

) Limpeza do invisível (

Talita Alcalá Vinagre ¹

Resumo: Este texto propõe apresentar um registro-ensaio de uma ação performática realizada pela autora no Terminal de Metrô da Vila Madalena, na cidade de São Paulo. A fim de pontuar os efeitos no corpo e no entorno do que se nomeia aqui como investigação coreomeditativa recorre-se a alguns aliados do pensamento enquanto devir-sensível do corpo. A dança e a performance aparecem e dão abertura a movimentos mínimos que varrem o corpo para os seus limiares.

84

Palavras-chave: Limpeza do invisível. Investigação coreográfica. Coreomeditação. Devir-sensível do corpo.

Abstract: This text presents a record-essay of an action performed by the author in the Metro Terminal of Vila Madalena, in the city of São Paulo. In order to punctuate the effects on the body and surroundings of what is here referred as a coreomeditative investigation, some of the allies of thought as the body's becoming-sensitive are resorted to. Dance and performance appear and give rise to minimal movements that sweep the body to its thresholds.

Keywords: Cleaning the invisible. Choreographic research. Choreomeditation. Sensitive-becoming of the body.

¹ Mestre em Ciências Sociais pela PUCSP, dançarina, performer e artista-educadora.

Introdução

Ao longo de três dias (29, 30/4 e 01/5/2015) a autora realizou uma série de ações “despropositadas” no interior do terminal de metrô da Vila Madalena, na cidade de São Paulo. O ponto de partida para isso se deu quando, ao testemunhar, num domingo à noite, a árdua jornada de trabalho das funcionárias e funcionários da limpeza do metrô, a autora foi impedida por uma delas de pegar uma vassoura encostada em uma das paredes a fim de também nos colocarmos na ação de varrer.

Assim, mobilizada pela ação de varrer o chão do hall do metrô durante um longo período de tempo, a primeira regra que a autora se impôs foi a de permanecer nesta ação durante 8 horas consecutivas com uma única pausa de 1 hora, em três dias seguidos. E, recorrendo a algumas técnicas somáticas, especialmente as do Contato e Improvisação, do balé clássico (de linhas que se desdobraram dos estudos de Klaus Vianna) e do Kundalini Yoga, a ação de varrer passou a interessar também como possibilidade de instaurar novos processos de aprendizagem do meu eu-corpo no mundo. Colocar-me numa situação em que o ato de varrer seria a única forma de existir ao longo de um determinado tempo, lançou-me numa espécie de *ausência propositada*, em um silêncio de onde tudo poderia surgir. E que constituía, ao mesmo tempo, uma investigação coreográfica.

O primeiro dia da *performance* funcionou tal como uma preparação em que pude, aos poucos, rastrear as possíveis ações a serem repetidas, incorporadas e sintetizadas nos dois dias que se seguiram. Afeita ao propósito inicial de somente varrer, foi o que fiz ao longo das primeiras duas horas no hall do Metrô Vila Madalena. Após esse período de tempo, dei-me conta que a minha mente estava muito barulhenta, que uma mente demasiada consciente pesava sobre minhas ações. Eu queria continuar varrendo, mas a mente consciente do meu corpo me exigia muita energia. Desviei o olhar e os pensamentos, deixei passar. O varrer foi aos poucos tornando-se não mais uma finalidade, mas um processo. Jogava com as imagens que me chegavam na escadaria, me aborrecia e me divertia ao mesmo tempo com a sujeira que me escapava. Como era de manhã, recebi muitos “*bom dia!*”.

Além disso, o repertório de técnicas corporais que me apareciam como registros do meu corpo “observando e sendo observado” por mim mesma durante o ato de varrer incluíam uma visão própria do corpo em movimento, uma observação tátil, em que o contorno do corpo ganha extrema importância. Não havia ali uma

postura correta ou um movimento certo para o meu corpo, mas apenas um modo de funcionar num dado momento e que, aos poucos me conduzia a uma abertura. Inesperadamente, os cantos das paredes, os lugares quase imperceptíveis, os amontoados de cabelo, de fuligem, os jogos de luz e sombra, os pequenos lixos no chão, as manchas no carpete de borracha, os caminhos para os que não enxergam com os olhos, os sons, os passos, as conversas, o subterrâneo. Pequenas paisagens se multiplicavam infinitamente e tornavam-se universos de sensações.

