

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

BEATRIZ GALHARDO

*À escuta dos pés:
caminhada e dança em “Notícias de América”*

*À escuta dos pés:
caminhada e dança em “Notícias de América”*

2020 © Beatriz Galhardo

COLEÇÃO

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Laura Erber

EDITORA

Laura Erber

PREPARAÇÃO DE TEXTO

Angela Vianna

REVISÃO DE TEXTO

Maria Cecilia Andreo

DESIGN GRÁFICO

Maria Cristaldi

Bibliotek.dk

Dansk bogfortegnelse-Dinamarca

ISBN 978-87-93530-49-2

Este ensaio é uma versão do trabalho de conclusão de curso desenvolvido no Bacharelado em Estética e Teoria do Teatro e defendido em julho de 2019 na Escola de Letras e Artes da UNIRIO.

Zazie Edições

Copenhague / Rio de Janeiro

www.zazie.com.br

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

BEATRIZ GALHARDO

*À escuta dos pés:
caminhada e dança em “Notícias de América”*

ZAZIE EDIÇÕES

Pequena história dos calçados	9
Não vai de avião, vai a pé	20
À escuta dos pés	33
Pequena dança	48
Improviso	52
O instante e o instantâneo fotográficos	59

Regra IV

Pise com propriedade. Há um modo de pisar a pedra, como há um modo de pisar a poça, como há um modo de pisar um rosto, como há um modo de pisar um raio. Há um modo de pisar um pão. Há vários pés, inúmeras solas. Aprenda cada um deles. Depois, e isto é bem mais complicado, fabrique teu próprio sapato. Sapato e óculos (ver Regra x) são os únicos artefatos de que trataremos aqui. Lembre que, se não puder andar, não pode mais nada. E quanto mais velho for, de mais sapatos precisará. Há os pés.

Nuno Ramos¹

¹ Nuno Ramos, (2017). “Escritos de artista”. *ARS (São Paulo)*, vol. 15, nº 31, 2017, p. 225-250; disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.141130>.

Pequena história dos calçados

Mais da metade dos moleques do Centro anda descalça. A batida dos calcanhares e o estalo das plantas dos pés fazem um barulho com o qual nossos ouvidos se habituam rapidamente, tornando-se mesmo uma música profunda que soa como o homem e o animal confundidos. Não seria justo guardar tal sinfonia apenas para nós. Quando os moleques vão passear nas belas ruas e nas grandes avenidas, vão descalços, e o educador que os acompanha fica todo envergonhado de estar calçado.

Fernand Deligny

Nas ruas pavimentadas e projetadas da cidade, a caminhada descalça parece igualar homens e animais. A partir da passagem de Deligny, lembramos que os pavimentos urbanos não estão aí ao acaso, são proje-

tos que, como qualquer projeto, delineiam e procuram concretizar determinados objetivos. Caminhadas produzem diferentes sonoridades, e, no caso dos pés descalços sobre o pavimento, o som ressoa como um ruído. Ao mesmo tempo, oferecem elementos sonoros do que se espera ser um homem pisando um pavimento e do que se espera ser um animal fazendo o mesmo. No entanto, essa possível confusão habitada a humanidade desde que a primeira pessoa ficou ereta sobre os dois pés, não é uma especificidade dos meninos do Centro de Observação e de Triagem do Norte da França, do qual Fernand Deligny foi diretor.²

A cada pisada, o corpo humano em deslocamento e ereto sobre os dois pés realiza um trabalho para permanecer nessa postura, uma constante organização corporal em relação à gravidade. Os pés desempenham um papel fundamental nesse trabalho, já que são os únicos pontos de contato com o solo durante o deslocamento. Uma maneira de pensar a transformação das funções sociais dos pés na cultura ocidental é considerar o uso dos calçados. A partir de alguns dados históricos acerca do uso dos sapatos na cultura ocidental, procuro apontar neste ensaio como

² Fernand Deligny faz um relato literário, espécie de “diário de bordo”, a partir de sua experiência como diretor de um Centro de Observação e Triagem para jovens delinquentes na França. Seus relatos acabam refletindo um período marcado pela guerra e pela transformação do pensamento educacional e psicológico acerca da infância inadaptada. Cf. Fernand Deligny. *Os vagabundos eficazes – Operários, artistas, revolucionários: educadores*. Trad. Marlon Miguel. São Paulo: N-1 Edições, 2018, p. 58.

o trabalho “Notícias de América” (2011-2012), do artista mineiro Paulo Nazareth, relaciona-se com essas transformações das funções sociais dos pés ao eleger a caminhada como principal gesto performativo a ser realizado. Como quem realiza também um exercício de caminhada, por imagens, autores e citações, buscarei traçar aproximações entre o trabalho de Paulo Nazareth, o campo da antropologia e o campo artístico da dança.

No livro *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*, o antropólogo britânico Tim Ingold propõe uma percepção das coisas no mundo mais próximas ao chão. O autor faz uma crítica ao modelo de pensamento evolucionista biológico que, durante o século XIX, comparou os processos de desenvolvimento entre primatas e humanos a partir dos estudos realizados por Charles Darwin e T. H. Huxley, mas que, segundo Ingold, encontram ecos até a Antiguidade Clássica, nos escritos de Xenofonte, Aristóteles, Vitruvius e Gregório de Nissa.

Mas qual seria esse modo de interpretar as mudanças anatômicas entre os grandes primatas e os humanos? Um modo que prevê a superioridade humana como consequência de um aprimoramento intelectual específico, a ideia de que a locomoção bípede libera as mãos e que a partir dessa liberdade das mãos o ser humano teria desenvolvido uma superioridade intelectual quando comparado a seus antepassados primatas. Sobre o processo biológico evolutivo do ser humano, Ingold destaca os seguintes pontos:

No curso da evolução humana, aconteceram três desenvolvimentos que nos tornaram criaturas de uma espécie reconhecidamente distinta até mesmo dos nossos primos mais próximos entre os não humanos, os grandes primatas. O primeiro foi o enorme aumento do cérebro, especialmente das regiões frontais. [...] O segundo foi a remodelação da mão, e acima de tudo o desenvolvimento dessa habilidade especial que temos de sermos capazes de pôr a ponta do polegar em contato com as pontas de quaisquer outros dedos – uma habilidade que nos permite realizar operações manuais com versatilidade e destreza inigualável no reino animal. O terceiro consistiu em um conjunto de mudanças anatômicas – o reequilíbrio da cabeça sobre o pescoço, a curvatura das costas em forma de S, a ampliação da pelve e o endireitamento das pernas – que subjazem à nossa capacidade de ficarmos de pé e andarmos sobre dois pés.³

Aqui quero me concentrar brevemente no terceiro desenvolvimento destacado por Ingold. Trata-se de um conjunto de mudanças anatômicas: o reequilíbrio da cabeça sobre o pescoço, a curvatura em S da coluna vertebral, a ampliação do tamanho da pelve, o endireitamento das pernas e também o arco dos pés, que tomo a liberdade de acrescentar. Essas modificações na anatomia do corpo humano estão intrinsecamente re-

³ Tim Ingold. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Trad. Fábio Creder. Petrópolis: Vozes, 2015, p. 70.

lacionadas entre si e possibilitam a locomoção bípede. O pé, por exemplo, cumpre funções importantes de sustentação, mobilidade e absorção de impactos, mantenedoras da saúde do corpo humano inteiro, além de permitir o desenvolvimento progressivo do passo durante a marcha, desempenhando simultaneamente funções de resistência e flexibilidade.⁴

Mesmo diante dessas características tão fundamentais ao modo humano de vida – modo intimamente relacionado à nossa capacidade de permanecer na posição ereta –, a história que se popularizou acerca do crescimento da cultura e da civilização privilegia o papel preênsil das mãos e conseqüentemente suas habilidades criativas e técnicas graças à transferência das funções de suporte e locomoção para os pés. Nessa narrativa, a aquisição da postura ereta, fundamental para a hegemonia humana no reino animal e seus desdobramentos para a vida cultural humana, pouco tem a ver com os pés, está relacionada prioritariamente às capacidades técnicas das mãos.⁵

Segundo Ingold, essa história da evolução humana demarca também um modo de compreender a descendência do homem na natureza em prol de uma

⁴ O pé é constituído por vinte e seis ossos de tamanhos e estruturas muito diferentes, trinta e uma articulações e vinte músculos; essa estrutura lhe confere ampla capacidade de movimento e ao mesmo tempo resistência. No entanto, Blandine Calais-Germain comenta que o pé se encontra, em geral, deformado, já que é assujeitado às forças mecânicas do peso do corpo e do calçado. Cf. Blandine Calais-Germain. *Anatomia para o movimento*, vol. 1. São Paulo: Manole, 2006, p. 257.

⁵ Ingold. Op. cit., p. 71.

ascendência para fora dela mesma. “A evolução humana foi retratada como a ascensão e finalmente o triunfo da cabeça sobre os calcanhares”.⁶ No entanto, esse retrato da evolução humana parece esquecer que o triunfo da cabeça sobre os calcanhares só é possível quando não levamos em consideração o trabalho dos pés na manutenção da saúde, tanto da coluna vertebral quanto, mais especificamente, da região cervical e, conseqüentemente, do próprio cérebro.

Sem características anatômicas que, a princípio, podem parecer simples e dispensáveis – como os arcos plantares –, a cabeça, símbolo do triunfo da civilização ocidental, poderia se apresentar como uma parte do corpo humano extremamente frágil e suscetível a danos provenientes das atividades mais simples e cotidianas da vida, como uma simples caminhada. Embora a humanidade descenda da natureza, o projeto civilizatório ocidental empregado é de ascensão para fora de algo que o constitui. O triunfo é de alguma maneira incoerente; tanto o da cabeça sobre os calcanhares quanto o da humanidade sobre a natureza, pois segue existindo aí alguma relação de dependência apesar do triunfo.

