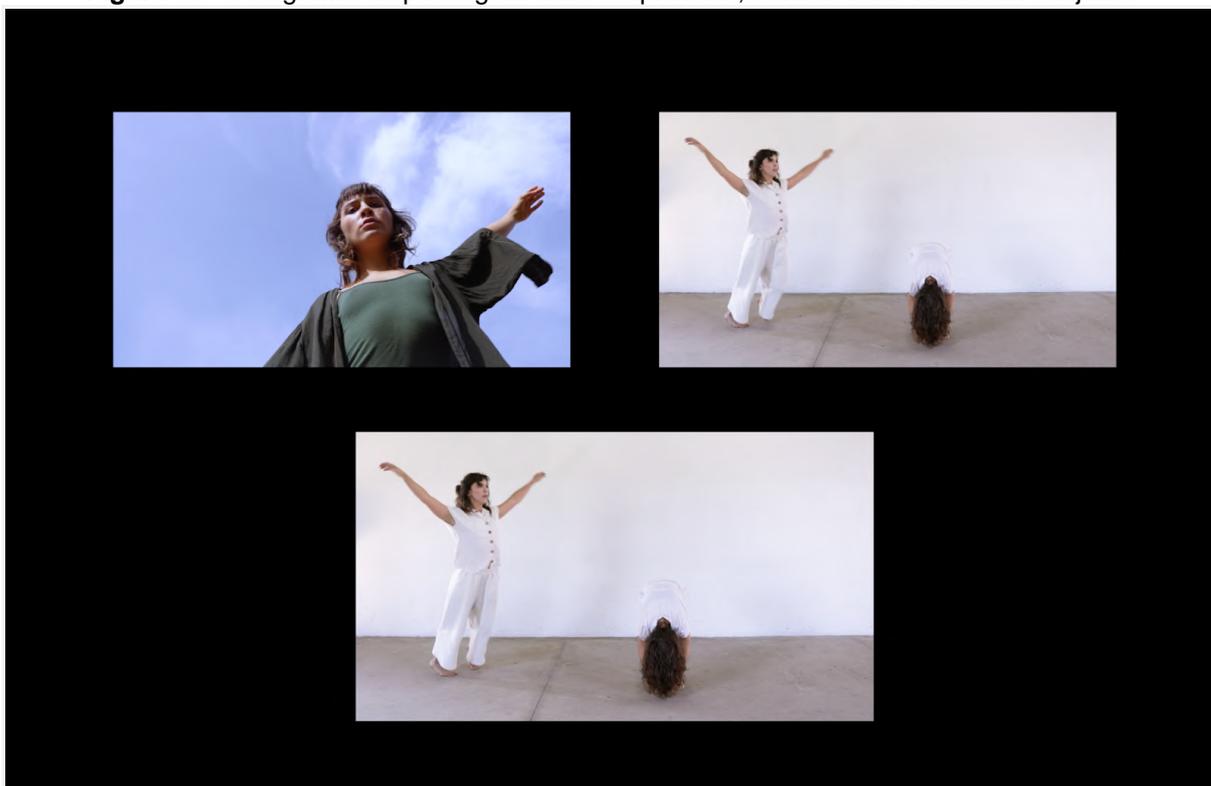
Fonte: acervo pessoal, 2024.

Figura 94 - Fotograma da passagem entre sequências, com as telas vistas em conjunto



Fonte: acervo pessoal, 2024.

Figura 95 - Fotograma da passagem entre sequências, com as telas vistas em conjunto



Fonte: acervo pessoal, 2024.

No artigo *A edição como coreografia*, a pesquisadora Karen Pearlman (2012) relaciona o processo de criação coreográfica ao processo de montagem de filmes. Ao discutir a construção de frases de movimento, ela descreve dois tipos de abordagens possíveis, comparando métodos de coreógrafos com o fazer de dois cineastas soviéticos. A primeira consiste em um coreógrafo criar uma sequência de movimentos e ensiná-la aos dançarinos, que devem reproduzi-la exatamente como é, cujo paralelo cinematográfico seria um diretor entregar ao editor tomadas que contém “frases de movimento imutáveis e autônomas”, de forma que o editor não irá criar o ritmo, mas percebê-lo e respeitá-lo (Pearlman, 2012, p. 228). A segunda consiste em um coreógrafo propor aos seus dançarinos a criação de gestos, que seriam encarados como fragmentos que o coreógrafo irá posteriormente combinar e transformar em frases. Ao fazê-lo, o coreógrafo “projeta fluxo temporal, organização espacial e ênfase” (Pearlman, 2012, p. 229). Cinematograficamente, isso seria feito pelo editor, que, nessa abordagem, tem liberdade para fragmentar os movimentos e combiná-los para a criação do ritmo.

A primeira abordagem estaria mais relacionada com o cinema de Tarkovsky, que tem uma ideia de ritmo que considera que as sequências possuem um tempo pré-existente, cabendo ao editor “montar o filme de maneira que o tempo flua de modo efetivo, apesar dos cortes” (Pearlman, 2012, p. 229). Já a segunda estaria relacionada com a noção de Eisenstein, que acredita que a passagem do tempo é criada durante a edição e o ritmo coreografado pela montagem. Na videodança, a abordagem eisensteiniana – a construção de ritmos e frases de movimentos a partir da montagem – é bastante comum, como é o caso dos exemplos trazidos em [2.2](#). Trata-se também da abordagem que costumo adotar, pois acredito proporcionar maior hibridismo entre as linguagens do audiovisual e da dança.

Na sequência das imagens gravadas na sala branca, que nomeio de “sonho”, a utilizo bastante para criar uma coreografia através da edição, juntando gestos ou pequenas sequências que extraio das sequências maiores de improvisação para criar algo novo. Nas demais sequências (da antiga estação de trem e da pedreira), além de cenas de improvisação, há também as coreografias pré-estabelecidas, com as quais trabalhei a partir de uma outra abordagem. O tempo e ritmo dessas coreografias não eram necessariamente imutáveis, mas era importante que a coreografia mantivesse a sua estrutura principal. Nesse sentido, busquei construir a queda da imagem para além dos movimentos dos corpos que dançam: a suspensão

do tempo de certas passagens através da inversão da velocidade ou da câmera lenta, a queda dos planos de uma tela a outra.

A trilha sonora foi criada por Verônica Gesteira, uma vez que o vídeo já estava finalizado. A ideia foi criar algo que apresentasse certa circularidade, para ser exibido em *loop*, e que entrelaçasse os diferentes momentos da videodança, fazendo com que o salto de uma sequência para a outra fosse fluido e coerente, como em um sonho.

3.5 Instalação

Claire Bishop, em seu livro *Installation Art*, afirma que a insistência na “presença literal” do espectador no espaço constitui a principal característica da instalação artística:

Em vez de imaginar o espectador como um par de olhos desencarnados que observam a obra à distância, a arte da instalação pressupõe um espectador corporificado cujos sentidos de tato, olfato e audição são tão intensos quanto o sentido da visão (Bishop, 2005, p. 6, tradução própria⁵⁰).

Já no contexto específico da videoinstalação, Christine Mello (2008, p. 169) aponta que tal forma “compreende um momento da arte de expansão do plano da imagem para o plano do ambiente e da supressão do olho como único canal de apreensão sensória para a imagem em movimento”. É na confluência com tais questões que escolhi criar e apresentar essa videodança a partir de noções instalativas. Nessa configuração, o vídeo não é um produto fixo e encerrado, pelo contrário, ele apresenta fluidez e alinearidade, já que a narrativa está passível de transformações pelo espectador, ao passo que ele se desloca por entre as telas não só com o olho, mas também através do movimento de seu corpo.

Movido por um novo sentimento, o artista deixa para trás a noção do instante de criação partilhado apenas por ele, de forma isolada. Desse modo, o trabalho ao ser apresentado ao público deixa de ser uma obra acabada, encerrada em si mesma, para se tornar uma obra participativa, em processo, inacabada, que necessita sempre do outro para completar-lhe os sentidos (Mello, 2008, p. 170).

Ao trabalhar com múltiplas telas, dá-se ao espectador a possibilidade de construir pontos de vista que podem se diversificar dos inicialmente apresentados.

⁵⁰No original: “Rather than imagining the viewer as a pair of disembodied eyes that survey the work from a distance, installation art presupposes an embodied viewer whose senses of touch, smell and sound are as heightened as their sense of vision”.

Bishop (2005, p. 11, tradução própria⁵¹) ressalta que “[...] muitos artistas se voltaram para a arte de instalação justamente pelo desejo de expandir a experiência visual para além do bidimensional e de oferecer a ela uma alternativa mais vívida”. No contexto da videodança, a disposição do espaço é capaz de endossar a dimensão cinestésica da obra, já que a experiência de ver múltiplos quadros em um plano se difere da experiência de ver múltiplas telas no espaço.