Uma outra visão parecia se ampliar em mim, não fazia mais sentido olhar para querer ver o que estava ali, mas deixar que os olhos se tornassem receptáculos de algumas imagens. Não mais abrir e fechar os olhos, a cada piscadela, mas levantar as pálpebras e repousá-las sobre meus olhos. Essa receptividade dos olhos, deixando as imagens chegarem até mim se expandiu também para a escuta das diferentes camadas sonoras do *ball* do metrô. Não mais uma atenção na audição restrita ao sistema auditivo, mas o corpo todo operando como um grande ouvido. Isso fazia com que eu me tornasse parte daquela paisagem e, o que ouvia dessa paisagem era simultaneamente o meu corpo se fazendo presente. Os eventos sonoros que pude registrar, a cada vez, diferentemente também formavam uma paisagem movente e me arrastavam para uma outra presença. Cada passo, cada movimento e cada objeto vibravam sonoramente através da minha pele. Eu escutava-os sem, no entanto, querer alcançá-los.

Como uma espécie de invasão, minha pele me colocava em relação com todos os pontos do espaço, não mais envolvendo o corpo em um invólucro, mas escancarando-o, gerando volumes. Sentia que ao acessar a pele menos como um limite e mais como limiar do fora no dentro e do dentro no fora, meu corpo passava também a “esculpir o espaço”, inscrevendo seus próprios relevos numa esfera de influência. Relevos estes que eram simultaneamente esculpido de acordo com os circuitos entre as tensões e contratensões do meu corpo em pausa.

O peso dos meus ossos me ajudou a persistir na presença quieta e incômoda a mim mesma. Em cada pausa, primeiramente de 5 a 15 minutos e depois, de 30 a 45 minutos, eu escolhia uma posição, geralmente em pé, com as duas mãos apoiadas na vassoura e o olhar direcionado para o chão, minha cabeça se inclinava para baixo. Essas pausas, ao contrário de serem descansos ou ainda uma suspensão contemplativa, me varreram para o infinito dos micromovimentos do espaço interno do meu corpo.

Assim, quanto mais prestava atenção em minha respiração, em meus batimentos cardíacos, em minhas limitações físicas, minha mente de ideias, que controla ou crê controlar o sentido de meu comportamento ia se diluindo e alargando a presença de uma outra mente: a mente que é o corpo todo. Nesse outro tipo de presença, sentia que adentrava em uma zona indiscernível, de renúncia do controle da imagem daquilo que meu corpo propagava no espaço.

Esta mente que é o corpo todo atuava como uma abertura bastante singular do corpo ao conhecimento espontâneo que este tem do mundo, e que entre as linhas de tensão, moduladas a cada pequena micropercepção ia buscando alguns pontos de acomodação provisórios. Diferentemente de uma intervenção da consciência – tal como coloca o filósofo do movimento José Gil, se dá por meio da atenção mais forte e concentrada em certo órgão do corpo – e perturba qualquer tentativa de construção de uma posição equilibrada e/ou de uma estabilidade corporal, o jogo sutil e microscópico de forças que percebia atuar sobre mim propiciou sair do esquema da consciência em si. Para então, a cada deslocamento ínfimo do corpo, poder apostar no gesto inconsciente, que desposa dos poderes da mente habitual, deixando de ver o corpo do exterior para tornar-se uma consciência do corpo (GIL, 2004, p. 128).

87

Diante de alguns passageiros que vinham me pedir informações e outros muito incomodados que me ofereciam ajuda, ora se impondo sobre mim, angustiados com a minha inatividade e, principalmente com meu silêncio, esse modo de operar de uma consciência que é o corpo todo me colocou num relaxamento da atenção exterior, afrouxando a pressão das tensões externas do corpo. Não que eu estivesse impermeável a tais movimentos, mas, ao contrário, sentia meu corpo tornando-se poroso, distendendo-se no espaço. Talvez no encontro daquilo que Gil também observa ao olhar para o duplo movimento paradoxal da consciência do corpo na dança contemporânea, no qual “a consciência do bailarino dissemina-se no corpo, dispersa-se, multiplica-se em inúmeros pontos de contemplação internos e externos; e, ao mesmo tempo, desvanece-se parcialmente enquanto consciência clara de um objeto, deixando-se arrastar pela corrente do movimento” (GIL, 2004, p. 129).