Marchando com a cabeça sobre os calcanhares – meio na natureza, meio fora – o bípede humano figura como uma criatura constitucionalmente dividida. A linha divisória, aproximadamente no nível da cintura,

⁶ Idem, *ibidem*, p. 72.

separa as partes superior e inferior do corpo. Enquanto os pés, impelidos pela necessidade biomecânica, embasam e impulsionam o corpo *dentro* do mundo natural, as mãos estão livres para entregar os projetos inteligentes ou concepções da mente sobre ele: para os primeiros, a natureza é o meio através do qual o corpo se move; para o último apresenta-se como uma superfície a ser transformada. E neste potencial de transformação, inerente ao acoplamento de mãos e cérebro, encontram-se as condições para o domínio e controle do homem sobre o seu ambiente material.⁷

A maneira como essa separação entre mãos e pés se desenvolve na cotidianidade confere um poder criativo de intervenção sobre o ambiente por parte das mãos, enquanto reduz os pés a uma atividade locomotora, ou seja, uma atividade meramente mecânica. Nesse sentido, vemos que existe um esforço para que o pé seja progressivamente retirado da esfera de atuação criativa e intelectual na vida humana. Curiosamente, esse esforço se configura também como uma maneira de melhorar o desempenho mecânico dos pés a partir do desenvolvimento de técnicas projetadas “pela cabeça”, realizadas e apreendidas pelas mãos. O avanço técnico em calçados não só colabora para essa ideia de potencialização da função mecânica e locomotora do pé como reafirma a divisão dos trabalhos existentes entre pés e mãos.

⁷ Idem, *ibidem*, p. 73.

Aprisionar os pés em calçados, desse modo, não seria apenas uma resposta às preocupações com a saúde desses membros, eventual proteção em terrenos cortantes, frios ou muito quentes, mas também um modo de se afastar um pouco mais do chão, de reafirmar a vida cultural humana como aquela que interfere com as mãos no espaço; de se diferenciar dos demais primatas e de se diferenciar de um modo de vida considerado “selvagem” ou “animal”.

De acordo com esse pensamento, o homem calçado difere do “selvagem” na medida em que seu pé confinado se torna uma máquina preparada para andar. Com a finalidade estrita da locomoção, ele perde algumas capacidades na mobilidade de suas articulações, mas o calçado lhe permite a intensificação da marcha. O “selvagem” era considerado anatomicamente intermediário entre o homem civilizado e os primatas; por andar descalço, conservava e exercitava uma mobilidade que poderia conferir poder preênsil aos pés, tornando-o capaz de realizar com eles, e não somente com as mãos, ações criativas, técnicas e de intervenção no ambiente e na cultura. “Com o pé descalço, o selvagem australiano segura a sua lança, e o alfaiate hindu segura o seu pano enquanto costura agachado’. O europeu de botas, admite Tylor, é impotente em comparação.”⁸

Para que os pés se tornassem uma máquina de andar e os calçados evoluíssem tecnicamente com o

⁸ Idem, *ibidem*, p. 74.

objetivo de cumprir essa função, foi preciso investir em pesquisa, assim como na indústria. Considerações e preocupações acerca da utilização de calçados, segundo Ingold, já eram reconhecidas no tempo em que Darwin, T. H. Huxley e Taylor escreviam. Em 1839, uma comunicação foi lida diante da Sociedade das Artes para a Escócia, intitulada *Observações sobre botas e sapatos, com referência a estrutura e ação do pé humano*,⁹ escrita por James Dowie, inventor, titular da patente e fabricante de botas e sapatos com solas elásticas. Dowie comenta uma passagem do cirurgião Charles Bell, de Edimburgo, em que este compara um trabalhador agrícola irlandês a um camponês inglês. O primeiro ia para a colheita descalço, o segundo mantinha pés e tornozelos fortemente amarrados por um calçado com sola de madeira. O cirurgião observou que ao levantar as pernas o camponês inglês apresentava maior dificuldade quando comparado ao trabalhador irlandês. Segundo Charles Bell, “o desempenho do tornozelo, do pé e dos dedos do pé está perdido, tanto quanto se ele andasse sobre palafitas, e, portanto, suas pernas são pequenas e disformes”.¹⁰ O cirurgião de Edimburgo era um usuário das botas de solas flexíveis fabricadas por James Dowie, e se mostrou muito satisfeito com o conforto que esses sapatos proporcionaram aos pés. A flexibilidade das solas era alcançada através da utilização, em sua composição,

⁹ Idem, *ibidem*, p. 75.

¹⁰ Charles Bell apud Ingold. *Op. cit.*, p. 75.

de borracha, material que ficou posteriormente conhecido como borracha Índia – no Brasil, extraída da conhecida seringueira.

Ingold faz uma nota a respeito de uma maneira de acrescentar borracha Índia às solas de calçados nos Estados Unidos em 1832. Estas não eram adaptadas às mudanças climáticas; no inverno se tornavam duras e quebradiças, e no verão ficavam com um aspecto muito pegajoso, o que dificultava o uso. Esse tipo de utilização só ganhou força na indústria a partir da descoberta do processo de vulcanização da borracha, realizado com enxofre e exposição a altas temperaturas. Esse processo, inventado por Charles Goodyear, é interessante ressaltar, foi descoberto no contexto industrial. Goodyear trabalhava para a Roxbury Rubber Company, fundada em 1872, em Boston,¹¹ onde se produziam sapatos com solas de borracha, botas e casacos.

As solas flexíveis, assim como a preocupação com a constrição dos pés, surgem na modernidade não só no âmbito das pesquisas acadêmicas e científicas relacionadas à evolução humana e a teses como a da seleção natural de Darwin, mas também no âmbito das inovações industriais. Podemos dizer que elas estão estreitamente relacionadas à divisão do trabalho e à urgência em calçar os trabalhadores visando o aumento da produtividade. Se os camponeses ingleses

¹¹ “American rubber”; disponível em: <https://cambridgehistory.org/industry/americanrubber.html>.

andavam “como que em palafitas”, presume-se que demorassem mais tempo para realizar o mesmo tipo de atividade de colheita que os irlandeses descalços realizavam agilmente, ajudados pela mobilidade livre das articulações de tornozelos, calcâneos e metatarsos livres. Mas, então, por que não assumir que para esse tipo de trabalho talvez fosse melhor preservar uma relação descalça com o chão? Por que se buscou reproduzir para a materialidade do calçado uma mobilidade de que já dispomos com os pés descalços?

A invenção da sola flexível responde a uma demanda de produção de conforto para a mecanização do pé que, quanto mais agilmente realiza seu trabalho, melhor pode servir às mãos. Não à toa, o primeiro logotipo da marca que leva o nome de Goodyear¹² – uma homenagem ao inventor – apresenta um pé calçado com uma sandália de asas. Assim como as sandálias mágicas de Hermes, os calçados de solas flexíveis do século XIX trazem agilidade aos pés e, pela locomoção rápida, dinamizam a vida e o trabalho humano. Mais tarde, os pés dariam lugar aos pneus de automóveis, e, posteriormente, estes conviveriam com os pneus das grandes rodas das aeronaves. Transformações dos pés em máquinas de andar, mas que, eventualmente, quando descalços, ainda soam como o homem e o animal confundidos.

¹² A Goodyear Tire & Rubber Company, também dos Estados Unidos, existe até hoje e é conhecida pela produção de pneus.

Não vai de avião, vai a pé

Paulo Nazareth, em “Notícias de América”, realiza um gesto que penso ser, ao mesmo tempo, o ponto de partida e o modo pelo qual o trabalho se desenvolve: em vez de ir de avião, ele vai a pé. Não se trata apenas de uma alteração dos modos atuais de locomoção para chegar a um destino (Nova York, Estados Unidos). Ao fazê-lo, o artista está aproximando o gesto da caminhada ao gesto da viagem.

Como vimos, a mecanização da atividade locomotora dos pés fez parte de um processo industrial e intelectual baseado no desejo civilizatório vigente no início da modernidade. Ingold situa esse processo dentro de um conjunto amplo, no qual se encontram também as diferentes modalidades de viagens e de transportes, a educação da postura e do gesto na avaliação dos sentidos e a arquitetura de ambientes construídos.¹³

A caminhada passou a se diferenciar da viagem por volta do século XVIII, na Inglaterra anterior às grandes transformações industriais e urbanas. Para a maioria das pessoas, a caminhada era o único modo de locomoção, por meio dela as pessoas podiam realizar seus afazeres mais cotidianos. No entanto, raramente essa atividade fazia com que as pessoas percorressem longas distâncias. Nesse contexto europeu, a viagem era realizada por outras pessoas que não as caminhantes.

¹³ Ingold. Op. cit., p. 76.

Os viajantes “caminhavam tão pouco quanto possível, preferindo o cavalo ou a carruagem”.¹⁴ Para dispor desses modos de locomoção os viajantes só poderiam ser pessoas abastadas e, se eventualmente “tivessem que andar, eles fariam o que lhes fosse possível para apagar a experiência pedestre de suas memórias e removê-la de seus registros”,¹⁵ conferindo à caminhada um caráter pejorativo, ou melhor, marginal. Assim, essa atividade era destinada às pessoas marginalizadas da sociedade: pobres, criminosos e ignorantes.

O andar como fim em si mesmo é adotado apenas no século XIX, um modo de intensificação do passeio nos jardins, possível apenas pelo desenvolvimento dos meios de transporte que, oferecendo maior conforto, aumentaram consideravelmente o fluxo de pessoas e o número de viagens. Surge, então, um modo de viajar no qual se escolhe o destino, quase como uma paisagem, e, uma vez que se chega ao destino, por meio de algum transporte, pode-se caminhar por ele.

Ingold considera importante ressaltar que a viagem que se dá no transporte consiste em um modo de deslocamento sentado, ou seja, o viajante permanece sentado durante o deslocamento no transporte. O andar não é mais o modo de deslocamento, mas sim um gesto planejado para ser realizado em um “cenário”. A

¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 76.

¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 77.

ideia de paisagem é muito oportuna, pois aponta para o início do desenvolvimento do fenômeno turístico.

Se, no entanto, você mesmo pudesse escolher caminhar e selecionar os lugares onde seus passeios ou caminhadas começariam ou terminariam, então sempre deve ter estado disponível a alternativa de sentar-se, seja o seu assento imóvel ou atrelado a um veículo em movimento. Portanto, o mais entusiasta dos peripatéticos, mesmo exaltando os benefícios físicos e intelectuais da caminhada, o faz a partir da confortável perspectiva de uma sociedade completamente acostumada à cadeira. Na história do mundo ocidental, as cadeiras fizeram sua primeira aparição como sedes de altas autoridades, e não entraram em uso generalizado, mesmo na mais rica das casas, até por volta do século XVI. A “sociedade sentada” com a qual estamos tão acostumados hoje é em grande medida um fenômeno dos últimos duzentos anos (Tenner [...]). Provavelmente, no entanto, não foi por acidente que a civilização que nos deu a bota de couro também tenha nos apresentado a poltrona.¹⁶

A viagem, como a entendemos hoje, é um fenômeno que resulta de um conjunto de mudanças ocorridas ao longo da modernidade. É possível que a separação entre o caminhar e o viajar também seja, de algum modo, algo particular à história das transfor-

¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 78.

mações técnicas no Ocidente. É importante ressaltar isso, pois desconfio de que o assunto seja um pouco mais complexo do que a forma como posso abordá-lo agora, principalmente se pensarmos no modo como a atividade do caminhar se deu, ou melhor, como ainda se dá em outras culturas não europeias, e que, sobretudo, não viveram historicamente esses movimentos de mudança da mesma maneira que os centros industriais e urbanos hegemônicos.