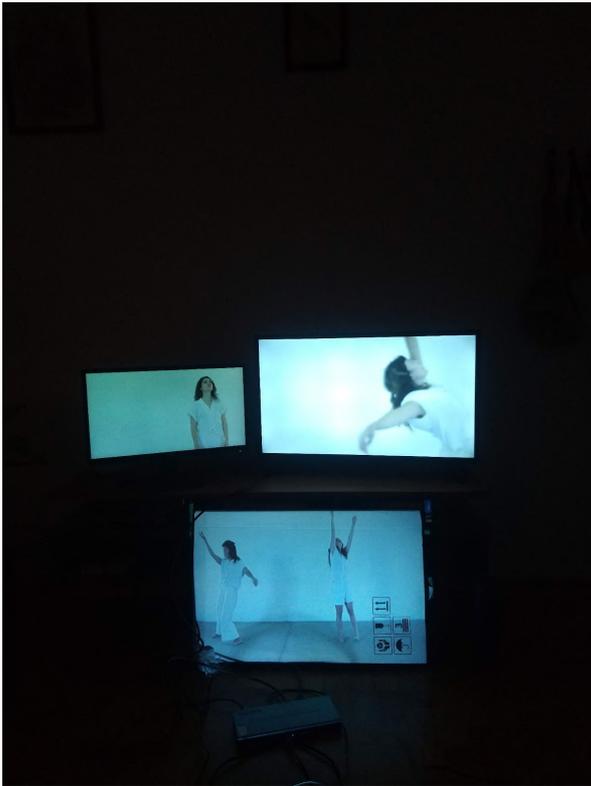
Se a videodança se estabelece na relação entre corpo e espaço – o espaço físico onde o corpo que dança e o corpo que filma se encontram, o espaço do quadro que o corpo filmado ocupa, o espaço virtual criado a partir da edição –, parecia interessante expandir a questão do espaço ainda mais, adicionando-se a camada do espaço de exibição e do corpo do espectador, que se relaciona com as imagens apresentadas.

Do ponto de vista técnico, em *Projeções para quedas*, as três “telas” se encontram, na realidade, em um mesmo arquivo de vídeo, que é dividido em três através de uma controladora de vídeo estilo “videowall”, conectada a três projetores distintos. Foi a maneira mais acessível que encontrei de manter os vídeos sincronizados sem perder a qualidade técnica. Nos primeiros testes realizados em casa, com os vídeos já editados (Figs. 96 e 97), foi possível experienciar a diferença, mencionada acima, entre assistir os quadros num plano linear e assisti-los em superfícies separadas, com profundidade, mesmo que nos testes a possibilidade de disposição no espaço fosse bastante limitada.

Além do desejo de exploração de outros formatos de criação e exibição de videodanças, incorporando o espectador à obra, eu buscava, através da instalação, também evocar a queda. Por não ter experiências prévias com instalação e poucas referências, iniciei um exercício de imaginação de formas instalativas a partir de artistas já presentes na pesquisa. Após bastante reflexão, me pareceu pertinente me basear na obra *Light Vulnerable Objects Threatened By Eight Cement Bricks* (1970) (Fig. 92), de Bas Jan Ader. Nessa obra, Ader evoca a queda através da tensão, da sensação de iminência. Assim como o título aponta, há no espaço oito objetos leves e vulneráveis, que são “ameaçados” por oito tijolos de cimento que se encontram acima deles.

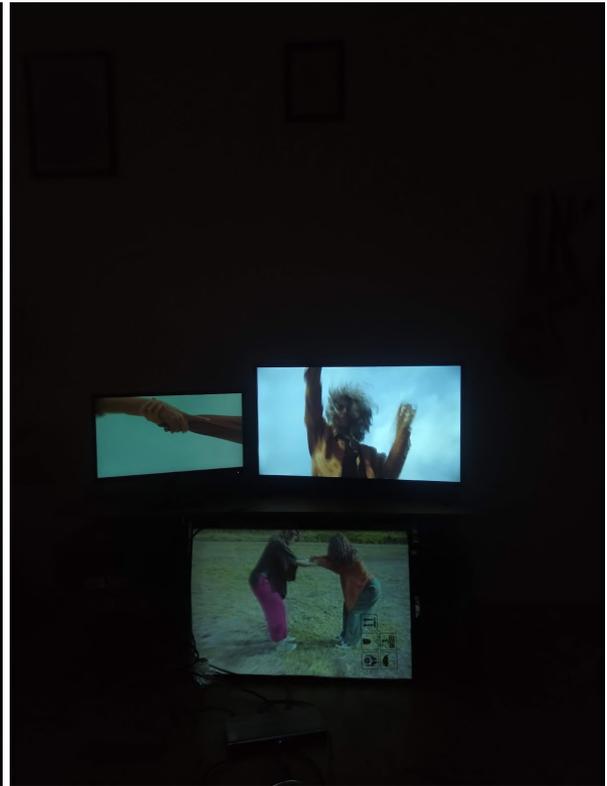
⁵¹No original: “[...] many artists turned to installation art precisely through the desire to expand visual experience beyond the two-dimensional, and to provide a more vivid alternative to it”.

Figura 96 - Teste de divisão de telas



Fonte: acervo pessoal, 2024.

Figura 97 - Teste de divisão de telas



Fonte: acervo pessoal, 2024.

Figura 98 - *Light Vulnerable Objects Threatened By Eight Cement Bricks*, de Bas Jan Ader, remontada em 2021 na galeria Meliksetian | Briggs, em Los Angeles

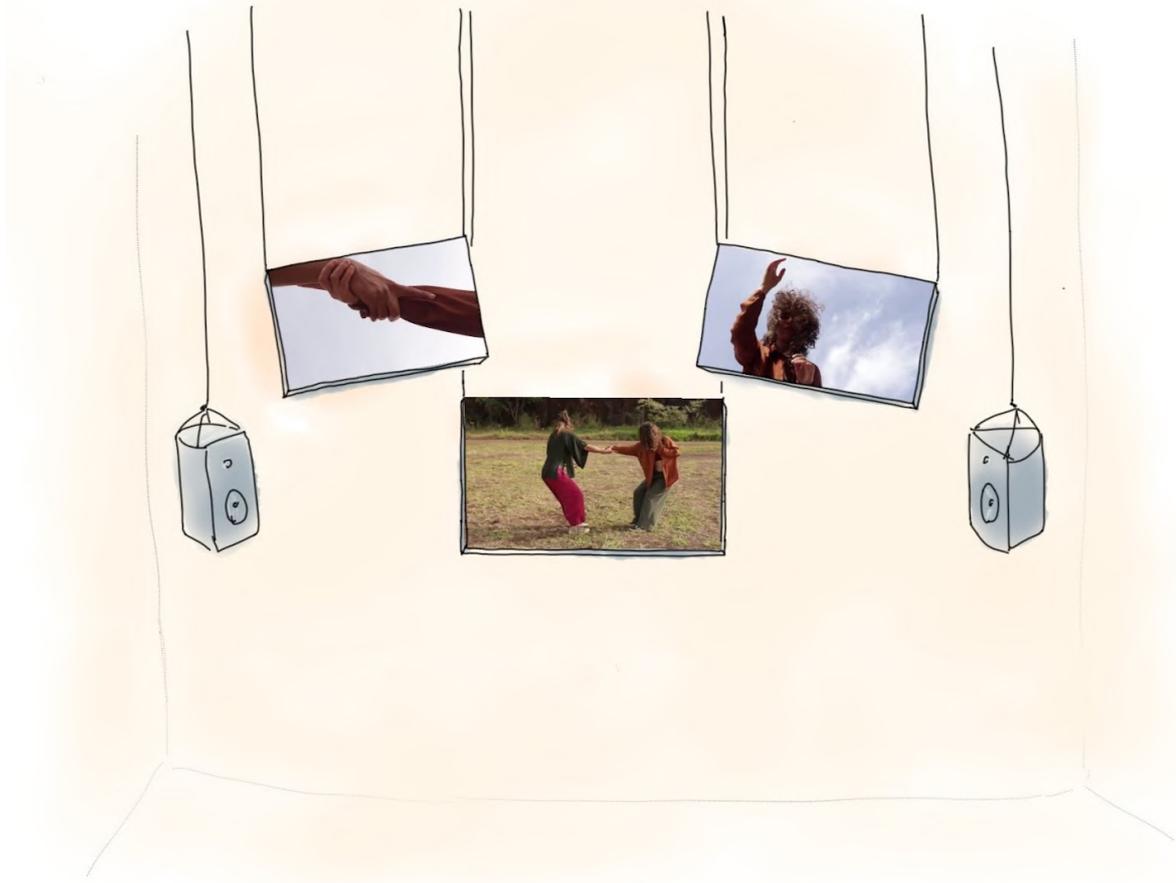


Fonte: Meliksetian | Briggs, 2021.

Disponível em: <<https://www.meliksetianbriggs.com/exhibitions/bas-jan-ader3>>.

Dessa forma, decidi que as imagens, assim como as caixas de som, ficariam suspensas em diferentes níveis de altura e disposições, criando um espaço tridimensional. Adaptando-se a minha obra, entretanto, pendurar objetos não visava o peso, mas a leveza, a sensação de suspensão. Isso culminou na escolha de utilizar a imagem projetada, em vez da imagem exibida em televisores, por exemplo, pois ela oferece maior flexibilidade em termos técnicos de montagem. Além disso, pensando nessa obra, a projeção também interessa em termos estéticos e poéticos, por apresentar uma imagem mais suave do que a tela de LCD, principalmente pela diversidade de materiais e superfícies possíveis para se projetar as imagens – no caso dessa obra, um tecido –, e por requerer um ambiente um pouco mais escuro, o que contribui para a experiência sensorial pretendida pela obra. Além disso, gosto de imaginar as projeções, no contexto desse trabalho, como projetos de fabulações de futuro, um lançar-se para terrenos de experimentação de outras possibilidades. Do cair, do estar, do ser. Projetar danças e imagens como se fossem paraquedas.

Figura 99 - Estudo de instalação em desenho digital



Fonte: acervo pessoal, 2024.