No entanto, em muitos momentos, me via contando o tempo, mas, era um outro tempo que ia me aparecendo e que culminava quase sempre no presente, em cada passo, em cada respiração, como o limiar de um novo, de uma

nova perspectiva. E isso era e é muito rápido. Como ouço? Como vejo? Como empreender um outro ritmo a mim mesma? Como adensar-me e estender-me em cada instante? Tudo isso me passava, e eu continuava naquele exercício de fazer de cada ação também um experimento, um “não saber onde vai dar”.

Muitas vezes, por exemplo, fui atraída pelas escadas rolantes. A sua mecânica de subidas e descidas. Durante 30 minutos elas não me levavam mais a lugar nenhum, apenas me mantinham em fluxo. E eu quase não me movia. Deixava-me somente e obscuramente aficionar-me por aquela automação. Essa obscuridade tornou-se condição para que essa “mente que é o corpo todo” pudesse se impregnar pelos eventos do espaço, pelos seus fluxos de pessoas e coisas. O meu corpo era assim “varrido” para os cantos sombreados, dos *afectos* corporais indistintos. Parecia que esse “saber inconsciente” do corpo me fazia mover sem que necessariamente alguma significação se enlaçasse a uma imagem ou preenchesse as minhas ações de um conteúdo necessariamente dotado de sentido.

No segundo e terceiro dia, as repetições me interessaram fortemente. Realizar novamente algumas ações, repeti-las exaustivamente, tal como longas pausas e caminhadas circulares que desenhavam um número 8 no chão e cortavam o fluxo de passageiros que saíam e entravam pelas catracas, assim como o olhar durante muito tempo direcionado para o chão, na busca inventada pelas sujeiras e outras miudezas foi também o que me propiciou dar contorno a um campo coreográfico. Uma composição com linhas abstratas, desenhos no espaço em que uma presença característica ia se delineando.

Repetir um mesmo gesto durante um período de tempo (5, 20, 50 minutos) foi um modo encontrado de dar passagem a movimentos não previstos. Devido ao desbloqueio progressivo do controle da mente consciente, repetir tornou-se então um aliado artifício para que o fazer-corpo tomasse um lugar de indeterminação.

Projetar-se sobre o espaço através da atenção não focada nas mutações do corpo trouxe à tona uma perspectiva de seu interior que se abre para as forças e os *afectos* que transportam o movimento. O movimento do corpo, confundido com o movimento do exterior visto do interior resultou em linhas ou planos em movimento. Assim, quando me via caminhando desenhando um oito no chão, projetava essa linha abstrata sobre o espaço, o que, ao mesmo tempo permitia “cortar” o movimento empírico do próprio espaço. Compor essa linha, projetada

de um ponto de vista que não era nem interior nem exterior, mas as duas coisas simultaneamente, não indicava apenas o meu trajeto no *ball* do metrô como também propiciava dar existência a movimentos de um pensamento coreográfico.

Contudo, sentir a vibração física do espaço e do espaço do corpo tornou-se assim mais que uma ação com uma finalidade artística, mas, sobretudo, um modo de existir capaz de deixar que algo no corpo pudesse pulsar diferentemente a cada instante, mesmo nas posições em que eu permanecia praticamente imóvel. Ainda que ao redor, tudo já estivesse acontecendo. Essa “limpeza do invisível” tornou-se uma investigação sobre o corpo naquela paisagem, uma investigação que chamo aqui de *coreomeditativa*. Por mais que não quisesse interferir no fluxo do espaço, somente o fato de ali estar com uma atenção voltada para as múltiplas variações na paisagem do meu corpo, isso já configurava um modo de provocar uma modulação no e com o entorno. Tal investigação sobre o corpo requereu um tipo de silêncio meditativo, uma concentração “dispersa” em que eu partia ao encontro de mim, de mim mesma como capaz de ser *outra*, de esperar e de se interrogar.