O que quero dizer com isso é que, historicamente, a atividade da caminhada está relacionada à rapidez com que as descobertas e inovações nos meios de transporte se tornavam acessíveis a uma parte da população. Sabemos que na Europa, em especial na Inglaterra, onde os estudos de Ingold se concentram, essas inovações interferiram muito rapidamente na vida das pessoas. O trabalho artístico analisado aqui parte de uma percepção sobre as diferenças dessas interferências a partir do acesso aos meios de locomoção.

Paulo Nazareth, na América Latina, mais especificamente em Governador Valadares, Minas Gerais, estabeleceu outro tipo de relação com o caminhar, uma relação latino-americana com o chão – se é que é possível dizer isso –, e, nesse contexto, as mudanças nos meios de locomoção se deram e continuam a acontecer em outro tempo, como podemos observar em um dos panfletos confeccionados pelo artista.¹⁷

¹⁷ Paulo Nazareth. “Notícias de América”. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, nº 7, 2015, pp. 120-126.

..... _a alvorada ainda se deixa longe de seu anuncio y minha mãe se desperta para o trabalho diário, - a mãe desce o caminho sentido centro== a varrer as ruas da cidade que já não leva o nome de santo antônio das figueiras_ o antigo governador do estado de minas gerias concede aos moradores o título de cidade a esse povoado que concentra agora mais gente que as adjacências, em cambio deixa a posteridade o gentílico derivado do nome do GOVERNADOR. _aprendo a andar com o andar de minha mãe - a escola do estado está lah embaixo onde devo chegar com o mover de minhas próprias pernas. ===== vez ou outra tento um adianto levantando o braço direito na horizontal com a mão fechada y o polegar da mesma apontado ao céu. _a mão destra solicita carona ---ride / raidê, raitê, rai, /, jalon /rralon/ [puxão , adianto]--- a qualquer veiculo móvel/automóvel mais rápido que as pernas humanas. _as carroças puxadas por cavalos, burros velhos y outros equinos cruzam as ruas levando mercadorias, mudanças, gente y seus pertences por todos os lados::das bordas ao centro, do centro as bordas y circundando as bordas-centro. _homens velhos y jovens se tornam velhos com o peso do trabalho que fazem com os equinos [que os fazem equinos]..._quase nunca estendo a mão a solicitar carona estando eu na autopista que nos separa do centro nobre da cidade:: por meu irmão levanto o polegar direito esperando que o cavalo se detenha sobre o asfalto que agride suas patas em choque com o metal de sua ferradura— o animal quadrúpede me parece optar em se opor ao solo firme pavimentado a aumentar os golpes de chibata dados em suas costas pelo senhor que grita sobre a carroça presa ao lombo deste mesmo animal quadrúpede. _a chibata [piray] ameaça minha mão de menino estendida ao ar na esperança de encurtar a viagem minha y de meu irmão entre a casa y a escola.—o irmão cansado do caminho cotidiano abre o rosto em gargalhada saindo de seu esconder por vergonhar de pedir um adianto de caminho a um carroceiro pobre que se impõe sobre o cavalo..._ minha mão de menino se faz mais rápida que o chicote[chibata] que canta ao rasgar o ar para atingir o couro do equino.....

o piray [chicote de couro de boi] deveria [para o pai de minha mãe] educar o meio irmão quase branco de minha mãe, que após trabalhar o dia inteiro para o pai, sem receber qualquer soldo, “roubava” carambolas das arvores de sua casa para vender nas feiras de rua da cidade nos dia de domingo de nosso senhor.===== a caramboleira única herança deixada por pedro da silva à minha mãe, ainda permanece nos fundos de nossa morada no setor 7 da comunidade do palmital- em santa luzia/ MG. suas flores abrem durante o mês de setembro quando os militares marcham as ruas comemorando o grito do Ipiranga supostamente ocorrido no dia 7 do nonagésimo mês do ano de 1822 ---

----- cavalos se põem em meu horizonte desde minha meninice::neste domingo um velho animal com um branco encardido nos antebrazos se deixava dormir de pé em frente minha janela—o senhor se embriagando *mientras* ali o cavalo permanecia sem agua e o que comer além de insistentes plantas demato que nasciam entre as pedras do passeio y o trincar da rua. um pequeno jumento me eh oferecido a um preço bem baixo comparado aos manga largas expostos nas feiras agropecuárias da cidade de GOVERNADOR VALADARES onde nasci:::em meu adolescer cavalos militares mijam y cagam no passeio da conhecida praça da estação em belo horizonte onde esperamos a lotacion [ônibus velho y super lotado] que nos levaria a cidade dormitório de santa luzia....os cavalos nos ameaçam levando as costas soldados armados de espadas como nos recém findados anos de chumbo do regime ditatorial== soldados rasos y sargentos se impõem sobre trabalhadores civis em uma clara demostracion de um poder bruto sustentado pela imagem imponente dos equinos.....pisando o passeio público sinto o cheiro forte de fezes y urina invadir minhas narinas::: a ânsia por ares menos densos move minhas pernas de ahi me levando as margens não pavimentadas do belo horizonte.....volta a praça já com o tarde da noite quando garis com vassouras de folhas de palmeira retiram da calçada as fezes deixadas pelos cavalos_ no entanto suas vassouras são impotentes ao forte odor de urina que ahi permanece por toda a década de 1990 onde vivo a espera do transporte publico. =====



carroceiros _transporte alternativo_ nas ruas do bairro concordia na cidade de belo horizonte / MINAS GERAIS [pnac/ltds]-----

P.NAZARETH.EDIC./LTD.A --santa luzia / mg / BRASIL _ nov. 2014

Guardadas as diferenças entre Governador Valadares, MG, e Inglaterra, acredito que situar o contexto histórico delineado por Tim Ingold seja importante

para a reflexão, porque, ao levarmos em consideração o afastamento entre as atividades da caminhada e da viagem, assim como suas respectivas transformações ao longo dos séculos XIX e XX, podemos olhar para o trabalho de Paulo Nazareth como um esforço performativo capaz de reaproximar ou ao menos confundir as figuras do caminhante e do viajante dentro de um imaginário hegemônico. Desse modo, a imagem da deambulação aparece como a atividade que poderia articular longos deslocamentos, uma espécie de deriva que simultaneamente solicita o trabalho dos pés. Na deambulação, embora se possa ter um destino final, o caminhar é aquilo que desenha o caminho, algo como uma improvisação cujo processo dificilmente pode ser realizado através de outro meio de locomoção.

Uma viagem que pode ser feita em aproximadamente doze horas e quarenta e cinco minutos – tempo médio de duração de um voo de Belo Horizonte a Nova York –, no trabalho “Notícias de América” foi realizada em aproximadamente um ano, uma vez que o trajeto foi percorrido com caronas e caminhadas, respeitando os desejos e o trabalho de “deambulância” do *performer*. O deslocamento entre Governador Valadares e o Brooklin se torna um projeto performativo que o artista chamou: “*residência em trânsito*” ou “*residência por acidente*”.

Habitar o trânsito requer um engajamento com a condição locomotora humana, ou seja, com o próprio corpo e, nesse caso, principalmente com os pés. Não

se pode habitar o trânsito sentado. Daí meu interesse em começar a abordar este trabalho pelos pés. Ao se deslocar, Paulo Nazareth enfatiza nossa atividade locomotora primeira, o andar, e conseqüentemente a importância de seus pés nesse processo. Mas até que ponto o projeto é uma viagem? O limite da viagem estaria relacionado com a duração temporal de um deslocamento? Quando as figuras do caminhante e do viajante se tocam?

Paulo Nazareth propunha que todo o pó do caminho deveria permanecer em seus pés antes que ele chegasse aos Estados Unidos: “*que todo el polvo del camino se quede em mis pies + viver em Brooklin y saber lo que se passa ahí but before walk by Latin América that every Latin América land to be in my foot*”.¹⁸ Para acumular poeira em seus pés seria necessário ir descalço ou escolher um calçado adequado a esse desejo; um calçado aberto que possibilitasse o maior contato possível entre o espaço, o chão e os pés. Como não foi descalço, o calçado de Paulo Nazareth torna-se fundamental ao seu próprio trabalho. Qual calçado usar para acumular poeira? Um chinelo de borracha. Havaianas tradicionais, azuis e brancas.

Havaianas é uma marca de sandálias de borracha popularmente conhecida no Brasil, lançada no mercado em 1962 e inspirada nas sandálias Zori japonesas, tradicionalmente fabricadas com palha de arroz e tiras de tecido. No Brasil, as Havaianas produziram

¹⁸ Idem, *ibidem*.

seu primeiro modelo de sandálias Zori em borracha, com solado bicolor (branco e azul) e tiras azuis, inventando, assim, o *chinelo de dedo de borracha*. Essa invenção foi patenteada em 1966, apesar de se produzir industrialmente um dos modelos mais antigos e simples de calçado: sandália composta por uma palmilha e uma forquilha.¹⁹ Este foi o primeiro da marca e, apesar da simplicidade, foi durante alguns anos o único comercializado.

Durante a década de 1960, a classe trabalhadora brasileira era o principal público consumidor das Havaianas, pelo baixo custo e boa durabilidade do produto. Mais tarde, outros modelos com variações de cor e preço foram lançados, visando uma inserção da marca tanto no mercado internacional quanto entre as classes média e alta brasileiras. Pode-se dizer que a marca continua produzindo palmilhas com forquilha, só que em grande escala, com algumas variações e para outros tipos de pés que não apenas os dos trabalhadores. Ainda assim, é possível encontrar atualmente no mercado o antigo modelo branco e azul: “tradicional” e barato.

¹⁹ François Boucher comenta que desde os tempos mais remotos utilizavam-se sandálias de couro trançado ou de papiro: “A correia que as prendia aos pés, entre o primeiro e o segundo artelho, juntava-se no dorso do pé a outros cordões amarrados atrás do calcanhar. Essas sandálias, um dos sinais exteriores de riqueza, eram usadas com moderação; em geral, eram carregadas na mão para serem calçadas apenas quando a pessoa chegava ao seu destino. Aparecem geralmente expostas entre os objetos que acompanham o defunto à sua última morada” (Boucher. *História do vestuário no Ocidente*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 82).