Na ocasião da exposição Hematose Poética, em cartaz na Fêmea Fábrica de maio a junho de 2024, em Campinas, como parte da programação do III Encontro de Artes Visuais da UNICAMP, a obra foi adaptada para o espaço em um formato bidimensional⁵². As três imagens foram projetadas em um mesmo plano – um tecido pregado na parede – e o som saía do próprio projetor (Fig. 101).

Figura 100 - Registro da obra na exposição Hematose Poética, na Fêmea Fábrica



Fonte: acervo pessoal, 2024.

⁵²É possível assistir à montagem da obra em um só plano no link: <<https://youtu.be/thQuOm7bZww>>.

Para a instalação, testei alguns tecidos e optei pela utilização de microfibras brancas lisas, que cortei em formato retangular. Apliquei ilhoses de artesanato em suas pontas superiores para possibilitar a passagem dos fios de náilon que os suspendem, solução que considerei bastante discreta.

Figura 101 - Ilhós aplicado na ponta do tecido e alicate de aplicação



Fonte: acervo pessoal, 2024.

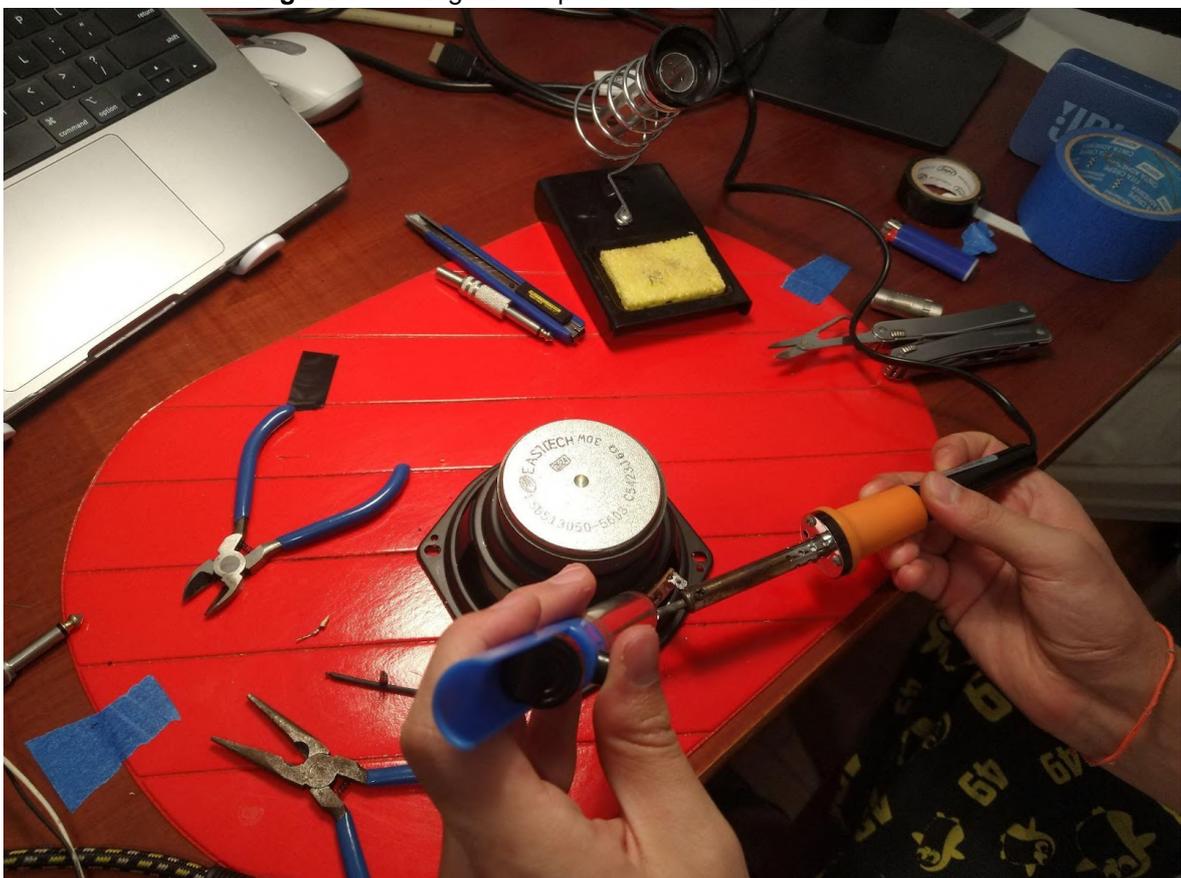
Para a saída de som, foi construído um sistema através de falantes passivos reutilizados, recuperados de duas caixas encontradas em um ponto de descarte. Tal sistema foi desenvolvido em parceria com o engenheiro e músico Caio Lang. Primeiramente, tiramos a estrutura das caixas descartadas para isolar apenas os falantes (Figs. 102 e 103), e então testamos se eles funcionavam, conectando seus fios em caixas ativas de um rádio antigo. Após o teste positivo, retiramos os fios presentes, que estavam desgastados, e soldamos novos fios, de comprimento maior (Fig. 104). Na montagem da instalação, na ocasião da defesa desta pesquisa, os falantes ficaram suspensos por cabos de aço e os fios de áudio voltados para baixo (Fig. 105). Por se tratar de falantes passivos, tais fios foram conectados a uma placa amplificadora.

Figuras 102 e 103 - Registros do processo de recuperação dos falantes



Fonte: acervo pessoal, 2024.

Figura 104 - Registro do processo de solda dos falantes



Fonte: acervo pessoal, 2024.

Figura 105 - Detalhe do falante na instalação

Fonte: acervo pessoal, 2024.

Para a reprodução das imagens, foram utilizados três projetores portáteis em formato tubular, que ficaram apoiados em tripés posicionados atrás dos tecidos suspensos. Através de cabos HDMI, eles foram conectados à controladora de vídeo, configurando-se como três saídas distintas para a imagem original (vídeo com as três telas juntas) que saía do computador.

Figura 106 - Detalhe dos projetores na instalação

Fonte: acervo pessoal, 2024.

Figura 107 - Visão geral da instalação (luzes acesas)



Fonte: acervo pessoal, 2024.

Os elementos da instalação foram dispostos de maneira que o público pudesse se deslocar pelo espaço, buscando pontos de vista para além do frontal. O posicionamento assimétrico dos falantes procurou contribuir para esse convite. Desta forma, *Projeções para quedas* se projetou para o mundo.

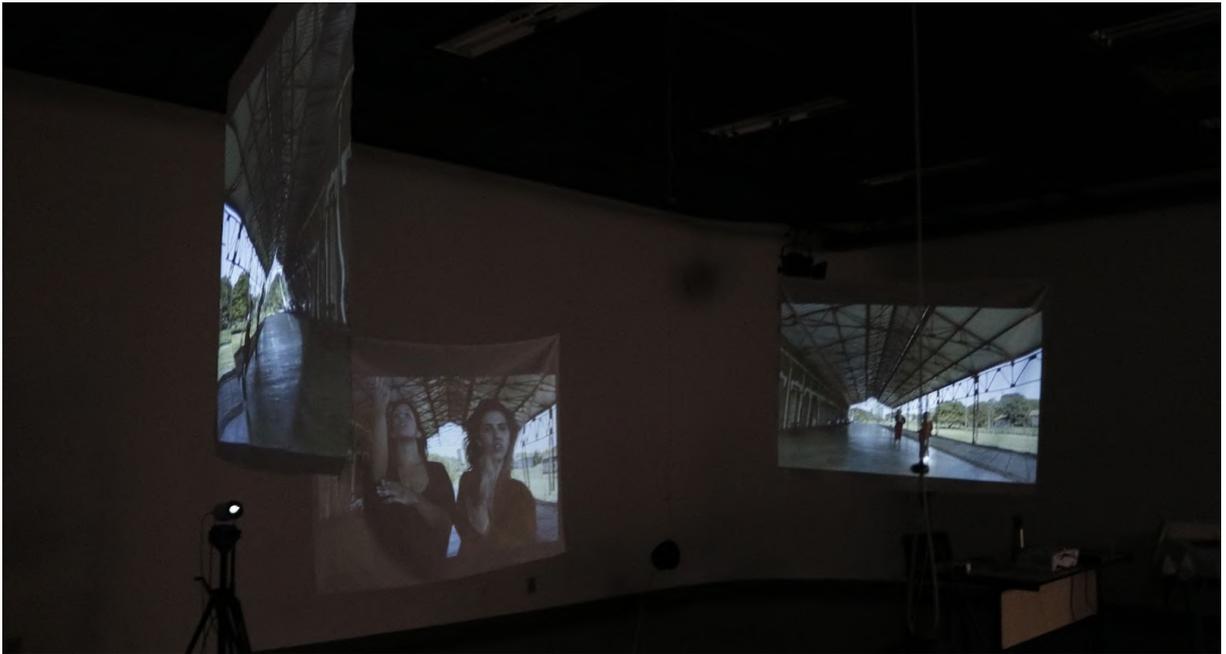
Figura 108 - Público da instalação no dia da defesa



Fonte: acervo pessoal, 2024.

Enquanto apontamentos para o futuro a serem desenvolvidos na obra, nos parece interessante trabalhar a queda poeticamente através também da palavra, incorporando mais canais de áudio, como, por exemplo, um que conte com recursos de audiodescrição. Outro apontamento seria aprofundar a exploração de formas de mobilizar o corpo do espectador para o deslocamento no espaço, provocando-o a também experienciar a queda de maneira ativa.

Figura 109 - Registro da instalação no dia da defesa



Fonte: acervo pessoal, 2024.