Antes de ser um esquema corporal ou uma imagem sobre o ato de limpar, essa ação pareceu inventar ainda um espaço, projetado pelo movimento não do “meu” corpo, mas por um plano abstrato, por linhas “invisíveis”. A ação de varrer me propiciou extravasar o corpo do cotidiano, suspender uma dada situação. E, a partir de tal experiência, a princípio, sutil, silenciosa e quase imperceptível, uma potência do corpo apareceu, tal como um distanciamento de suas formas prévias, habituais. Desapegar-me de esquemas sensório-motores padrões para encontrar na ativação receptiva de uma capacidade específica do sensível uma passagem a um *dever-sensível* do corpo. Através de estratégias não programadas de composição o corpo foi definitivamente varrido para uma zona de indiscernibilidade e de indeterminação (DELEUZE, 1997, p. 94).

Experimentar o corpo, seus conflitos e tensões na relação com o espaço e com o tempo desta ação, o varrer não me interessava mais como regularização do gesto, mas o quanto essa ação tomada em seu avesso, ou em sua ineficácia, desacomodava o corpo, transformando-se também em material coreográfico. Não estava mais em questão a transformação desse corpo, fosse essa transformação dinâmica ou estática, mas, diferentemente, sua deformação. Uma deformação que, como lembra Deleuze, pode ser operada ficando-se no mesmo lugar, pois não depende do movimento, ao contrário, subordina-o às Forças que atravessam

o corpo (DELEUZE, 2007, p. 45). Deleuze, ao se referir às pinturas de Francis Bacon, mostra como a deformação opera “nas posturas mais naturais de um corpo que se reagrupa em função da força simples que se exerce sobre ele, vontade de dormir, de vomitar, de se virar, de ficar sentado o maior tempo possível etc.” (Ibid.).

Nessa perspectiva, movimento e repouso permanecem, desenham velocidades e lentidões relativas e pontuais. E a composição aparece mais como um plano que diz respeito a uma *desterritorialização* do corpo operada através de contornos específicos e temporários, mas estes foram conservados no ponto preciso de levar à mente consciente e a própria coreografia a um silenciamento. O ato de varrer inscreve-se aí como um modo de compor com a própria existência. Uma prática de corpo que não passa pela comunicação, mas sim pelo desvio da fala do corpo através dos gestos expressivos demais.

O movimento operando na captura de microfenômenos, das micropercepções ganhou importância assim pelo seu potencial de antirrepresentação, sinalizando processos de alteração, de vazão da diferença – não lógica e não administrável. A *coreomeditação* acontece então no momento em que uma prática de tomar o corpo em suas bordas se instaura, quando uma capacidade sensível de ser outro, de desapegar-se de si mesmo é ativada.

Se colocar em tal experimento foi também um aprendizado único, que só poderia ser realizado a partir dessa experiência, desse corpo, que, a seu modo, propiciou dar forma passageira à erupção do invisível, de uma varredura invisível de si, arrancada aos limites do corpo. A dança contemporânea no limiar com a *performance*, enquanto abordagens que possibilitam expor os limites de um corpo, irrisório, insensato e que, segundo Louppe “(...) a história e o mundo retiraram à nossa percepção e até, por vezes rejeitaram na inutilidade da existência. Do mesmo modo, a simples exploração das paisagens corporais, ou textualidade ilimitada, contendo em si as suas próprias mutações de sentido, leva-nos a reconhecer a presença de um <<outro corpo>> que, ao mínimo movimento, pode surgir inesperadamente” (LOUPPE, 2012, p. 75).

A *performance*,) *limpeza do invisível* (, como um movimento que praticou o corpo em cada instante também abriu a um campo de relações pessoais não premeditadas. Por ter conseguido autorização prévia do Metrô para realizar a ação, pude circular pela área operacional do Terminal Vila Madalena. Num dos

dias, ao procurar um canto na sala da supervisão para deixar minha pá e minha vassoura encontrei Dália, uma haitiana que há um ano trabalha para uma empresa terceirizada de limpeza naquela estação. A moça, falando poucas palavras em português me alertou para a sala adequada onde eu deveria deixar minha vassoura e minha pá. Era uma salinha ao fundo, quase um esconderijo, nos quais outros funcionários da limpeza se revezavam com seus instrumentos de trabalho e suas histórias de vida e, que ali, passam diariamente despercebidas.

Referências

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pélbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Coordenação de Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. São Paulo: Ed. 34, 1997.

GIL, José. *Movimento total – o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

LOUPPE, Laurence. *Poética da Dança Contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.