Como já foi mencionado, há precedentes históricos identificáveis ao longo do desenvolvimento do capitalismo que aproximam a esfera industrial – suas descobertas e invenções – de uma esfera política e ideológica; os caminhos desse desenvolvimento estão estreitamente relacionados ao bipedismo. É engraçado, se não irônico, como a história da marca brasileira Havaianas – seu processo de popularização entre a classe trabalhadora em um primeiro momento, e depois as sofisticações de um simples chinelo de dedo tendo em mira o interesse das classes mais altas, assim como a produção em escala mundial – reproduz em menor escala a própria história do desenvolvimento do calçado. Se existe um limite entre uma sociedade descalça e outra calçada, aqueles que usam chinelos se colocam exatamente nesse limiar; essa forma praticamente arcaica de se calçar guarda alguma proximidade da relação dos pés com o chão. Percebemos isso ao observar as sandálias de Paulo Nazareth após sua caminhada de aproximadamente um ano de duração.



Figura 1. Sandálias de Paulo Nazareth após a realização da performance em “Notícias de América”; disponível em: <http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/paulo-nazareth/works>.

Ao observar a palmilha, nota-se que a sandália se tornou uma espécie de chão, é possível mapear a desigual incidência do peso corporal sobre as partes da palmilha. Nas Havaianas está contida enquanto marca física a experiência da caminhada de Paulo Nazareth: toda a ação tátil podal se delineia ali, o peso de um corpo em trânsito, meio na natureza, meio fora dela. As sandálias, por não serem totalmente fechadas, possibilitam algum contato com o chão e não são da mesma ordem que as botas totalmente fechadas e atadas; elas escapam do pé, ou talvez seja melhor dizer que os pés escapam das sandálias, principalmente quando estão molhados de suor, escorregadios, ou simplesmente quando estão sujos, empoeirados.

As sandálias possibilitam que os pés se sujem, e por isso podemos perceber onde esse tipo de calçado falha e se rompe: na extremidade das tiras que unem a forquilha à sola – a única força de constrição nesse tipo de calçado. Com a ação do caminhar, as tiras se alargam ou se desgastam e rompem, restando ao caminhante o reparo da junção. Paulo Nazareth faz o reparo com diferentes materiais, mas, basicamente, como vemos na fotografia, com metais, e não mais borracha. Como se a sandália, por oferecer a proximidade do pé com o chão, fosse algo que falhasse quando extremamente usada, pois o que a constitui como calçado está paradoxalmente relacionado à experiência pedestre descalça, e por isso ela demandasse um material menos maleável.

Sandálias como essas são calçados feitos para serem facilmente retirados ou utilizados em uma ocasião específica. Na Antiguidade, por exemplo, eram levadas nas mãos e só eram calçadas quando a pessoa chegava ao seu destino.²⁰ Totalmente diferente do que observamos na história ocidental acerca da relação com os calçados. Penso que, no caso de “Notícias de América”, a escolha das Havaianas desempenha uma função de aproximação entre os pés e o chão na ação da caminhada, é um comentário do uso dos materiais historicamente utilizados na indústria do calçado, além de aproximar a figura do *performer* de figuras periféricas, em sua maioria trabalhadores.

Não é a primeira vez que Paulo Nazareth trabalha de Havaianas. Em 2005 ele realizou uma videoperformance em Belo Horizonte chamada *Pé Vermei*, na qual caminhava pela cidade com sandálias Havaianas iguais às utilizadas em “Notícias de América”, mas na ocasião com os pés pintados de vermelho (“vermei”). Na trajetória do artista há uma atenção aos pés, ao que eles podem comunicar através de seus deslocamentos e inscrições. A partir dessa atenção recolocam-se os modos de distanciamento entre pessoas e chão, distanciamento verificado por Tim Ingold ao longo de todo o processo de formação da história recente das sociedades ocidentais e que, segundo o antropólogo, faz com que as pessoas apenas rocem a superfície do mundo.

²⁰ Ver nota anterior.

Existe, aqui, o mesmo distanciamento entre as pessoas e o chão, que ocorre [...] como um fio condutor através da história recente das sociedades ocidentais. Parece que as pessoas, em suas vidas diárias, apenas roçam a superfície de um mundo que foi previamente mapeado e construído para elas ocuparem, em vez de contribuírem através dos seus movimentos para a sua contínua formação.²¹

Os rastros do peso do corpo e sua pressão sobre uma superfície se inscrevem no calçado. Roçamos a superfície de um mundo porque a força da inscrição podal não se relaciona diretamente com o chão, existe um material mediador desse contato. As ruas pavimentadas das cidades tampouco absorvem esses rastros. O contato entre os pés e o solo é mediado pelo calçado e pelo pavimento. O calçado absorve a pressão dos pés em seus materiais – borracha, couro, madeira. Apenas quando o calçado fica gasto percebemos a força de intervenção do peso de um corpo através dos pés. Percebemos o chão, ou o que o seu relevo poderia ser: algo mais parecido com um sapato gasto, transformado pela ação do peso de uma vida humana.

Retomo uma pergunta feita por Ingold. Não acho que tenha conseguido respondê-la até aqui, mas tentei ecoá-la ao longo desta escrita. Ele indaga: “*Que diferença faz que o tato podal carregue o peso do corpo em vez do peso do objeto?*”²² No trabalho “Notícias de

²¹ Ingold. Op. cit., 2015, p. 86.

²² Idem, ibidem, p. 87.

América”, o peso do corpo aparece como uma inscrição, um desenho feito pelo tato podal na superfície de um calçado, as mãos estão em segundo plano. Ao escolher realizar todo o deslocamento com o mesmo par de sandálias e submetê-las ao trabalho dos pés, Paulo Nazareth acaba por moldar, durante o caminhar, um material muito específico: a borracha. Uma espécie de escultura que é moldada a partir da principal ação do trabalho performativo; esse moldar não se dá pelas mãos, mas pelos pés. As sandálias, após o deslocamento performático, tornam-se uma “coisa” que nos proporciona a experiência de outras dimensões dos deslocamentos das pessoas migrantes, como se nos calçados pudéssemos ver a miniaturização de um grande movimento diaspórico.

A diferença do tato manual para o podal talvez tenha a ver com uma experiência que podemos chamar de “escuta dos pés”. Uma escuta necessária para que possamos permanecer de pé, necessária também ao engajamento das musculaturas internas, à flexibilidade e à resistência presente nos pés. Essa escuta também é técnica e potencialmente criativa. Além dos objetos e desenhos confeccionados pelas mãos de Paulo Nazareth, temos suas fotografias e sandálias, ambas construídas e modificadas por uma ação performática dos pés: a marcha cotidiana.

À escuta dos pés

Mal duas vezes, com tuas pequenas mãos, tu fizeste mover tua matraca – já se balançava meu pé, em sua fúria de dança.

*Meus calcanhares se empinaram para escutar, se estenderam meus dedos dos pés; seus ouvidos, será que o dançarino não os tem – nos seus dedos dos pés?*²³

Friedrich Nietzsche

Nietzsche propõe esta imagem: bailarinos com ouvidos nos dedos dos pés. O que chamo de escuta dos pés é esse movimento constante de atenção realizado pelo

²³ Friedrich Nietzsche apud Marie Bardet. *A filosofia da dança: um encontro entre a dança e a filosofia*. Trad. Regina Schöpke. São Paulo: Martins Fontes, 2014, p. 30.

corpo humano na postura ereta a partir da relação com a ação gravitária, ou seja, uma movimentação de escuta próxima do chão. Enquanto Tim Ingold oferece uma análise antropológica, na qual se verifica que a função dos pés tem sido reduzida a ponto de transformá-los em mera máquina locomotora, tendo em vista o desenvolvimento da civilização cultural do Ocidente, Nietzsche, em *Assim falou Zaratustra*, evoca os dançarinos.

Apesar dos processos de transformação que efetuaram essa redução da presença dos pés na vida das pessoas, podemos observar, simultaneamente, a produção de um pensamento estético e artístico que levou em consideração os pés e o chão. Essa produção de saber se insere no campo artístico da dança. Se fizermos um apanhado geral na história da dança no Ocidente veremos que, em 1839, enquanto James Dowie apresentava suas preocupações acerca da mobilidade dos pés dos trabalhadores e patenteava a utilização da borracha em solas de calçados, dançarinas de balé clássico calçavam suas sapatilhas de ponta.

A imagem da bailarina clássica, de sapatilhas, configura um elemento importante na metáfora já conhecida acerca do movimento dançado: a bailarina clássica se movimenta levemente, e suas sapatilhas ajudam a criar a ilusão de que para fazer isso ela não precisa nem encostar os pés no chão.

Aquilo que Tim Ingold denominou “triumfo da cabeça sobre os calcanhares” tem aqui sua manifestação estética e vem acompanhado por uma negação com-

pleta do chão e da ação gravitária, em uma dança que aspira aos céus tanto em seus saltos quanto na leveza. Porém, paradoxalmente, essa experiência da leveza é ao mesmo tempo, e inevitavelmente, uma experiência da gravidade, ou seja, do peso, porque tudo o que sobe desce. Desse modo, para que uma dança possa ser leve ela também deverá apresentar um manejo da distribuição do peso corporal sobre os pés e uma relação destes com o solo – bailarinos clássicos excepcionais sabem disso.²⁴

Paul Valéry, em seu livro *Degas, dança e desenho*, reflete sobre a imagem da bailarina. Uma mulher que dança, mas que eventualmente faz com que esqueçamos, por uma fração de segundos, ser ali uma mulher que dança. Através de sua leveza e dos seus saltos, a bailarina cria a sensação de que é possível permanecer nesse pulo em direção às nuvens, entretanto, o salto a