Figura 110 - Registro da instalação no dia da defesa



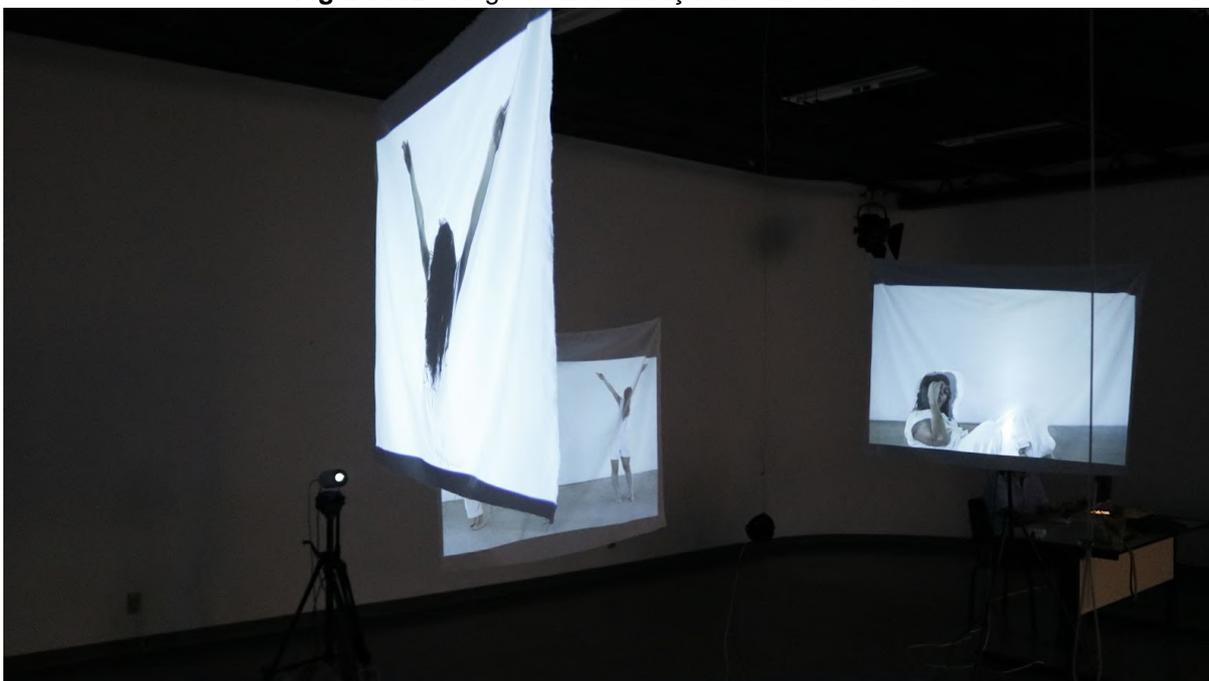
Fonte: acervo pessoal, 2024.

Figura 111 - Registro da instalação no dia da defesa



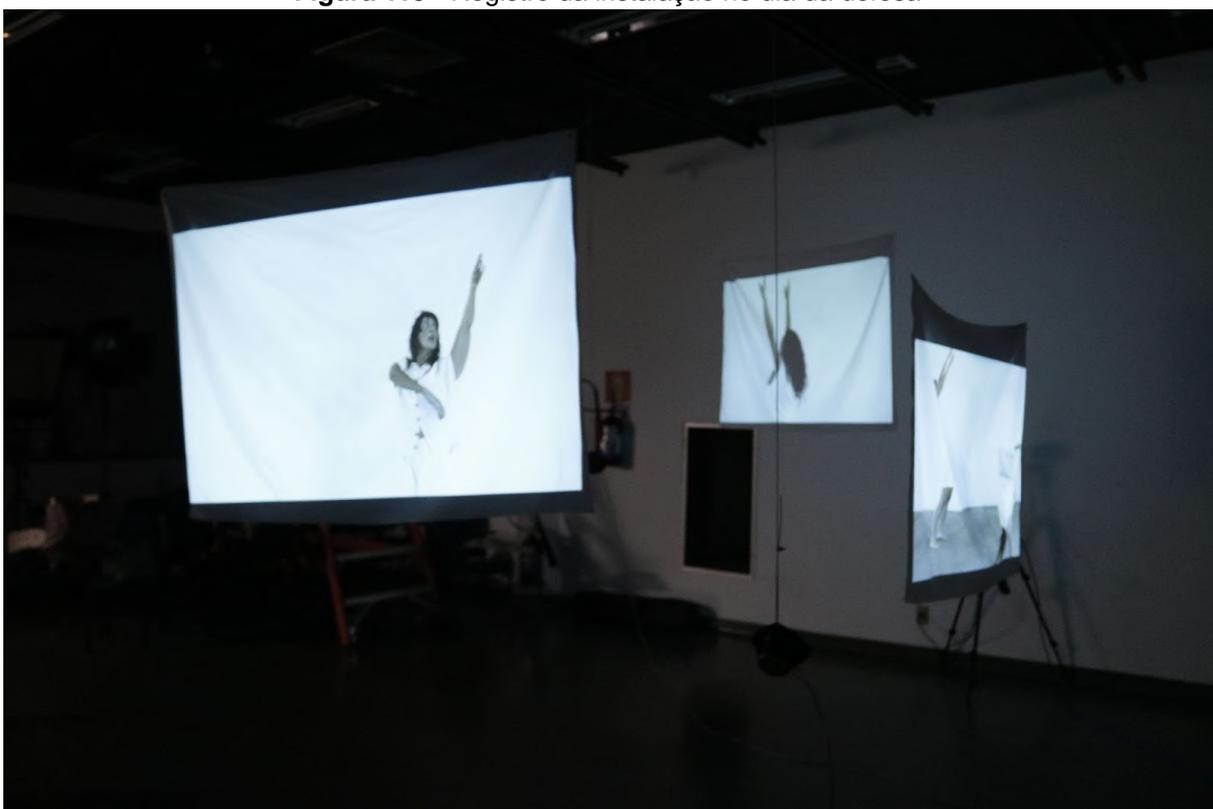
Fonte: acervo pessoal, 2024.

Figura 112 - Registro da instalação no dia da defesa



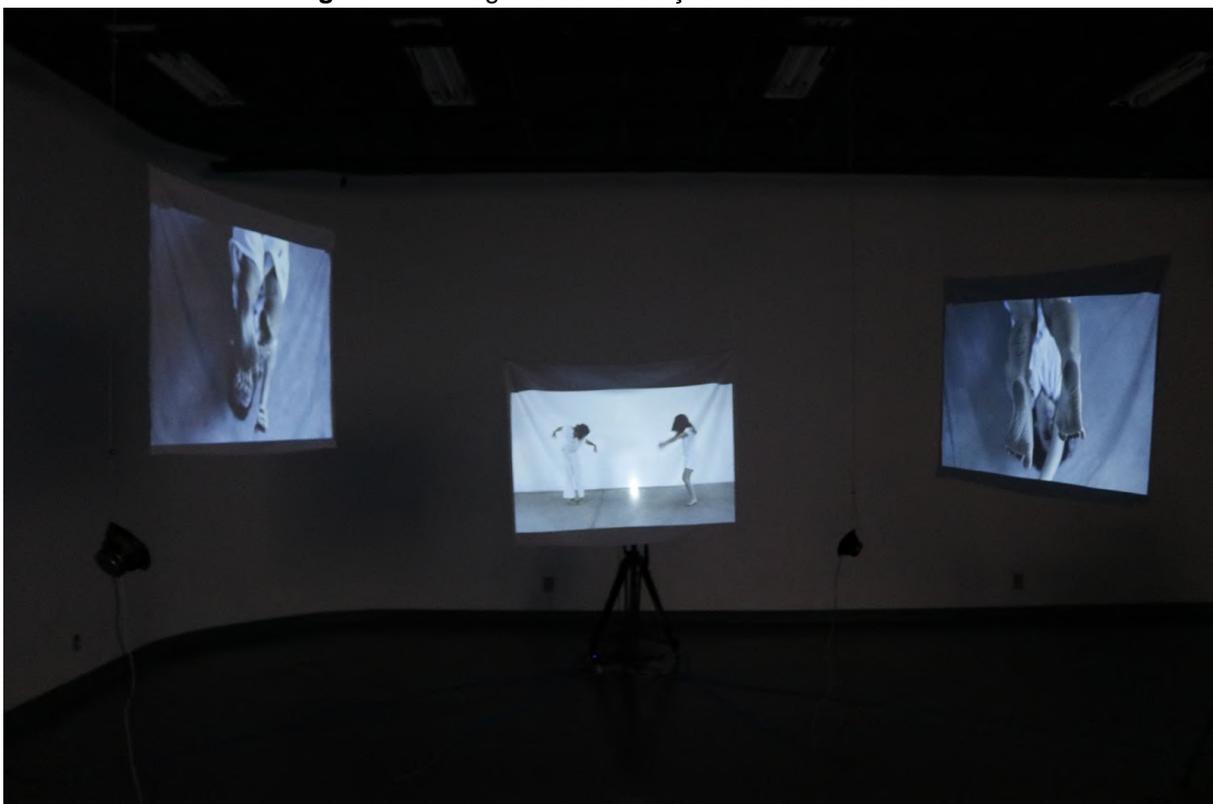
Fonte: acervo pessoal, 2024.

Figura 113 - Registro da instalação no dia da defesa



Fonte: acervo pessoal, 2024.

Figura 114 - Registro da instalação no dia da defesa



Fonte: acervo pessoal, 2024.

Figura 115 - Registro da instalação no dia da defesa



Fonte: acervo pessoal, 2024.

Figura 116 - Registro da instalação no dia da defesa



Fonte: acervo pessoal, 2024.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se iniciou em um contexto de incerteza e desafios, marcado por uma pandemia global e um cenário político conturbado. Na busca de melhor limitar o objeto investigativo, dei de cara com a queda. Nada é por acaso. Ou melhor, se abrir ao criar é confluír com o acaso, como tão bem expõe Fayga Ostrower (2013). Naquela conjuntura, investigar a queda, tanto como fenômeno físico, quanto como metáfora, se revelou ser algo fértil e complexo – no sentido positivo do termo. Dentre os tantos enfoques possíveis, me ancoriei em pensar a queda a partir de duas abordagens principais: crise e ação, assim como em assumi-la enquanto operador poético e conceitual para a criação de uma vídeo-dança-instalação, posteriormente nomeada *Projeções para quedas* (2024), que articulou corpo, imagem e espaço para gerar uma obra híbrida

A queda enquanto crise diz respeito a crise que vivemos, coletivamente, enquanto espécie. Crise do capital, crise climática, crise de futuro. A partir da noção de Antropoceno e suas críticas, investigamos como o pensamento ocidental moderno, com suas separações ontológicas, contribuiu para a crise sócio-ambiental enfrentada na atualidade, a partir de Danowski e Viveiros de Castro (2014), Baio (2022) e Moore (2022). Apesar de não ser possível evitar esta queda, por ela já estar em curso, apontamos a possibilidade de transformá-la em uma escolha. Como iremos cair? A partir dessa premissa, a pesquisa provocou a reflexão da importância de se considerar modos de se estar no mundo que desviem do padrão moderno, de imaginar percursos tecnológicos que nos liberte da universalização. Para tal, colocamos em diálogo, sobretudo, os pensadores Ailton Krenak (2019, 2020a, 2020b) e Yuk Hui (2020).

A queda enquanto ação abarca a ideia da queda enquanto uma ação-atitude frente a um mundo em crise, enquanto uma forma de reorganização conceitual, física e poética do corpo. Para endossá-la, recorreremos ao trabalho de artistas da dança e da performance que mobilizaram a gravidade e a queda como pontos de partida de suas investigações, como Doris Humphrey, Steve Paxton, Trisha Brown, Bas Jan Ader, dentre outros. Enquanto cair era considerado uma falha, esses artistas buscaram transformar a queda enquanto uma postura, experimentando outras experiências e outras formas de presença.

Um outro pilar do trabalho é a discussão acerca da imagem. Partindo da noção de imagem técnica (Flusser, 2009), abordamos, no texto, obras que articularam o corpo a partir de aparatos de imagem de mediação tecnológica para se discutir a noção de imagem performativa (Baio, 2015). Para esquadrihar tal questão, adotamos a obra *Saut dans le vide* (1960), de Yves Klein. A partir da análise de obras híbridas que constroem a queda com a imagem, chegamos ao tópico da videodança, linguagem importante para a pesquisa. Nesse escopo, destacamos como os elementos constituintes da videodança, como o hibridismo, a edição e a construção cinestésica, contribuem para uma performatividade própria às videodanças, utilizando obras de Maya Deren e Thierry de Mey para endossar tal discussão. Delinear este desvio no modo de se fazer e pensar a imagem, que se distancia de uma ideia de imagem enquanto representação, foi importante para a construção conceitual e poética de *Projeções para quedas*.

Por se tratar de uma pesquisa de caráter teórico-prático, compartilhamos, ainda, o processo de criação da obra resultante, entre escolhas e metodologias, desde a criação de um mapa de referências, até as experimentações corporais, as escolhas de filmagem, montagem e a construção instalativa. A obra constitui-se enquanto uma instalação de vídeo em três canais, sincronizados, projetados em tecidos suspensos, e dois canais de áudio, reproduzidos por falantes também suspensos. Ao propormos a construção de uma imagem performativa, apresentada em forma de instalação, buscamos o deslocamento da imagem bidimensional e contemplativa enquanto epicentro da experiência. A queda foi construída não apenas pelo corpo que dança, mas também pela montagem das imagens e pela disposição dos elementos da obra no espaço.

O percurso traçado, marcado por colaborações, exercícios de imaginação e experimentações, confirma a importância da arte como um campo fértil para se enfrentar as crises contemporâneas, propondo novas formas de ver e criar, capaz de conceber outras formas de se estar no mundo. A pesquisa, esse fazer-pensar entrelaçado apresentado, nesta dissertação, por meio de palavras e, no espaço expositivo, através de um objeto artístico, buscou, perante este mundo tão cheio de perguntas, caminhos que evoquem o movimento, para que não nos paralisemos frente a falta de respostas.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

ALMEIDA, Karina. Por uma lógica do corpo: cinestesia e coreografia na criação em videodança. p. 88-101 In: PEREIRA, Sayonara (Org.). **Dança(s), lugares e paisagens**: escritos cênicos dos pesquisadores do LAPETT. São Paulo: ECA-USP, 2021. p. 88-101. Disponível em: <<https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/729>>. Acesso em: 12 nov. 2023.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAIO, Cesar. **Máquinas de imagem**: arte, tecnologia e pós-virtualidade. São Paulo: Annablume: 2015.

_____. Da ilusão especular à performatividade da imagem. **Significação**, São Paulo, v. 49, n. 57, p. 80-102, 2022. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/183203>>. Acesso em: 14 maio 2023.

BISHOP, Claire. **Installation art**: a critical history. London: Tate, 2005.

CALDAS, Paulo. Poéticas do movimento: interfaces. In: CALDAS, Paulo; et al. (Org.). **Dança em foco**: ensaios contemporâneos de videodança. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. v. 5. Disponível em: <https://dancaemfoco.com.br/wp-content/uploads/2020/12/livro_2012.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2023.

CARMO, Anderson do; BELCHIOR, Jussara. Ter corpo e ser corpo: percurso para uma dança da disponibilidade. **Carbono**, Rio de Janeiro, n. 5, 2013. Disponível em: <<http://revistacarbono.com/artigos/05ter-corpo-e-ser-corpo-cena11/>>. Acesso em: 4 jun. 2024.

COMITÊ Invisível. **Aos nossos amigos**: crise e insurreição. São Paulo: n-1 edições, 2016.

CRUTZEN, Paul; STOERMER, Eugene. The “Anthropocene”. **Global Change Newsletter**, n. 41, p. 17–18, maio 2000. Disponível em: <<http://www.igbp.net/download/18.316f18321323470177580001401/1376383088452/NL41.pdf#page=17>>. Acesso em: 2 abr. 2023.

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir?**: ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie; Instituto Socioambiental, 2014.

DEREN, Maya. **Essential Deren**: collected writings on film. Kingston, New York: Documentext, 2005.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. **O sentido dos sentidos**: a educação (do) sensível. 2000. Tese (Doutorado em Filosofia e História da Educação) - Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/197855>>. Acesso em: 23 abr. 2023.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. Graciosidade e corpo em movimento. In: CIRILLO, José; GRANDO, Ângela. (Org.). **O sabor da sua saliva é sonoro**: reflexões sobre o processo de criação. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 225-236.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Sinergia; Relume Dumará, 2009.

GIL, Jose. **Movimento total**: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2009.

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2006. 2ª ed.

GUZZO, Marina; TADDEI, Renzo. Experiência estética e antropoceno: políticas do comum para os fins de mundo. **Revista Desigualdade e Diversidade**, Rio de Janeiro, n. 17, p. 72-88, dez. 2019. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/46021/46021.PDF>>. Acesso em: 12 ago. 2023.

HUI, Yuk. **Tecnodiversidade**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

HUMPHREY, Doris. **The art of making dances**. Princeton, NJ: Dance Horizons; Princeton Book, 1987.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

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

_____. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020a.

_____. Arte para suspender o céu. In: OLIVEIRA JR., Wenceslao; WUNDER, Alik (org.). **Casa dos saberes ancestrais**: diálogos com sabedorias indígenas. Campinas: UNICAMP/BCCL, 2020b. p. 164-175. Disponível em: <<https://www.dcult.proec.unicamp.br/assets/docs/dcult/CasaDosSaberesAncestrais.pdf>>. Acesso em: 18 jun. 2023.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MACHADO, Arlindo. Repensando Flusser e as Imagens Técnicas. In: LEÃO, Lúcia (Org.). **Interlab**: labirintos do pensamento contemporâneo. São Paulo: Iluminuras; FAPESP, 2002. p. 147-156.

_____. (Org.). **Made in Brasil**: três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2007.

_____. **Arte e mídia**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

MARQUES, Ana Martins. **Risque esta palavra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

MESQUITA, André. Coreografar a vida. In: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. **Trisha Brown**: coreografar a vida. São Paulo: MASP, 2020. p. 10-17.

MOORE, Jason W. (Org.). **Antropoceno ou Capitaloceno?**: natureza, história e a crise do capitalismo. Tradução de Antônio Xerxenesky e Fernando Silva e Silva. São Paulo: Elefante, 2022.

MOURA, Michelle. Performance Art e a Dança Pós-Moderna Americana do Judson Dance Theater. **Relâche**: revista eletrônica da Casa Hoffmann, v. 1, n. 1, 2004. Disponível em: <<https://casahoffmann.org/wp-content/uploads/2020/04/Michelle-Moura-Artigo.pdf>>. Acesso em: 17 jan. 2024.