²⁴ Klauss Vianna (1928-1992), dançarino e coreógrafo brasileiro, faz um relato acerca do trabalho de escuta do chão realizado por dois grandes bailarinos clássicos. O relato de Klauss serve como uma segunda imagem para a questão colocada por Zaratustra: os ouvidos nos dedos dos pés aparecem aqui como um exercício minucioso fundamental à dança. Klauss comenta: “Rudolf Nureyev e Margot Fonteyn vieram ao Brasil pela primeira vez e fui assistir à aula deles, no Teatro Municipal do Rio. Eles começaram lentamente, tiraram o sapato e deslizaram os pés no chão, sentindo o contato com o solo, sentindo a relação com o solo, com aquele espaço em que iam dançar. Era quase uma cerimônia, lenta e cuidadosa. Só depois colocaram as sapatilhas e iniciaram um pliê bem lento. O corpo de baile, enquanto isso, já estava saltitante e pronto para entrar em cena”. Para Klauss, essa diferença na preparação de Nureyev e Fonteyn explicaria também a diferença da performance deles quando comparada à do corpo de baile. Cf. Klauss Vianna, com a colaboração de Marco Antônio de Carvalho. *A dança*. São Paulo: Summus, 2005, p. 51.

terminar e o peso reconduzem-na sempre para a atividade comum: ser uma mulher, pois a determinação da gravidade é o denominador comum de nossas existências. A essência da bailarina, para Valéry, seria essa leveza absoluta, nas palavras de Marie Bardet, filósofa argentina que se dedica à dança:

Valéry explicita a essência da dançarina como leveza absoluta, mobilidade em todos os sentidos. E, ainda mais, essa leveza implica aqui a ausência de todo solo, de toda solidez exterior, assim como toda solidez interior. Corpo sem ossos, sem articulações. O laço entre gravidade e esqueleto é fundamental, e a ilusão de uma abstração absoluta do peso é tão incrível quanto a imagem de um corpo sem esqueleto. A dança desenvolvida aqui à sua essência de leveza é um movimento sem solo e sem ossos, sem nada de sólido. No entanto, as práticas de dança que – e isso muito cedo no século XX – colocarão à frente o contato do solo e a gravidade no movimento dançado insistirão igualmente sobre os ossos e as articulações como operadores do movimento.²⁵

No entanto, Bardet salienta que, ao passar da tentativa de definição conceitual da dança para um trabalho preciso do olhar, lançado sobre a pintura das dançarinas retratadas por Degas, Valéry, em sua análise, não opera mais a partir do binarismo entre leveza e peso, ou entre os céus e o chão:

²⁵ Bardet. Op. cit., 2014, p. 46.

Degas é um dos raros pintores que deram ao chão a sua importância. Ele tem alguns soalhos admiráveis. Às vezes ele enfoca uma dançarina de muito alto, e toda a forma se projeta sobre o plano do chão, como se vê um caranguejo na praia. Esse expediente lhe dá algumas visões novas e interessantes combinações. O solo é um dos fatores essenciais da visão das coisas.²⁶



Figura 2. Série fotográfica que integra “Notícias de América”; disponível em: <http://latinamericanotice.blogspot.com/>.

Nas fotografias de Paulo Nazareth também podemos observar o modo como o solo desempenha um

²⁶ Paul Valéry. *Degas dança desenho*. Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 77.

papel importante na percepção. Nesse caso, não se trata de um estúdio de dança ou de um soalho em madeira, o artista elege diferentes paisagens e, conseqüentemente, diferentes solos. Ao longo do deslocamento realizado em “Notícias de América”, Paulo Nazareth fez uma série fotográfica (Figura 2) em que, confundido com o solo, se coloca deitado no chão. O modo de disposição do artista na paisagem é o mesmo, a altura do enquadramento da câmera varia pouco de uma fotografia para outra, o que muda substancialmente são os tipos de chão e as paisagens.

A presença desse corpo, participante do solo, refaz o modo como olhamos para as outras partes da imagem, como percebemos alguns detalhes. Um solo mais terroso, outro com arbustos, outro rochoso. Também nos perguntamos sobre a finalidade da pose: seria um tropeço, uma queda, um repouso? Sabemos que não deixa de ser uma construção gestual, planejada em relação ao espaço em volta, aos materiais que se acumulam sobre o rosto comentam ou nos sugerem possíveis identidades para esse homem soterrado.

Ao deitar-se no chão, aproximam-se cabeça e calcanhares, na medida em que são colocados no mesmo plano, o do solo. Além disso, com a cabeça oculta, vemos apenas os pés de Paulo Nazareth, que, por sua vez, estão paralelos e semiflexionados, nem relaxados nem levemente rotacionados para fora, como costumam ficar quando dormimos ou como observamos nos cadáveres. Esse arranjo das pernas coloca na horizontalidade o modo como o membro inferior precisa

se ajustar para que uma pessoa se posicione de pé. Nessa série, o corpo fotografado nos oferece, deitado, sua organização corporal vertical – adotada nas demais fotografias, como veremos adiante –, a diferença reside na cabeça, sempre ocultada pelo acúmulo de algum material.

A tensão gravitória é interrompida quando o corpo se encontra deitado no chão. Não que a gravidade pare de incidir sobre ele, mas no chão é possível entregar todo o peso, não sendo necessária a autossustentação. É isso o que acontece quando nos deitamos: descansamos do trabalho constante que é permanecer de pé em tensão gravitória. Por isso o chão é um fator fundamental para a percepção das coisas, não apenas nas imagens, mas na própria vida. Se lemos “Notícias de América” com olhos de dança, essa série pode ser pensada como um modo de paragem na trajetória do deslocamento em caminhada.

Assim como o chão tem um fator essencial para a percepção das coisas, a tensão gravitória é um fator essencial para a percepção da dança. Como comenta Bardet, a partir do século XX as práticas de dança assumem a tensão e propõem uma relação com o solo, posteriormente essas práticas se aproximaram das ações cotidianas: andar, sentar-se, deitar-se. Aí está um aspecto importante: essa inserção da cotidianidade no gesto dançado faz com que olhemos mais uma vez tanto para a ação cotidiana – nesse caso, a caminhada – quanto para a própria dança. Estou falando de dança porque a escuta que os dançarinos têm entre

os seus dedos dos pés, como nos sugere Zaratustra, nada mais é que uma atenção ao contato dos pés com o solo a partir da tensão gravitária que nos habita. Na caminhada a filosofia encontra a dança através dos corpos “*pe(n)sando* sobre a Terra”.

Pela caminhada, Zaratustra entrou na dança entre sensação e gesto, calcanhar que toca a Terra, um passo, um riso raivoso que envolvem as transformações do peso em uma luta. Caminhando, a filosofia encontra a dança e divide um solo comum das condições gravitárias do mundo e dos deslocamentos a operar. Pela caminhada se acentua a atenção dos calcanhares, ouvidos perceptivos de um dançarino, de uma dançarina que ao se mover escuta. Pela caminhada, os pés dançando tecem com o solo as sensações com uma duração, corpos *pe(n)sando* sobre a Terra.²⁷

A passagem da sapatilha de dança clássica aos pés nus da dança moderna e, posteriormente, aos tênis que calçam os pés na dança contemporânea é um exemplo de como, nesse campo artístico, assim como na vida, o chão só pode se fazer presente. O que quero dizer com isso? Que nesse campo artístico é possível acompanhar suas transformações estéticas a partir dos calçados utilizados na dança ou a partir da ausência deles. Isso é fascinante. Uma ideia de dança “democrática”, cuja proposição gestual inclui a coti-

²⁷ Bardet. Op. cit., 2014, p. 70.

dianidade do andar, exige que o pé cotidiano, de rua ou *callejero*, como aponta Bardet, esteja presente nas primeiras proposições do que viria a ser denominado dança contemporânea.²⁸

O andar na dança contemporânea também surge como proposta de democratização do gesto dançado: a bailarina mais como uma mulher, como alguém comum, do que como algo que por instantes nos faz crer ser mais que uma mulher. A dança aspira então a um andar como “todo mundo”, “andar como ‘todo mundo’ não em uma identificação, [...] mas no sentido de que cada um pode estar no lugar do caminante”,²⁹ assim como cada um pode estar no lugar do dançarino.

²⁸ Refiro-me a algumas proposições artísticas realizadas no contexto do Judson Dance Theater, coletivo que atuou entre 1962 e 1964 em Nova York, nos Estados Unidos. Trabalhou-se ali para o estudo das ações cotidianas e instaurou-se o debate acerca da democratização da dança, ou seja, dos gestos dançados. Partia-se de movimentos cotidianos como a caminhada, a paragem, a risada, o grito, e assim por diante. Os trabalhos do Judson Dance Theater também começaram a borrar as fronteiras entre dança, performance, artes visuais e teatro. O aspecto ressaltado por Marie Bardet acerca do anonimato de quem andava no trabalho *Leaning Duet*, performance que aconteceu durante o mesmo evento em que *Walking on the Wall* foi apresentado – ambas proposições de Trisha Brown –, chama atenção para “o esquecimento do dueto na medida em que nele se desenvolvem as relações entre o comum e o singular pelo andar de qualquer pessoa, tendo como única premissa a formação de duplas que, a partir de uma alteração no eixo corporal, precisam caminhar juntas. A cotidianidade de um gesto em contrapartida ao virtuosismo do gesto dançado pelo intérprete profissional nos dá pistas sobre como *Walking on the Wall* se tornou um trabalho famoso, e *Leaning Duet* nem tanto” (cf. Bardet. Op. cit., p. 90).

²⁹ Idem, *ibidem*, p. 91.

Diante da metáfora da leveza da bailarina e de como a dança literalmente caminhou para a desconstrução dessa imagem, podemos observar uma espécie de paralelo com o trabalho de Paulo Nazareth. Importa repetir aqui que, em “Notícias de América”, o artista não vai de avião até os Estados Unidos, mas sim a pé. Ganha-se uma dimensão ampliada quando pensamos o deslocamento em aeronaves e o deslocamento terrestre. A relação com a gravidade é outra.

O andar é o “como”: nem um gesto imitativo – de vários modos de andar – nem representativo – como representação do cotidiano na dança ou no campo da arte. Mas sim como uma operação de atenção e escuta às relações gravíticas e espaciais que são partilhadas por diversos corpos. Essa atenção e essa escuta de relações que se dá no corpo envolvem, evidentemente, os pés; e é exatamente isso que Paulo Nazareth faz quando caminha de Minas Gerais ao Brooklyn: o andar é o “como” de “Notícias de América”. Se o andar também desempenha um papel importante em muitas práticas de dança, podemos indagar: “Notícias de América”, em alguma dimensão, dança?³⁰

³⁰ Podemos dizer, a partir das produções artísticas, que há no campo da dança contemporânea um desejo de tornar-se imperceptível. A democratização dos gestos e a aproximação da cotidianidade colocam o problema da existência da dança como arte. Quanto mais próxima da vida dos corpos comuns, mais “ela arrisca, a todo momento, sua desapareição”. Esse caráter comum da dança amplia os limites de como ela pode se dar, não mais nos palcos, mas nas festas, nas boates, nas ruas, em suma, no cotidiano, mas, principalmente na vida (Bardet. Op. cit., 2014, p. 100).