MUSÉE de la danse. **Gestes du contact improvisation**. Rennes: Musée de la danse éditions, 2018. Disponível em: <<https://hal.science/hal-02440193/document>>. Acesso em: 19 fev. 2023.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2013.

PATZDORF, Danilo. **Artista-educa-dor**: a somatopolítica neoliberal e a crise da sensibilidade do corpo ocidental(izado). 2022. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-26092022-105051/>>. Acesso em: 7 set. 2023.

PAXTON, Steve. **Gravidade**. São Paulo: n-1 Edições, 2021.

PEARLMAN, Karen. A edição como coreografia. In: CALDAS, Paulo; et al. (Org.). **Dança em foco**: ensaios contemporâneos de videodança. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. v. 5. Disponível em: <https://dancaemfoco.com.br/wp-content/uploads/2020/12/livro_2012.pdf>. Acesso em: 9 jun. 2024.

POPPE, Maria Alice Cavalcanti. **O chamado da queda**: errâncias do corpo e processos de desconstrução do movimento dançado. Rio de Janeiro. 2018. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <<https://www.alicepoppe.com/wp-content/uploads/2019/11/O-chamado-da-queda-errancias-do-corpo-e-processos-de-desconstrucao-do-movimento-dancado.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2024.

PUDOVKIN, Vsevolod. Métodos de tratamento do material. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrasilme, 1983.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes. In: BRITES, Bianca; TESSLER, Elida (Org.). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p. 124-140.

ROSENBERG, Douglas. **Screenance**: inscribing the ephemeral image. Nova York: Oxford University Press, 2012.

ROVATI, Ana Oliveira; VILLARON, Lúgia. Polifurcar o futuro: arte como exercício de desuniversalização. **Revista Interfaces**, Rio de Janeiro, v. 33, n. 2, 2023.

SAFATLE, Vladimir. Saltar no vazio. In: **O circuito dos afetos**: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

SOMMER, Sally. Equipment Dances: Trisha Brown. **The Drama Review**: [s. l.], v. 16, n. 3, p. 135–141, 1972. Disponível em: <https://monoskop.org/images/6/63/Sommer_Sally_1972_Equipment_Dances_Trisha_Brown.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2024.

STENGERS, Isabelle. **No tempo das catástrofes**: resistir à barbárie que se aproxima. São Paulo: CosacNaify, 2015.

TEICHER, Hendel (Org.). **Trisha Brown**: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001. Cambridge: The MIT Press, 2002.

VAN CALMTHOUT, Martijn. To fall is to understand the universe. In: DE APPEL. **The Gravity in Art**. Amsterdam: de Appel, 2005. Disponível em: <<http://basjanader.com/dp/Calmthout.pdf>>. Acesso em: 6 mar. 2023.

VILLARON, Lúgia. Carta à Maya Deren. **Loie**: Revista de dança, performance y nuevos medios, Buenos Aires, v. 7, n. 12, maio 2023. Disponível em: <<https://loie.com.ar/loie-12/homenajes/carta-a-maya-deren/>>. Acesso em: 17 ago. 2023.

Filmografia

HERE is always somewhere else. Direção: Rene Daalder. Produção: Rene Daalder e Aaron Ohlmann. Estados Unidos e Holanda: American Scenes e Vrijzinnig Protestantse Radio Omroep (VPRO), 2007.

A QUEDA depois de Newton. Direção: Steve Paxton, 1987. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rbTBuCrX1Cc>>. Acesso em: 20 out. 2022.

Espectáculos e performances

FALLING Duet I. Trisha Brown Dance Company, [s.d]. Disponível em: <<https://trishabrowncompany.org/repertory/falling-duet.html?ctx=date>>. Acesso em: 17 abr. 2024.

LEANING Duets I. Trisha Brown Dance Company, [s.d]. Disponível em: <<https://trishabrowncompany.org/repertory/leaning-duets.html?ctx=date>>. Acesso em: 17 abr. 2024.

LIGHTFALL. Trisha Brown Dance Company, [s.d]. Disponível em: <<https://trishabrowncompany.org/repertory/lightfall.html?ctx=date>>. Acesso em: 17 abr. 2024.

NORMAL. Théâtre Forum Meyrin - Genève, [s.d.]. Disponível em: <<https://www.forum-meyrin.ch/spectacle/normal>>. Acesso em: 10 abr. 2023.

PARA que o céu não caia. Lia Rodrigues Companhia de Danças, 2022. Disponível em: <<http://www.liarodrigues.com/page2/styled-8/styled-11/index.php>>. Acesso em: 10 abr. 2023.

APÊNDICE

Figura 117 - Primeira parte da notação da coreografia *In Search of the Miraculous*

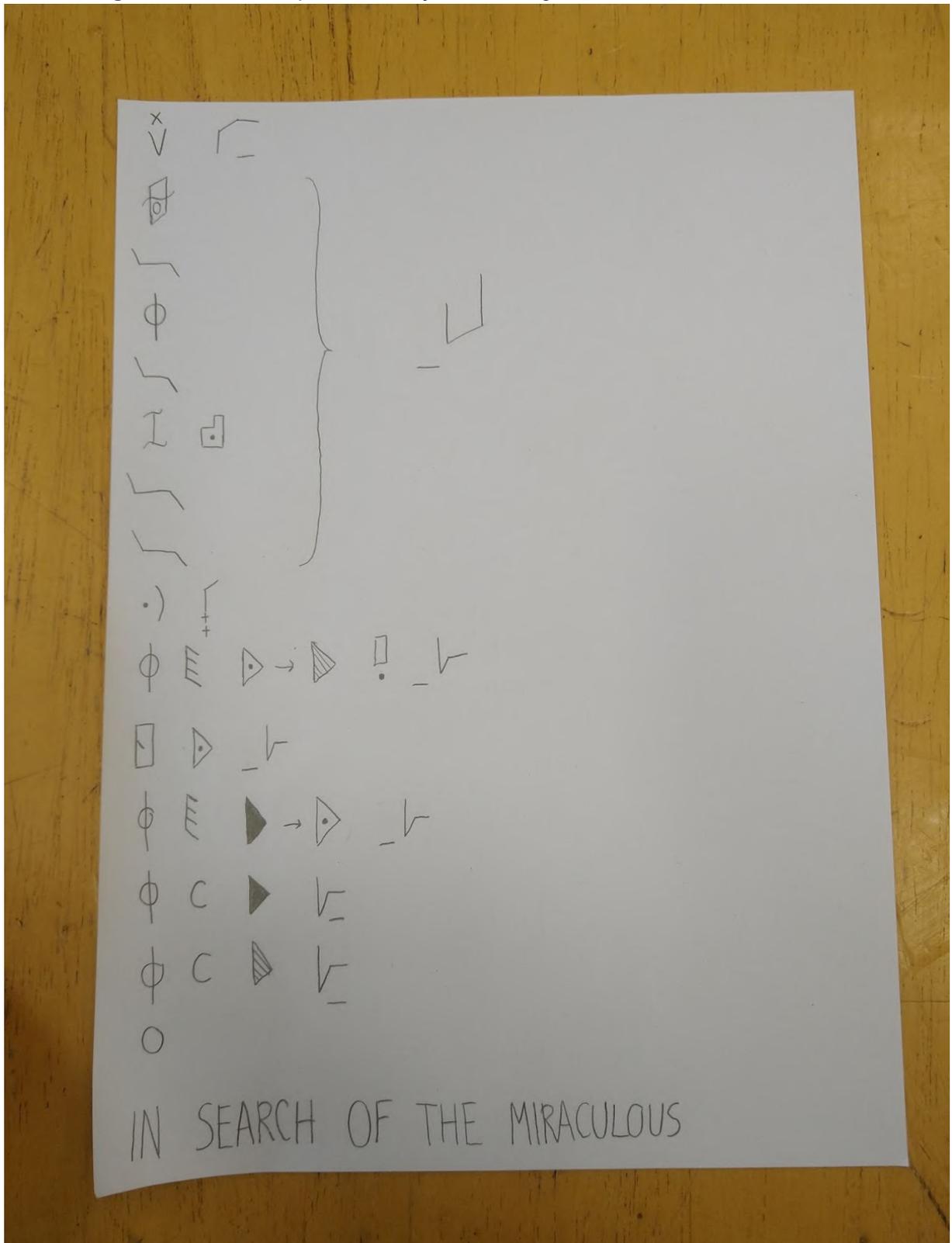
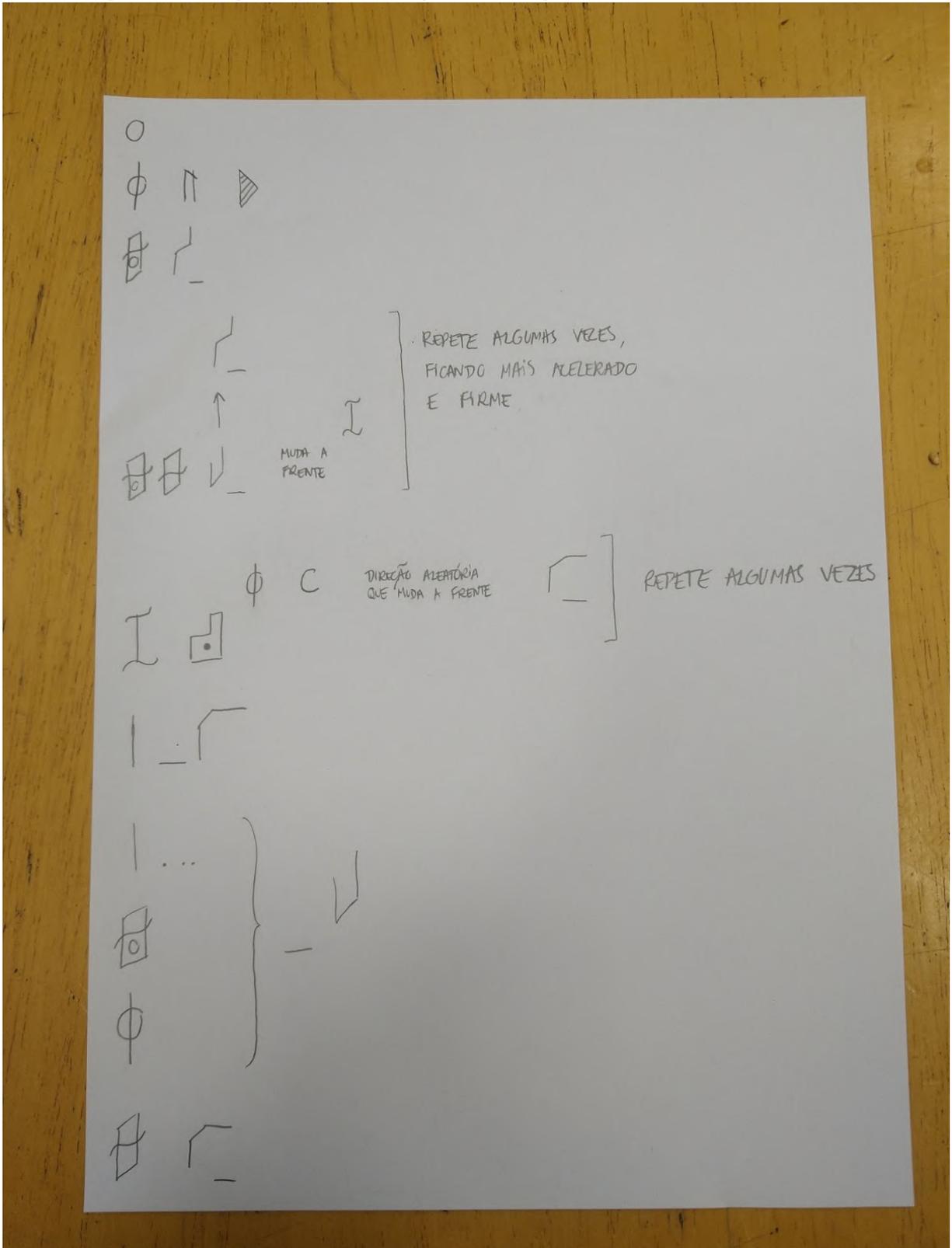


Figura 118 - Segunda parte da notação da coreografia *In Search of the Miraculous*.



Fonte: acervo pessoal, 2023.

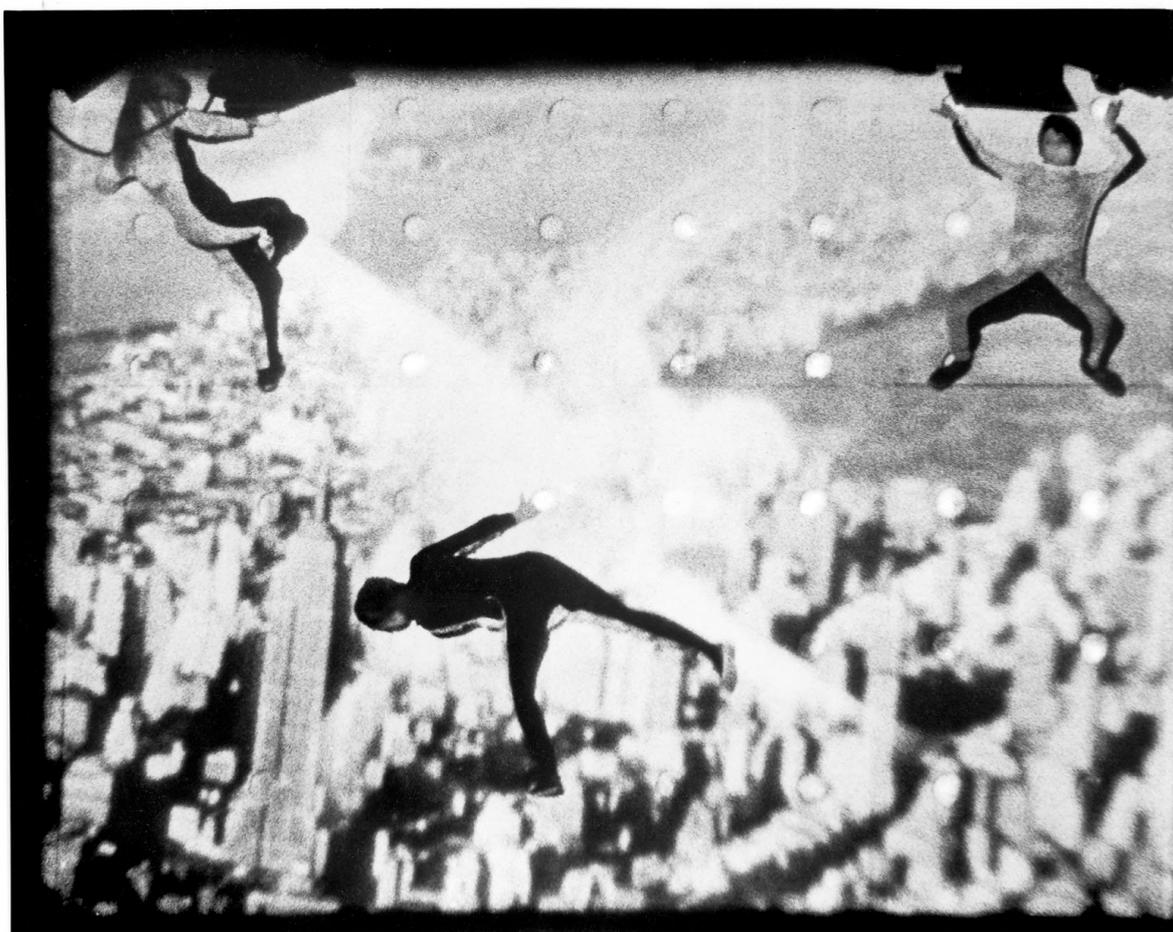
Figura 119 - Parte final da notação da coreografia *In Search of the Miraculous*



Fonte: acervo pessoal, 2023

ANEXOS

Figura 120 - Registro fotográfico de *Planes*, de Trisha Brown



Fonte: Wayne Hollingsworth, 1968. Disponível em:
<<https://hudsonreview.com/2017/07/if-we-could-fly/>>.

Figura 121 - Registro fotográfico de *Man Walking Down the Side of a Building*, de Trisha Brown



Fonte: Peter Moore, 1970. Disponível em: <<https://www.paulcoopergallery.com/artists/peter-moore>>.

Figura 122 - Registro fotográfico de *Walking on the wall*, de Trisha Brown



Fonte: Carol Goodden, 1971. Disponível em: <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/drawings-of-trisha-brown/>.

Figura 123 - Registro fotográfico de *Leaning Duets II*, de Trisha Brown



Fonte: Boyd Hagen, 1974. Disponível em: <https://davidhamiltonthomson.com/trisha-brown-archives/>.

Figura 124 - Registro fotográfico de *Floor of the Forest*, de Trisha Brown



Fonte: John Mallison, 2015.

Disponível em: <<https://trishabrown.brynmawr.edu/2015/05/08/floor-of-the-forest/>>.

Figura 125 - Registro fotográfico de *Woman Walking down a Ladder*, de Trisha Brown



Fonte: Babette Mangolte, 1973. Disponível em:
<<https://gagosian.com/quarterly/2020/11/03/essay-trisha-brown-choreographed-landscapes/>>.

Figura 126 - Registro fotográfico de *Spiral*, de Trisha Brown



Fonte: Babette Mangolte, sem data. Disponível em:

https://www.facebook.com/trishabrowndancecompany/photos/tbt-spiral-babette-mangolte-part-of-a-series-of-ground-breaking-work-that-still-/975944169091300/?paipv=0&eav=AfbLUMrzmzVtTx3lAewXMcpgXZXN0QaLDcoKVQ7g1BG9GxWoO0dLj2O9Y4SytKb1cro&_rdr.

Figura 127 - Capa do jornal *Dimanche*, de Yves Klein

YVES KLEIN PRÉSENTE :
LE DIMANCHE 27 NOVEMBRE
1960

NUMÉRO
UNIQUE

**FESTIVAL D'ART
D'AVANT-GARDE**
NOVEMBRE - DÉCEMBRE 1960

**La Révolution
bleue
continue**

SEANCE DE 0 HEURE A 24 HEURES

Dimanche

27 NOVEMBRE

0,35 NF (35 fr.) Algérie : 0,30 NF (30 fr.) - Tunisie : 27 mill.
Maroc : 22 fr. - Italie : 50 lire - Espagne : 3 pes.

**Le journal
d'un
seul jour**

THEATRE DU VIDE

ACTUALITÉ

DANS le cadre des représentations théâtrales du Festival d'Art d'Avant-Garde de novembre-décembre 1960, j'ai décidé de présenter une suite forme de théâtre collectif qu'est un dimanche pour tout le monde.

Je n'ai pas voulu me limiter à une matinée ou à une soirée.