Se a caminhada performativa de Paulo Nazareth encontra o andar da dança ela o faz pela noção de *travessia*, pelas noções de partilha democrática de gestos, de inserção da cotidianidade no fazer artístico, de tensão gravitária, de deslocamento temporal e de inserção do solo nas suas composições artísticas. Nas palavras de Marie Bardet, o “andar torna perceptível algumas temporalidades que formam um *continuum* enxameado de mil pequenas variações que não se totalizam em nenhum momento”.³¹ Esse *continuum* de pequenas variações se dá no corpo e é percebido pelo corpo. Se a caminhada é um modo de deslocamento, este, por sua vez, toca a matéria-prima ou o objeto da dança: a travessia do corpo, como nos propõe Jean-Luc Nancy:

Diz-se muito pouco quando se diz que a matéria-prima, o meio ou o objeto da dança é o próprio corpo, e que isso definiria sua singularidade entre as artes: na realidade, o objeto é a travessia do corpo, seu transe. Travessia pelo quê? Por nada, talvez, ou por uma energia, ou por uma graça – porém, qualquer que seja a palavra, travessia do corpo pelo incorporeal que o retira da sua organização e da sua finalidade de corpo. O corpo se torna o incorporeal de um sentido que, no entanto, não está em outra parte que não através do corpo. Um sentido em travessia mais do que um sentido da travessia, e mesmo, se quiseres um sentido através do sentido

³¹ Idem, *ibidem*, p. 96.

ou dos sentidos, um sentido em transe. A “escapada” do sentido, ou a escapada de sentido, é o transe, e a dança está ligada ao transe, assim como se diz “aguentar o tranco”, embora detendo-o, mas detendo-o bem sobre a borda, no limite.³²

Detendo-se sobre a borda, no limite entre a performance e a dança, verificamos a escuta dos pés de Paulo Nazareth como se sua produção de imagens e objetos fosse um esforço para delinear ou materializar essa escuta. Uma escuta dos pés sujos, cheios de poeira da América Latina, mas também um trabalho de escuta do chão pisado e percorrido, assim como das relações que se dão sobre ele. Mais uma vez, essa escuta se encontra entre leveza e ancoragem ao solo: um bípede caminhando, “em suma, tudo se passaria entre enterramento e voo: nem um nem outro, mas uma tensão entre os dois”.³³ Nessa tensão, “Notícias de América” dança.

Dois exemplos de como a dança pode se dar nessa tensão são *Para que no encuentren mis huellas en el desierto* e *Para cuando ellos me busquen en el desierto*, duas videoperformances realizadas em 2012, durante o deslocamento de “Notícias de América”, provavelmente executadas na fronteira entre o México e os Estados Unidos. No primeiro trabalho, Paulo Nazareth filma-se sentado na areia, calçado com suas

³² Jean-Luc Nancy apud Bardet. Op. cit., 2014, p. 62.

³³ Idem, ibidem, p. 55.

sandálias Havaianas, cortando uma espécie de arbusto que mais parece pequenos galhos secos. A forma lembra uma vassoura de piaçava. A operação de Paulo consiste em amarrar nas tiras de suas sandálias um ramo desse arbusto de modo que eles fiquem atrás dos calcanhares. Quando termina a operação nas duas sandálias ele filma-se caminhando pelo deserto. Conforme caminha suas pegadas são “varridas” pelos galhos do arbusto, sua trajetória não é apagada do solo, mas sofre uma alteração: em vez de pegadas ele deixa linhas.

No segundo vídeo, Paulo Nazareth aparece também sentado sobre a areia, a câmera está posicionada praticamente do mesmo modo. Dessa vez, nós o vemos descalço desamarrando um tênis preto. Quando retira todo o cadarço, ele calça o tênis ao contrário, de modo que a parte posterior do calçado fique na ponta de seus pés. Para isso ele acaba usando o tênis como uma espécie de sandália, amarra os cadarços nos tornozelos e sai andando pelo deserto, filmando suas pegadas invertidas. Quando avança em uma determinada direção, as pegadas sugerem que está andando na direção oposta. Um curupira do deserto se desviando dos guardas da imigração. Ao citar um modo de vida próprio às pessoas migrantes latino-americanas, Paulo Nazareth comenta a impossibilidade de completar a travessia. Apresenta-se como essas pessoas, eternas caminhantes.

Os registros, fotografias, desenhos, vídeos e desdobramentos de “Notícias de América” que se encon-

tram presentes nas demais produções do artista não se totalizam em algo que possamos chamar de obra realizada e encerrada. Como a caminhada e o trânsito, que possuem um conjunto complexo de pequenos movimentos e pequenas variações, “Notícias de América” são essas diversas tentativas de materialização do deslocamento de um homem negro e indígena pela América Latina e pelos Estados Unidos.

Assim como no gesto da caminhada, só somos capazes de perceber um conjunto a partir de uma escuta atenta às pequenas modulações presentes no trabalho de Nazareth. Para analisar “Notícias de América” temos de tentar vislumbrar aquilo que não está nos registros. O que não está ali é a travessia do corpo de Paulo, a dança. Temos acesso apenas à coreografia ou às notações coreográficas.

Observar a escuta dos pés é também voltar-se para o que a dança pode oferecer como campo de saber acerca das coisas que estão em movimento. As micropercepções corporais, mas também os rastros por onde esses pés passaram, assim como a forma de inscrição que adotaram. Nesse trabalho, a grafia dos pés se dá nos calçados. Como vimos, a ação tátil podal está nas sandálias Havaianas e também no chão, em caráter residual; ou seja, nas cidades, com suas fronteiras e pavimentos, as pegadas das pessoas, além de apenas roçarem a superfície do mundo, precisam ser manipuladas para garantir a vida e o deslocamento do caminhante quando este é também um “imigrante”.

A coreografia,³⁴ ou seja, a grafia do movimento, é a do deslocamento migratório dos povos latino-americanos. Um desenho em um mapa geográfico, mas que também é um mapa imaginário. Esse deslocamento, essa dança a que me refiro, sofre um processo de redução de escala para “caber” nos materiais que Paulo Nazareth nos oferece, uma espécie de miniaturização dos grandes movimentos diaspóricos que, se não sofressem o processo de redução de escala, se mostrariam impossíveis para a reprodução e a apresentação.

³⁴ Para situar melhor a noção de “coreográfico” aqui evocada, recorro às ideias desenvolvidas por Loïc Touzé: “É verdade que se vê bem como essa palavra se institucionalizou. É, sobretudo, isso. Dá-se o dinheiro, em termos de instituição, à ‘criação coreográfica’. [...] Para mim, como artista, a partir deste lugar, o ‘coreográfico’ é uma zona bastante instável. [...] isso abarca uma noção de composição e de escrita. Mas também seria necessário que se repensasse para cada um ‘o que é a composição’ e ‘o que é a escrita’. Visto que tudo se escreve, mesmo o improvisado é da escrita, já que é da composição instantânea, e já se está na escrita. A partir do momento em que existe linguagem, existe escrita. Escreve-se ou não se escreve. [...] depois, será que se faz a escolha de conservar essa escrita, esse coreográfico? A instituição tende mais a dizer que existe escrita a partir do momento em que existe... uma quase partitura... partitura para a conservação, para dizer que é possível reproduzir, refazer... Isso permite, depois, que se façam museus, centros nacionais da dança ou lugares que podem guardar... também é uma boa coisa, não é pejorativo, mas não são as mesmas apostas” (cf. Loïc Touzé. “Lorsque le chorégraphe devient auteur-concepteur”. In *Dança(s) performática(s)*. Paris: L’Harmattan, 2007, col. Le Corps en Question, p. 112.

Pequena dança



Figura 3. Arquivo de “Notícias de América”; disponível em: <http://latinamericanotice.blogspot.com/>.

Uma posição se relaciona com um acontecimento.
Uma forma de estar parado no instante. De ten-

tar fazer um ponto no instante, antes da fração de acontecimento por vir se apresentar como uma outra posição. Sentir toda a parte frontal do corpo ceder radicalmente à gravidade, como se fosse uma madeira que tomba, e, no instante da sensação, já não ser mais madeira que tomba porque, involuntariamente, a musculatura posterior das pernas e os joelhos tomaram outra posição. O esboço de um passo que pode não se inscrever no espaço, mas que nos acompanha a cada pequeno ajuste presente no jogo constante que é permanecer de pé. Parado? A posição “de pé”, assim como o passo, é bem mais um intervalo do que um ponto. Dar um passo, caminhar, tentar ficar parado. A posição, assim como o passo, é bem mais um intervalo do que um ponto.

Essa breve reflexão surgiu após uma aula de dança na Escola e Faculdade Angel Vianna. Na ocasião estávamos pesquisando, de pé, a sola plantar. Esse é um trabalho minucioso de atenção e percepção dos acionamentos musculares e do equilíbrio envolvidos nos constantes micromovimentos atrelados à postura bípede. Esse tipo de exercício remete às pesquisas de Steve Paxton e, em particular, o exercício que ele batizou de *small dance*. Paxton foi um dos iniciadores e sistematizadores de uma prática de dança chamada Contato Improvisação. Essa prática começou a ser realizada em um contexto de intensa pesquisa acerca do movimento e do corpo em movimento. Steve Paxton fez parte do Judson Dance Theater. Quando entrevistado por Elizabeth Zimmer e perguntado por

que sempre começava uma aula de Contato Improvisação pela *small dance*, Steve Paxton respondeu:

Bem, primeiro porque é uma percepção bastante fácil: tudo o que você tem a fazer é ficar de pé e a seguir relaxar. Então, em um certo momento, você percebe que relaxou tudo o que pôde relaxar, mas você ainda está de pé, e que este estar de pé é uma sequência de muitos instantes de movimento. O esqueleto segura-o na vertical apesar de mentalmente você estar relaxando. Agora, o próprio fato de você estar ordenando a você mesmo relaxar e ainda continuar de pé – encontrando esse limite no qual você pode relaxar ao máximo sem cair – coloca você em contato com um esforço básico de sustentação que está constantemente no corpo, mas do qual você não tem consciência o tempo todo. Esse é um pressuposto do movimento estático que desaparece em atividades mais interessantes do que esta, ainda que esteja sempre lá, sustentando você. Nós estamos tentando entrar em contato com esse tipo de força primitiva do corpo e torná-la facilmente perceptível. Chamei isso de *small dance*... Foi um nome escolhido em grande parte porque descreve bem a situação, e porque enquanto você está de pé e sentindo a “pequena dança”, está ciente de que você não está “fazendo” a pequena dança, então, de um certo modo, você está observando você mesmo funcionar, observando seu corpo realizar a atividade. E sua mente não está imaginando qualquer coisa fora do corpo e não procura por nenhuma resposta nem é usada como um instrumento

ativo, mas a mente está sendo usada como uma lente para focar certas percepções.³⁵

A pequena dança, à medida que não é feita por alguém, mas se constitui como algo emergente da percepção de um funcionamento, torna-se uma imagem interessante pela qual podemos pensar a *paragem*, ou o gesto da paragem no deslocamento realizado por Paulo Nazareth em “Notícias de América”. A partir dos relatos acerca do exercício criado por Steve Paxton é possível dizer que a *small dance* é também uma dança do que já está. Como se a partir desse simples gesto de colocar-se de pé, em relaxamento, fosse possível perceber intervalos e movimentos que já estão presentes em nosso corpo e no espaço em volta.³⁶

Desse modo, permanecer de pé, parado, em contraponto à caminhada, seria uma pequena dança. A *paragem* como tentativa cujo fim é inalcançável já é uma pequena dança das musculaturas internas. Um

³⁵ Steve Paxton. “Small dance”. Entrevista a Elizabeth Zimmer na rádio CBC. *Contact Quarterly's Source Book 1975-1992*. Northampton: Contact, 1997, p. 23 [trad. bras.: “A pequena dança”. Trad. Rodrigo Souza e Marília Carneiro; disponível em: <blogs.unicamp/chao/2017/04/27/hipotese-zeta-pequena-danca-de-steve-paxton/>.

³⁶ No vídeo de Steve Paxton, chamado *Small Dance*, de 2012, o artista realiza o exercício. Nós o vemos em um ambiente aberto e, quando percebemos que ele não fará mais nada além de permanecer percebendo sua pequena dança, começamos então a perceber os movimentos do espaço em volta: do vento sobre o campo, dos insetos que passam no plano da câmera, e a paisagem sonora, ou seja, percebemos o que está ali vivo, também se movimentando em uma paisagem que antes parecia estática ou pouco relevante.

jogo sutil, porém compositivo, que engaja todo o corpo a partir da relação da postura ereta com a gravidade. Esse processo de acoplamento entre *percepção* e *ação* é da ordem do improviso. Para observar algumas fotografias e desenhos que integram “Notícias de América”, procurarei estabelecer uma relação entre a *pequena dança*, a teoria fotográfica de John Berger e alguns apontamentos feitos por Ingold acerca do que ele denominou *modos de caminhada mental*.

Improviso

A *pequena dança* como uma *dança do que já está* requer um trabalho de atenção ao instante presente que é própria do improviso. No instante há a experiência da *paragem*, que é sempre uma tentativa, e no improviso experimentamos o presente como algo que dura: forjamos um corte ou um alongamento no *continuum* da passagem do tempo à medida que aproximamos o que estamos percebendo, ou seja, o gesto perceptivo, do gesto da ação, criativo. Marie Bardet propõe que o gesto improvisado é aquele que, justamente, sente e apresenta simultaneamente. Para a filósofa, o improviso é aquilo que “apreende”:

Improvisar é ao mesmo tempo sentir e apresentar, é “apreender”. Apreender é ao mesmo tempo perceber e agir, em um gesto que partilha a percepção com a ação. Improvisar implica, então, apontar sua atenção

para a composição já sempre em obra na percepção, cortar e combinar com precisão na multiplicidade daquilo que acontece e que é produzido, e apresentar a ausência ao cortar a carne viva da presença em curso. É suportar que ver já é sempre fazer cortes na paisagem e compor, montar esses cortes livres.³⁷

O apontamento da atenção, no improviso, para a composição já sempre em curso no gesto perceptível nos leva mais uma vez à caminhada e seu aspecto compositivo, na medida em que esse gesto também se delineia como um processo paradoxalmente aberto à percepção sensível enquanto desenvolve uma inscrição no espaço. Esses aspectos nos fazem repensar definições de inscrição. A leitura e a escrita como modos de caminhada mental, ou como um modo de percorrer algo em improviso – apreendendo, percebendo e criando simultaneamente –, são abordadas por Ingold quando constrói uma argumentação que colabora para sua crítica ao modelo hilemórfico.

Esse modelo, por sua vez, prevê que o ato criativo de qualquer coisa consistiria em reunir forma (*morphe*) e matéria (*hyle*).³⁸ Ingold ressalta que esse modo de lidar com o ato criativo tornou-se um problema para a arte contemporânea. Ainda que o campo da arte contemporânea e seus agentes desejem o restabelecimento de um equilíbrio na relação entre forma e

³⁷ Bardet. Op. cit., 2014, p. 169.

³⁸ Ingold. Op. cit., 2015, p. 301.

matéria, que no Ocidente teria se desequilibrado, os esforços dispensados no reequilíbrio ainda tratam o problema através do modelo hilemórfico. Mas o que estaria em jogo em um processo criativo que não partisse desse modelo? Como é possível o estabelecimento de um equilíbrio entre a forma e a matéria?

Ao tomar a leitura e a escrita como modalidades de viagem, temos pistas sobre um processo que *enforma*, ou seja, que *dá forma* na relação com a matéria, em vez de encerrá-la em uma forma. Assim, segundo Ingold, estaríamos mais próximos das práticas do improviso, podendo tecer aproximações com a caminhada, a leitura, a escrita, o desenho e a dança. Essa faculdade de compor algo na medida em que esse algo (matéria) surge ou emerge pode parecer um modo contemporâneo de composição criativa, porém, já estava presente em relatos da Idade Média. Como exemplifica Ingold, os monges medievais utilizavam a palavra *tratare*, em latim, para designar um processo de composição em que se compunha à proporção que os pensamentos surgiam, ou seja, que iam desenhando, “puxando” as ideias.³⁹

Como, então, a leitura difere do caminhar na paisagem? Ela simplesmente não difere. Caminhar é viajar na mente, tanto quanto sobre a terra: é uma prática profundamente meditativa. E ler é viajar na página, tanto quanto na mente. Longe de serem rigidamente

³⁹ Idem, *ibidem*, p. 286.

separados, há um tráfego constante entre esses terrenos, respectivamente mental e material, através dos portais dos sentidos.⁴⁰

O que Gilles Deleuze e Félix Guattari chamam de matéria-fluxo Ingold chama de material, e é através do material que, nessa perspectiva, o processo criativo se dá. Se partirmos do princípio de que o material da dança é a travessia do corpo – como vimos com Jean-Luc Nancy –, podemos dizer que a *pequena dança* de Steve Paxton é seu modo de caminhada mental: “Improvisar é seguir os caminhos do mundo, na medida em que se abrem, ao invés de recuperar a cadeia de conexões desde um ponto de partida, em uma rota já percorrida”.⁴¹

A *pequena dança* é um improviso tanto quanto a caminhada pela paisagem. Ela se dá através daquilo que podemos chamar de material do *corpo humano parado em posição ereta*. Segundo Deleuze e Guattari, quando nos deparamos com matéria estamos sempre nos deparando com matéria em movimento, em fluxo e em variação, e a consequência disso é que o fluxo só pode ser seguido.⁴² Em “Notícias de América”, é o material “corpo em travessia” ou “o corpo de Paulo Nazareth em travessia” que é seguido. As fotografias, os desenhos, os objetos recolhidos, os

⁴⁰ Idem, *ibidem*, p. 289.

⁴¹ Idem, *ibidem*, p. 309.

⁴² Idem, *ibidem*, p. 305.

vídeos e os textos são modos de *enformar* essa coisa que se fazia enquanto o artista caminhava, assim como enquanto o artista parava, ereto, em uma *pequena dança*.

Uma obra de arte, insisto, não é um objeto, mas uma coisa e [...] o papel do artista – como o de qualquer outro profissional qualificado – não é dar efeito a uma obra preconcebida, nova ou não, mas aderir e seguir as forças e os fluxos de material que trazem a forma do trabalho à existência. A obra convida o espectador a juntar-se ao artista como companheiro de viagem, a olhar *com* ele enquanto desdobra-se no mundo, em vez de por detrás dele para uma intenção originária da qual ele é o produto final.⁴³

“Notícias de América” é mais uma coisa que um objeto. Como obra, não teria como ser reduzida unicamente a um objeto, justamente por operar com a circunscrição improvisada de um corpo em movimento, em trânsito. O que interessa é pensar como esse modo tão plural, porque interartístico, de inscrição da experiência se relaciona com a improvisação. Como se relaciona com esse modo de composição que não encerra o material numa forma, mas que compõe com ele, assim como com o outro, seja este outro participante da paisagem do deslocamento, seja espectador.

⁴³ Idem, *ibidem*, p. 309.

Somos convidados a caminhar com Paulo Nazareth por uma quantidade considerável de coisas, somos igualmente convidados a arriscar uma leitura que mais se parece uma viagem, também uma caminhada mental. Seguimos os caminhos esboçados pelo artista na medida em que vamos criando e seguindo nossa própria forma de caminhar por essa coisa que é “Notícias de América”. O artista transfere a experiência e o trabalho do caminhante para o observador, já que todos nós podemos estar no lugar do caminhante.

Seguir, Deleuze e Guattari observam, não é uma questão de *iteração*, mas de *itinerância*. Artistas – assim como também artesãos – são peregrinos itinerantes. Eles fazem seu caminho através da paisagem-da-tarefa, como o fazem caminhantes pela paisagem, produzindo seu trabalho à medida que prosseguem com suas próprias vidas. É neste movimento mesmo para a frente que a criatividade do trabalho deve ser encontrada. Ler a criatividade “para frente implica um foco não na abdução, mas na *improvisação*”.⁴⁴

Paulo Nazareth faz seu caminho através da paisagem-da-tarefa. E qual é sua tarefa? Caminhar; portanto, essa paisagem-da-tarefa do caminhante inclui também a paragem ou o exercício da paragem. É nesse âmbito que o trabalho de Paulo se relaciona com o exercício de percepção da *pequena dança*, que,

⁴⁴ Idem, *ibidem*, p. 309.

na tensão entre relaxamento e permanecimento na postura ereta, proporciona a expressão dos pequenos movimentos ao *enformar* um *continuum* de variações quase imperceptíveis.