En présentant le dimanche 27 novembre 1960, de 0 heure à 24 heures, je présente donc une journée de fête, un véritable spectacle du vide, au point culminant de mes théories. Cependant, n'importe quel autre jour de la semaine aurait pu être ainsi utilisé.

Je souhaite qu'en ce jour la joie et le merveilleux règnent, que personne n'ait le trac et que tous, acteurs-spectateurs, conscients comme inconsciemment aussi de cette gigantesque manifestation, passent une bonne journée.

Que chacun aille dedans comme dehors, circule, bouge, remue ou reste tranquille.

Tout ce que je publie aujourd'hui dans ce journal est antérieur à la présentation de ce jour historique pour le théâtre.

Le théâtre doit être ou doit tout au moins tenter de devenir rapidement le plaisir d'être, de vivre, de passer de merveilleux moments, et de combler chaque jour mieux le bel aujourd'hui.

Tout ce que je publie dans ce journal ont été mes étapes jusqu'à ce jour glorieux de réalisme et de vérité : le théâtre des opérations de cette conception du théâtre que je propose n'est pas seulement la ville, Paris, mais aussi la campagne, le désert, la montagne, le ciel même, et tout l'univers même, pourquoi pas ?

Je sais que tout va fonctionner très bien inévitablement pour tous, spectateurs, acteurs, machinistes, directeurs et autres.

Je tiens à remercier ici M. Jacques Polier, directeur du Festival d'Art d'Avant-Garde, pour son enthousiasme, en me proposant de présenter cette manifestation « le dimanche 27 novembre ».

Yves KLEIN.

UN HOMME DANS L'ESPACE !



(Photo Shuki-Kender)

Leurs, de son « théâtre de la révolte » et s'intitulait « La Soirée insolite ».

Le Tchecoslovaque Burian crée un théâtre synthétique : les personnages de sa pièce, « Roméo et Juliette », étaient des machines fantastiques et infernales qui évoluaient sur la scène pendant que les acteurs en coulisse dictaient le texte. Amphithéâtre montait des pièces, laconiques de dix minutes, coupées de discussions. Les discussions faisaient partie évidemment du programme. Ce qui l'amènera à déclarer souvent à son public, qui lui commandait d'avancer ses représentations, qu'il était prêt à supporter les tomates, les œufs pourris, mais en aucune manière, les pays.

Les phonographes, dans « Les Mariés de la Tour Eiffel », de Jean Cocteau, sont aussi de très beaux phonèmes.

★

Il serait trop long de citer ici toutes les tentatives qui ont été faites, pour sortir de la convention, de l'optique apprise, de l'académisme, dans le domaine du spectacle de la représentation théâtrale depuis le début du siècle. Je crois que presque tout a été fait. Jusqu'à Jacques Polier dans sa mise en scène de la pièce de Tardieu ces temps derniers, qui fait entendre des voix sur la scène où trois panneaux-écrans sont là pour tout décor et toute projection. (Son idée d'ailleurs est de faire vivre et parler les décors.)

Bravo ! — Quel bonheur que tout cela ait existé, mais attention : j'aurais bien le lecteur, mon œuvre théâtrale n'a rien, absolument rien à voir avec l'une quelconque de ces directions ou recherches qui peuvent être, avec celles d'Antonin Artaud, qui sentait venir ce que je propose aujourd'hui ici. Cependant, aussi bien d'ailleurs.

« Grands » du vrai théâtre, se perdait dans cette fausse conception, artificielle et intellectuelle du Verbe qui en a déformé tant si longtemps. Pour ma part, je ne sais qu'une chose, c'est « Verbe » plus « Dieu » en tout cinq points qui, si on les médite un peu, donnent à réfléchir et qu'ils valent dire : « Verbe » dans cette forme n'est pas « Parole » articulée ni même déarticulée.

★

Ce que je désire : Plus de rythme, surtout plus jamais de rythme !

Et puis mon œuvre n'est pas une « recherche », elle est mon sillage. Elle est la matière même de la vitesse statique vertigineuse, à laquelle je me propose sur place dans l'immatériel ! Attention encore, je tiens à bien préciser que je ne dis pas, en parlant de mon œuvre : « C'est bien plus beau parce que c'est inutile » ! Non, je dis : « C'est ainsi que sera ainsi, et personne ne pourra jamais rien faire pour que ce ne soit pas ainsi » ! Pour quoi ? Parce que, précisément, c'est « classique » !

★

« Ainsi, très vite, on en arrive au théâtre sans acteurs, sans décor, sans scène, sans spectacle, plus rien que le créateur seul qui n'est vu par personne, excepté la présence de personne et le théâtre-spectacle commence ».

L'auteur est sa création : il

L'ESPACE, LUI-MEME.

de tout synonyme de « Représentation » ou de « Spectacle ».

Stanislavsky, réaliste extrême, aurait souhaité la mort effective et définitive de l'acteur qui doit jouer sa mort en scène. Le précurseur Dada Vakhtangov enferme le public dans une salle de théâtre pendant deux heures dans le seul but cynique de le renfermer tout simplement. Cet événement faisait partie, d'ailleurs.

D'importants chercheurs qui, eux, ont été d'avant-garde, comme Talbot, par exemple, voulaient théâtraliser le théâtre. Evidemment rêvant du monodrame, de la théâtralité dans la vie quotidienne, pensée — reste — parole.

Non, je ne me laisse pas prendre à mon propre jeu en parlant aujourd'hui d'un théâtre du vide avec un tel avant-propos orgueilleux, égoïste et même vaniteux sans doute en apparence : mon théâtre prendra une valeur universelle dans la mesure même où mes compagnons connaîtront mieux ma pensée que moi-même. Je ne la connais, car s'ils sont des milliers, ils la réfléchissent des milliers de fois alors, que moi le suis seul.

★

Je me rends très bien compte que je me présente tout seul, en écrivant ces lignes avec ce qui semblerait une sorte de complexité plus forte. Je signale à ceux qui seraient assez avancés « maladroits pour me donner l'avantage d'alléger mon explication du mot qu'il est bien facile de m'entraîner à la dérive mais à cette sorte de dérive que sont les velléités des grandes vœux définitives pour ceux qui entrent dans le grand jeu et savent s'exprimer.

J'ai lutté contre ma vocation de « peintre », en partant au Japon pour y vivre l'aventure de même j'ai lutté contre ma vocation d'homme de théâtre ; mais précisément, le jeu par la pratique physique et spirituelle des Katas, s'est constituée malgré moi, ma formation dans cette discipline de l'art qu'est le théâtre, d'une manière imprévisible, mais tout aussi profitable et profonde, sinon peut-être plus encore, que n'importe quelle autre. En présentant ce qui suit, j'obéis à une nécessité profonde, j'agis en réalité plein de force bon sens, d'âme Moïse et d'inspiration parce que, dans l'œuvre, se trouve cette transparence du vide qui me fascine.

Pour moi « théâtre » n'est pas

Le peintre de l'espace se jette dans le vide !

Le monochrome qui est aussi champion de judo, rebouteur noir 4^{es} dan, s'entraîne régulièrement à la levitation dynamique ! (avec ou sansfil, au risque de sa vie.)

Il attend être en mesure d'aller rejoindre bientôt dans l'espace son œuvre préférée, une sculpture aérodynamique composée de Mille et un Ballons bleus, qui, en 1957, s'enfuit de son exposition dans le ciel de Saint-Germain-des-Près pour ne plus jamais revenir !

Libéré, la sculpture du socle a été longtemps sa préoccupation. « Aujourd'hui le peintre de l'espace doit aller effectivement dans l'espace pour rendre, mais il doit y aller sans bruit, ni recherches, ni non plus en avion, ni en parachute, ni en fusée ; il doit y aller par lui-même, avec une force individuelle autonome, en un mot, il doit être capable de lever. »

Yes !

« Je suis le peintre de l'espace. Je ne suis pas un peintre abstrait, mais un peintre qui figure, et en réalité. Soyons honnêtes, pour ordonner l'espace, je me dois de me rendre ici, place, dans cet espace même »

Sensibilité pure

Une petite salle.

Les spectateurs, après avoir d'abord payé chaque leur entrée, assés chères... pénètrent dans la salle et prennent place.

Le rideau est baissé. La salle est plongée dans le noir.

« Mais que la salle est pleine, un homme se présente sur la scène, devant le rideau toujours baissé et décalé ! »

« Mesdames, Messieurs en raison des circonstances, ce soir nous allons être contraints de vous enchaîner chacun à vos sièges (et, de plus, vous baignerez) pour la durée de la représentation.

« Cette mesure de sécurité est nécessaire, afin de vous protéger contre vous-même, en présence de ce spectacle particulièrement dangereux, d'un point de vue technique, car il est très facile de tomber ! »

« Nous exprimons d'avance nos regrets au personnes qui ne pourront supporter d'être ainsi enchaînées et bâillonnées avant le lever du rideau et nous les prions amicalement de bien vouloir retourner à leur siège. Au cas où personne non enchaînée, solidement à son siège ne sera tolérée dans la salle pendant l'« évacuation. Merci »

Assisté d'un groupe d'entraîneurs-bâillonneurs pénètrent dans la salle et, systématiquement, rangés après rang, parviennent rapidement tous les spectateurs.

● SUITE EN PAGE 2

Fonte: Yves Klein, 1960. Disponível em:

<https://www.yvesklein.com/fr/ressources?sh=le+saut+dans+le+vide#/fr/ressources/view/artwork/646/dimanche-27-novembre-1960-le-journal-d-un-seul-jour>.