Um aspecto importante da fala de Steve Paxton é que na execução de movimentos ou exercícios mais “interessantes” não se percebem esses tipos de movimentos internos. Essa forma de atenção e percepção é colocada como um exercício, ou seja, como uma prática à qual as pessoas devem se submeter repetidas vezes, em diferentes momentos ou espaços. Isso é interessante porque o exercício praticado repetidas vezes parece exercitar a própria capacidade de percepção e o caráter compositivo que já existe na percepção.

Fazer emergir na composição o acontecimento que já está é um modo de improvisação. Uma faculdade proveniente de uma habitação da imediatez, “uma imediatez que, no entanto, compõe”,⁴⁵ porque se relaciona intimamente com o material. A partir disso, o que surge, o que emerge, provém “desse presente espesso, durável, e não de parte alguma. [...] Compor no cerne do paradoxo inicial; os gestos de um presente e, no entanto, perpétuo”.⁴⁶ Como pensar, então, nas fotografias de “Notícias de América”, essa imediatez do processo compositivo verificado tanto na pequena dança quanto na caminhada de Paulo Nazareth?

⁴⁵ Bardet. Op. cit., 2014, p. 170.

⁴⁶ Idem, *ibidem*, p. 173.

O instante e o instantâneo fotográficos

O que faz da fotografia uma invenção estranha – com consequências imprevisíveis – é que suas matérias-primas primárias são a luz e o tempo.

John Berger

John Berger afirma que a fotografia é o processo de tornar a observação consciente de si mesma.⁴⁷ Tendo como matérias-primas a luz e o tempo, a fotografia estabelece uma outra relação com o instante ou com essa imediatez compositiva. Um exemplo dessa relação tão fundamental na fotografia é a diferença entre os resultados obtidos em um instantâneo fotográfico com um longo tempo de exposição e em outro com um tempo mais curto de exposição. O instantâneo fotográfico com uma exposição longa é capaz de imprimir ou registrar o movimento do objeto apanhado na foto; mesmo que o movimento seja ínfimo, o objeto que se move deixa vestígios, “mas também, e sempre, o movimento da luz refletida até o aparelho”.⁴⁸ De algum modo, a impressão do movimento está tanto no instantâneo de longa quanto no de curta duração.

Os instantes de percepção que constroem a improvisação da *pequena dança* encontram o instantâ-

⁴⁷ Cf. John Berger. Para entender uma fotografia. Trad. Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 38.

⁴⁸ Bardet. Op. cit., 2014, p. 187.

neo fotográfico quando Paulo Nazareth permanece parado, de pé, para ser fotografado. Isso não quer dizer que ao parar diante de uma máquina fotográfica o artista tenha de fato começado a perceber as variações de incidência do peso do próprio corpo sobre seus pés e os movimentos internos da sua musculatura corporal, mas que essa paragem diante da câmera pressupõe do fotografado uma espécie de experiência da lentidão de um instante. É justamente essa experiência proporcionada pela *pequena dança* e pela fotografia: a experiência de alargamento do instante, assim como das múltiplas variações e movimentos que o habitam.

A lentidão do instante assume a espessura do grão da foto; o presente mesmo *infimamente* múltiplo da relação gravitária marca o grão da espessura da pele. Mil comições constituem sempre um instante que deixa, então, de ser instante puro, abstrato e, no limite, “instante” simplesmente, para se dilatar no movimento concreto, do vivido. Certa experiência do tempo em caso de acidente, em que a consciência está particularmente atenta a um curto instante, deixa sentir que ele é feito de mil variações: *isso durou uma eternidade*.⁴⁹

Na *pequena dança* estamos lidando com um modo de observação dos mecanismos – movimentos – em curso no corpo e através dele mesmo. Na fotografia,

⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 188.

estamos lidando com um modo de observação sobre a própria observação. Esta, por sua vez, não se dá no corpo ou no olho, mas sim na própria fotografia, ou seja, o exercício de autoconscientização da observação se dá através da fotografia. Mesmo assim, nesses dois casos, algo se aproxima. Ambos operam ou só existem em um contexto intervalar, ou melhor, emergem de uma interrupção num *continuum*. Na *small dance*, assim como na fotografia, interrompe-se um *continuum* através da habitação de um intervalo. Na primeira, ceder ao *continuum* do relaxamento total levaria à queda, o peso do corpo cedido ao chão. A diferença é que essa interrupção ganha fluxo, faz emergir outros movimentos, vira uma dança, uma pequena dança. No caso da fotografia isso não acontece.

Como John Berger salienta, a fotografia tem seu verdadeiro conteúdo “invisível; por derivar de um jogo, não com a forma, mas com o tempo, [...] uma fotografia, ao registrar o que foi visto, sempre e por sua própria natureza se refere ao que não é visto”.⁵⁰ A fotografia isola, preserva o corte tirado de um *continuum* e o apresenta. A partir do isolamento e da apresentação, ainda segundo Berger, as fotografias seriam citações de aparências. Citações porque apresentam recortes e de algum modo simplificam a aparência. Simplificam o que está lá. O olhar do fotógrafo, ou o da máquina, difere do olhar composto por escolhas aleatórias de alguém que simplesmente olha.

⁵⁰ Berger. Op. cit., 2017, p. 39.

A escolha constitutiva única do fotógrafo difere das contínuas e mais aleatórias escolhas de alguém que está olhando. Todo fotógrafo sabe que uma fotografia simplifica. A simplificação diz respeito a foco, tonalidade, profundidade, enquadramento, superação (o que é fotografado não muda), textura, cor, escala, outros sentidos (sua influência na visão é excluída), jogo de luz. Uma fotografia é a citação de determinada aparência, mas, ao citá-la, simplifica-a. Essa simplificação pode aumentar sua legibilidade. Tudo depende da qualidade da citação escolhida.⁵¹

Desse modo, para John Berger, há as fotografias que citam de forma breve e as fotografias que citam longamente; no entanto, esse comprimento da citação não estaria relacionado com o tempo da exposição, não sendo assim da ordem de uma duração temporal.

[...] é necessário repetir que o comprimento da citação não tem o sentido de uma duração temporal. Não é o tempo que se prolonga, mas o significado. A fotografia atravessa o tempo e nos revela um corte transversal do evento ou dos eventos que se desenvolviam naquele instante. Vimos que os instantâneos tendem a fornecer significados ambíguos. Mas o corte transversal, se for bastante largo e puder ser estudado sem pressa, nos permite ver a interconectividade e a coexistência rela-

⁵¹ Idem, *ibidem*, p. 118.

cionada dos eventos. Correspondências que, em última análise, derivam da unidade das aparências, compensando assim a ausência de sequência.⁵²

Há alguma coisa para a qual somos convocados a olhar e que não coincide com o instantâneo, a fotografia, mas com o corte transversal no *continuum* do evento. Só podemos estudar esse corte sem pressa. No caso de Paulo Nazareth em “Notícias de América”, existem algumas sequências, mas a maioria delas não pode ser situada em um único evento, como a série de fotografias em que o artista aparece deitado. Assim, a busca que mobiliza o olhar é também um modo de caminhada mental, um modo de caminhar por aquilo que Berger chamou de corte transversal. Devemos experimentar algo como uma pequena dança, ou caminhada, ao olhar as fotografias de “Notícias de América”. Porque tudo o que pode ser lido ali já está. Assim como a *dança do que já está*, o que é visto “é filho tanto da aparência como da busca”.

Revelações usualmente não vêm facilmente. Aparências são tão complexas que somente a busca que é inerente ao ato de olhar pode extrair uma leitura de sua coerência subjacente. Se, em benefício de um esclarecimento temporário, alguém separasse de modo artificial as aparências da visão [...], poderia dizer que nas aparências tudo que pode ser lido já está lá, mas indife-

⁵² Idem, *ibidem*, p. 119.

renciado. É a busca, com suas escolhas, que diferencia. E o que é visto, o revelado, é filho tanto das aparências como da busca.⁵³

Fazer emergir, na composição, o acontecimento que ali já está é um jogo com o tempo das coisas, pois a fotografia “não tem uma linguagem própria. Aprende-se a ler uma imagem fotográfica como se aprende a ler pegadas ou cardiogramas. A linguagem com a qual ela lida é a linguagem dos acontecimentos”.⁵⁴ Entendo o deslocamento proposto por Paulo Nazareth como um improviso, uma proposição performativa que tem como premissa habitar o lugar perceptivo da improvisação ao caminhar, apesar de vislumbrar um destino final e ter um ponto de partida. O que acontece durante a caminhada de Paulo é da ordem do improviso com os materiais e as forças.

A forma como frequentemente são lidas suas “Notícias de América”, e conseqüentemente a figura do próprio artista Paulo Nazareth – encarado como um artista nômade, não fixável, contra a permanência –, parece minimizar o fato de que seu trabalho depende também das fotografias. Há aí um trabalho acerca da autoconsciência da observação, assim como das durações e da habitação nesses cortes e intervalos de *continuum*. Paulo Nazareth parece buscar conscientemente as tensões que a fotografia pode produzir.

⁵³ Idem, *ibidem*, p. 116.

⁵⁴ Idem, *ibidem*, p. 39.

Talvez o que se possa reter dessas associações entre a *small dance* de Steve Paxton, a teoria fotográfica de John Berger e os modos de caminhada mental de Ingold é que as três se encaminham para uma crítica ao modelo hilemórfico ao qual Ingold se opõe. Dar forma, no modelo oposto ao hilemórfico, é também um gesto de desenhar, dançar, caminhar através dos materiais em jogo. A *paragem* no instante fotográfico também é um momento em que o artista está a *en-formar* algo.

O corte do *continuum*, em um trabalho que se baseia na caminhada, está presente na paragem, seja ela registrada ou não. Essa paragem sempre preenchida de tensões, fluxos e materiais em movimento. Desse modo, escolho olhar para as fotografias de “Notícias de América” a partir de outra perspectiva que não apenas a do registro da performance, mas como um modo pelo qual a ação performática se constitui e atenta para si mesma. *Existe a caminhada e existem as paragens, sem esses dois gestos o trabalho não é possível.* A paragem, como corte de um *continuum*, também é dada a ver através da fotografia. O instante fotográfico como tentativa de paragem, de captura, convoca o espectador de modo especial, oferece a possibilidade de fazer da leitura uma pequena dança.

BEATRIZ GALHARDO é dançarina, pesquisadora e artista visual. Graduiu-se em Estética e Teoria do Teatro pela UNIRIO e é formada em dança pelo curso técnico da Escola Angel Vianna. Atualmente cursa o mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense.