

## **Trabalhando com Exposição Física na Dança Contemporânea em Espaços Externos**

**Paula Kramer**  
Coventry University, Inglaterra  
Tradução  
**Cláudio Marcelo Carneiro Leão Lacerda**

### **Introdução**

Este artigo baseia-se fundamentalmente em meu doutorado de prática-como-pesquisa em Dança, finalizado na Coventry University (RU) em 2015 (Kramer, 2015). Mais especificamente, é derivado das práticas performativas que tenho desenvolvido e executado em conjunção com (assim como além de) este projeto de doutorado, como a feitura e mostra de uma tarde performativa intitulada: *body, trees & things* (2012). Em especial, o presente artigo propõe configurar a exposição física como uma prática relevante para a dança contemporânea em espaços externos<sup>8</sup>, uma prática que convida e dá um suporte para trabalhar em confederação com a vivacidade e agenciamento de materiais e atmosferas presentes no lugar. Tenho desenvolvido quatro modalidades de exposição física que eu chamo transicionamento [*transitioning*], caminhada [*walking*], habitação [*dwelling*] e mover-dançar [*moving-dancing*], os quais apresento ao longo deste texto. Considero essas quatro modalidades intrincadamente conectadas e de influência mútua e me movo livremente entre elas em meu ritmo de trabalho de preparar um trabalho performativo ou de ensino. Assim, uso essa diferenciação como uma ferramenta para levar em consideração diferentes aspectos da exposição física para vir à tona, ao mesmo tempo que proponho que *confederações intermateriais*, assim como a cria-

---

<sup>8</sup> Nota do Tradutor: A tradução literal de "contemporary outdoor dance" seria "dança em espaços abertos contemporânea", respeitando-se a ordem dos adjetivos. Certamente, a autora os ordenou desta forma para que a importância primeira da adjetivação fosse dada a "outdoor" e, em seguida, a "contemporary". Entretanto, a expressão "dança em espaços abertos contemporânea" soa estranho a nossos ouvidos lusófonos. Por esta razão, decidi deixar "dança contemporânea em espaços abertos", ficando o leitor informado da expressão original e da escolha na tradução.

ção performática, acontecem dentro e através dessas práticas.

Meu uso de conceitos como *confederação* e *agenciamento* provém do campo emergente do *neomaterialismo* e, mais especificamente, no trabalho da teórica política Jane Bennett. Em especial, eu posiciono a relação humano-mundo para se manifestar através de confederações feitas de materiais de diferentes ordens, que eu indico com o termo *intermaterial*.

Minha trajetória central, neste artigo, assim como além dele, é promover nosso pensamento sobre coisas, objetos e materiais como tendo vivacidade, agenciamento e autonomia, ao invés de serem considerados matéria passiva ou morta que está completamente disponível para a projeção e consumo humanos. O trabalho de Jane Bennett, em especial, questiona diretamente como nosso mundo poderia ser diferente se considerássemos a materialidade como vivaz, nossos corpos como conjuntos heterogêneos e o lócus do agenciamento como compartilhado, confederado e distribuído (entretanto, não necessariamente igualmente) entre humanos e não humanos (2010). Ela propõe, por exemplo, que nosso mundo pode não ser preenchido “com categorias ontologicamente distintas de seres (sujeitos e objetos), mas com materialidades variavelmente compostas que formam confederações” (2010, p. 99). Com base em minha pesquisa, sugiro que tais confederações possam ser experienciadas e utilizadas na criação de obras de dança. Além disso, argumento que a experiência de tais confederações oferecem possibilidades para inspirar um distanciamento de uma ontologia que posiciona o ser humano como a força única e central da criação e da tomada de decisão e apoia a aproximação a uma posição humana descentralizada que existe em confederações variáveis. Tal reposicionamento do humano parece tornar-se crescentemente relevante no contexto das crises ecológicas, econômicas e políticas causadas por humanos pelas quais estamos enfrentando no presente.

### **Rastreando as Raízes de minha Prática de Movimento**

Minha prática de movimento e de performance tem sido influenciada pelo estudo de várias técnicas de movimento e de trabalho corporal em graus variados, incluído

Movimento Autêntico, Improvisação de Contato<sup>9</sup>, Body-Mind Centering® (BMC®)<sup>10</sup> e Klein Technique™.<sup>11</sup> Entretanto, tem sido mais influenciador meu trabalho com praticantes do movimento que trabalham em espaços externos, em especial, Bettina Mainz (ALE) e Helen Poynor (RU). O trabalho de ambas é influenciado (entre outras fontes) pelo *Joged Amerta/Amerta Movement*, uma prática de movimento desenvolvida desde o início dos anos de 1980 pelo artista do movimento indonésio Suprpto Suryodarmo em um ambiente intercultural singular entre Java (Indonésia), onde Suprpto Suryodarmo tem sua base, e Europa Ocidental, assim como, até certo ponto, a América do Norte. A especialista em Amerta Sandra Reeve (RU) descreve o trabalho como “uma prática somática e performativa”, que, entre outras especificações, “presta atenção à incorporação ambiental e anexa importância crucial à mútua interdependência e co criação entre organismo e ambiente” (2010, p. 189-190). O nome *Amerta* traduz-se como “o néctar da vida” (p. ex., Bloom, Galanter e Reeve, 2014, p. 308) e foi levemente modificado em 2010, quando Suprpto Suryodarmo começou a se referir à sua prática como *Joged Amerta*, que Sandra Reeve traduz como “o néctar movente-dançante da vida” (p. ex. Bloom, Galanter e Reeve, 2014, p. 308). Esta mudança deu à dança uma presença mais forte no nome dessa prática de movimento e, posteriormente, disponibilizou o termo *Amerta Movement* para ser usado como um termo mais genérico para trabalhos que sejam influenciados por Suprpto Suryodarmo (Bloom, Galanter e Reeve, 2014, p. 308-309), que é como utilizo o termo aqui e no contexto do meu trabalho. Meu primeiro encontro com um trabalho de movimento influenciado pelo *Amerta Movement* foi completamente incidental e aconteceu através do encontro com

<sup>9</sup> N.T.: A tradução correta do termo “Contact Improvisation” para o português é “Improvisação de Contato”, apesar do uso, por várias pessoas no Brasil, da expressão “Contato Improvisação”.

<sup>10</sup> N.T.: Ainda que possa ser traduzido como “Centramento Corpo-Mente”, o nome desta técnica em inglês funciona como “marca registrada”, mantenho em inglês.

<sup>11</sup> Movimento Autêntico é uma forma de “movimento autogerido [...] frequentemente executado com os olhos fechados e a atenção dirigida para dentro, na presença de, ao menos, uma testemunha” (Authentic Movement Community, s.d.). Movimento Autêntico foi inicialmente desenvolvido por Mary Starks Whitehouse (1911-1979). A Improvisação de Contato [Contact Improvisation] é uma forma de movimento em dueto “com dançarinos apoiando o peso uns dos outros enquanto se movem” (NOVACK, 1990, p. 8). A forma foi inicialmente desenvolvida pelos dançarinos norte-americanos Nancy Stark Smith (1952-) e Steve Paxton (1939-) nos anos de 1970. BMC® é “uma aproximação integrada e incorporada ao movimento, ao corpo e à consciência” desenvolvida por Bonnie Bainbridge-Cohen (EUA), que abriu a School of Body-Mind Centering® em 1973 (School for Body-Mind Centering, 2014). A Klein Technique™ trabalha “no nível do osso, não o nível tradicional dos músculos” e é uma prática de movimento e trabalho corporal direcionada especialmente a dançarinos profissionais. Foi desenvolvida nos EUA, inicialmente por Susan Klein em 1972, e seu desenvolvimento, avançado em colaboração com Barbara Mahler (KLEIN e MAHLER, 2001).

Bettina Mainz em 1998 no programa de esportes recreacionais na Universidade Livre de Berlim. Eu estava estudando ciência política então e não havia ainda mudado minha atenção principal para o estudo de dança em espaços externos e práticas de movimento contemporâneos. Um dos pontos cruciais para mim foi experienciar o movimento no campo expandido do mundo "como um todo": parte do trabalho aconteceu em espaços externos, em quintais abandonados de escolas, sob pinheiros finos crescendo nos espaços limitados da cidade, assim como milhares, poços de pedregulhos, pastos ou matas ao redor de Berlim. Lentamente, este engajamento particular com espaços externos, através de uma prática de dança que me permitiu encontrar minha própria maneira de me mover, começou a ocupar um lugar central em minha vida. Ele ofereceu um contexto no qual eu poderia prestar atenção a e estar com o mundo, com e através de meu corpo, ao invés de apenas pensar criticamente sobre ambos mundo e corpo, como eu fazia como parte de meu currículo de ciência política com inclinação feminista. Comecei a perceber e seguir meu corpo, a confiar nele, expressá-lo e usá-lo para a criação de dança e movimento. Foi nesse contexto que aprendi pela primeira vez a expor meu corpo às coisas, objetos e materiais que constituem nosso mundo como um todo e a me envolver com essa abundância na e através da prática criativa. Mais de uma década depois, e ao longo da minha pesquisa de doutorado, o trabalho de Helen Poynor e também de Simon Whitehead (ambos, RU) impactaram de maneira especial meu modo de trabalhar e de pensar sobre dança contemporânea em espaços externos. Em termos de exposição, o trabalho de Helen Poynor, em especial, me deu um suporte para confiar e contar com a possibilidade de trabalhar com a exposição física, através de um ciclo completo de criar e mostrar um trabalho, ao invés de apenas no contexto de ministrar workshops ou em momentos específicos de um processo de ensaios. O trabalho de Simon Whitehead influenciou particularmente meu entendimento da caminhada como uma prática de exposição, para a qual eu retorno em uma seção posterior deste artigo. Trabalhar com o próprio Suprpto Suryodarmo (quando estava ensinando na Europa) também impactou minha prática de movimento nos anos recentes, assim como o trabalho de Jennifer Monson (EUA) e Sandra Reeve (RU), que trabalham em espaços externos. Todos esses indivíduos têm me inspirado a compreender o local no qual trabalho como parceiro, professor e co-coreógrafo e têm me encorajado a trabalhar me expondo ao que está presente no local em vez de predeterminar o material de movimento,

uma narrativa específica ou arrumações espaciais.

### **Trabalhando com a Exposição Física**

Agora, dirijo-me mais especificamente para o processo de criação de *body, trees & things*, que começou em fevereiro de 2011 e de onde destilei as noções de exposição física que aqui proponho. O processo de trabalho foi, inicialmente, inteiramente informal e, somente após seis meses, se encaminhou para uma série de três apresentações públicas (ainda bastante informais). Em março de 2012, comecei a preparar a contribuição performativa formal para meu doutorado, a qual intitulei *body, trees & things* e que foi apresentada como uma tarde performativa pública em maio de 2012. O processo de trabalho inteiro aconteceu em um campo com árvores e um córrego, que se estendia ao longo da margem de uma estrada, próximo à aldeia de Stoneleigh em Warwickshire, perto da cidade de Coventry. Uma das características mais visíveis desse campo é um grupo de vários castanheiros meio queimados, impressionantes e significativamente antigos, que, provavelmente, foram atingidos por raios. Muito do meu trabalho teve lugar nesse pequeno matagal, que eu passei a me referir como o Local dos Castanheiros [the Chestnut Site] (para imagens, vide p. 13).

Como parte desse processo de trabalho, comecei a desenvolver mais, a melhor compreender e também a documentar minha própria prática de movimento. Os resultados de documentação desse processo incluem dois pequenos folhetos com palavras e imagens. O primeiro abarca a fase preparatória e é intitulado *trees, ... music & movements, seen and unseen* [árvores, ... música e movimentos, vistos e não vistos]. O segundo é intitulado *body, trees & things – preparing performing* [corpo, árvores e coisas – preparando a performance]. O principal objetivo da fase preparatória foi conhecer o local e experienciar como ele funciona sob várias condições (de apresentação). Foi nessa fase que comecei a trabalhar mais conscientemente e confiantemente através da exposição física – ao local, ao clima, à minha condição presente e à prática de movimento. Nesse momento, frequentemente trabalhei na generosa companhia do músico Michaël Lacoult, de Birmingham, que trouxe seu contrabaixo para o local para co-praticar comigo e que esteve envolvido e apoiou duas das apresentações preparatórias, assim como a peça final.





Fig.1. Contrabaixo e cordas no campo, Stoneleigh (Reino Unido), 14 abr. 2012

No coração da minha prática estava o comprometimento a passar um tempo significativo no local, a me expor e a trabalhar com e a partir dos materiais e atmosferas presentes no local, assim como seguir meu corpo e não trabalhar contra suas necessidades. A partir dessas orientações básicas, gerei tanto a estrutura maior do evento como o material de movimento específico. Ao escrever minha tese, comecei a usar a expressão *exposição física* para esse processo. Tanto a expressão quanto o que espero expressar com a mesma ressoa das palavras e maneiras de trabalhar de Helen Poynor, descritas por ela para mim em uma entrevista:

Eu não inicio [...] a partir de uma ideia. Inicio me movendo. Ou indo para o local. E/ou me movendo no local. E, então, o conteúdo vem disso. [...] Algumas vezes começo estando em um local, [...] tendo uma imagem. Então, começo a partir disso. Mas, não acho que ajuda começar a partir de uma ideia porque tudo o que acontece, então, é que eu trabalho a partir da minha cabeça. E então crio uma peça que não está muito incorporada. Ela precisa vir de um encontro físico com o lugar. Até mesmo se o que vem, naquele momento, é uma imagem. E o mesmo, em se tratando de trabalho no estúdio, se estou criando uma peça. (Entrevista 13.04.2011)

Esta conversa forma um dos muitos exemplos que têm me encorajado a trabalhar diretamente a partir de e com o local através do que Helen Poynor nomeia “encontro físico”, começando com o ato básico de ir a algum lugar e se mover. Escolhi o

termo exposição em vez de encontro para lançar luz sobre uma qualidade de se entregar ao local, que eu considero relevante no contexto do meu trabalho. Procuo enfatizar aqui a vulnerabilidade do(a) dançarino(a) humano(a) em relação ao local, um senso de ser menor do que o local, assim como de se abrir para suas propriedades. Em minha experiência, tal senso de exposição é particularmente óbvio em condições climáticas severas ou trabalhando em ambientes como cordilheiras ou penhascos e pedregulhos junto ao mar, que imediatamente posicionam o ser humano como exposto e vulnerável e apenas marginalmente relevante para o esquema maior de um clima ou característica geográfica específicos. Ademais, a exposição sugere que eu considere minha humanidade aberta, de um modo que permite ao local afetar meu sistema. A medievalista Eileen Joy chama isto de “auto doação, fazendo-nos hospitaleiros para que as coisas e eventos possam ter lugar dentro e com e ao redor de nós, de modo que o mundo possa acontecer para nós, para variar” (2012, p. 170, ênfase original). Encontro uma ressonância com isso na hipótese de Jane Bennett de que “a coisa-poder trabalha explorando uma certa porosidade que é intrínseca a qualquer corpo material” (2012, p. 254), que ela desenvolve em seu trabalho sobre acumuladores, que considera tão sensíveis ao agenciamento material que eles basicamente tornam-se dominados por ele. Considero a prática de dança em espaços externos como um local no qual podemos praticar sintonizar nossa suscetibilidade, a que Jane Bennet se refere como “o chamado das coisas” (2010, 2012), sem sucumbir a isto sem defesas, como os acumuladores sucumbiriam, mas, ao invés, responder a este chamado com um processo de feitura e criação.

A peça final *body, trees & things* [corpo, árvores e coisas] consistiu em quatro elementos: uma caminhada até o local da performance; uma instalação em espaço aberto com coisas, objetos e materiais que falavam sobre todo o processo criativo; uma performance solo; e uma refeição coletiva.<sup>12</sup> Elementos tais como a caminhada até o local da performance, todas as locações físicas concretas e o material de movimento específico foram desenvolvidos através da exposição física. Contrariamente à minha expectativa ou imaginação, eu anotei, por exemplo, no quarto dia trabalhando na performance final, que “parece que eu **não** irei apresentar no local

---

<sup>12</sup> Elementos tais como a instalação estão em relação ao doutorado como um todo, durante o qual desenvolvi instalações participatórias como um método central para pesquisa e disseminação. Mais discutido em Kramer, 2011 e 2012b.

dos castanheiros. Poderia ser o local central de encontro, com a exposição e, após, a refeição” (anotações de campo em bloco de desenho, 01.04.2012). Fui, a princípio, pega de surpresa pelo sentimento de que não iria fazer a performance no matagal que era bastante familiar para mim e que também considerava o local mais espetacular nesse território maior. Entretanto, ao fim, esta foi a decisão que tomei. Para a apresentação final, o Local dos Castanheiros tornou-se o local central de encontro, ao invés de local central de performance que tinha sido durante a maior parte do processo preparatório. Dia a dia, o evento inteiro foi montado, movendo-me em diversas locações, testando fisicamente a viabilidade das mesmas, escutando ao que emergia, trabalhando em diálogo e confederação com o local. Após mais alguns dias no local, comecei a estabelecer minha performance solo sobre um campo aberto, em relação com um carvalho singular de tamanho médio e um grupo de três carvalhos pequenos, plantados em um triângulo ao redor de uma grande raiz, deixada após o corte de uma antiga árvore. Outras pessoas também contribuíram para a formação do evento como um todo, por exemplo, um peregrino que estava seguindo um mapa com passeios sugeridos, na época da Páscoa, inspirou a inclusão de uma caminhada que o público fez da igreja da aldeia até o local.<sup>13</sup>

É importante que eu argumente que a exposição física não é apenas uma prática de criação, mas se estende ao ato da performance. Após a mostra de *body, trees & things*, anoto: “*como novas peças vêm, podem vir, ainda e até durante o ato da performance, como a vida é revelada no fazer, como a dança acontece na dança*” (documentação reflexiva da performance em bloco de desenho, maio de 2012). Enquanto preparara e praticara extensivamente, um elemento central de minha performance foi manter meus poros abertos, por assim dizer, e continuar a me expor fisicamente ao local, a mim, ao público, à performance – nesse momento específico no tempo.

## Transicionamento

Minha prática no local é geralmente precedida por uma fase de *transicionamento*, do qual esta seção trata. O transicionamento refere-se aqui mais especificamente ao processo de chegar ao local da performance ou da atividade de ensino, mas

---

<sup>13</sup> Juntamente com minhas experiências das práticas de caminhada de Simon Whitehead e minha própria afinidade com caminhada.



também fala de fases entre diferentes atividades no local. Entendo esses momentos como uma parte inerente da prática criativa, ao invés de separados da mesma. Trabalhar para uma performance ou a preparação de um *workshop*, por exemplo, começa, para mim, ficando pronta e indo para um local. Atividades preparatórias incluem me vestir, considerando o terreno e o clima, quase sempre colocando mais uma camada de roupa impermeável para facilitar mover sobre ou perto do chão. Eu reúno comida e água, assim como algo para escrever e desenhar, ocasionalmente, uma câmera de foto e/ou vídeo. Deixar a casa, então, marca uma mudança em minha maneira de estar no mundo. Começo a sintonizar e dar atenção a meu corpo movente e a abrir minha percepção a meu ambiente, de uma forma que eu descreveria como mais larga e menos discernente do que quando saio para cumprir alguma incumbência. Idealmente, meu modo de transporte é a caminhada, que desenvolvo posteriormente, mas, no caso de *body, trees & things*, quase sempre pedalei. Em outros casos, uso transporte público e, muito raramente, estou em um carro. A experiência de transicionamento difere em cada modo, mas o mais relevante aqui é a mudança significativa de deixar a casa e entrar na fase da prática criativa. Começo o processo criativo nessa fase e, à maneira de um acumulador (Bennett, 2012), sintonizo meu sistema perceptual para o chamado das coisas, objetos e materiais ao meu redor.

## **Caminhada**

Considero a caminhada o modo de transicionamento mais efetivo que tento incluir onde seja possível em minhas rotinas de criação e ensino. Mas, além da chegada a um local, minha caminhada e perambulação continuam após a mesma, especialmente no início de um processo criativo. No caso de *body, trees & things*, passei a maior parte do dia caminhando ao redor do que pareceu as fronteiras do campo maior, passando o tempo um pouco além de uma linha de árvores visível que emoldura um dos seus lados (juntamente a um rio). Este era um território ao qual nunca havia ido antes e ao qual não havia retornado ao longo de todo o processo. Frequentemente, um de meus gestos iniciais é marcar a fronteira maior de um local, um processo durante o qual me abro amplamente para as possibilidades de uma locação e exploro território desconhecido. Frequentemente, nunca retorno aos lugares pelos quais caminho no início de um processo. Como um cão pastorea-

dor, circulo campos de prática, dentro dos quais, então, desenvolvo meu trabalho. As características materiais de um local guiam minha rota; no caso de *body, trees & things*, estas foram linhas de árvores, arbustos, florescências, raízes e um rio, aos quais respondo caminhando e mapeando o território de um local.

O comprometimento a e resolução de levar a sério minhas práticas de caminhada foram facilitados pelo encontro e trabalho com o artista do movimento Simon Whitehead, na Escócia e no País de Gales. Ele descreve a caminhada como algo que faz quase obsessivamente, tanto durante o dia quanto à noite, que é algo sobre o qual conversamos em nossa primeira conversa – não gravada – (anotações de campo 23.11.2010) e que pratico extensivamente quando participo de seus *workshops*<sup>14</sup>. Em uma entrevista com a artista de movimento e escritora norteamericana Melinda Buckwalter, em 2009, Simon Whitehead fala sobre sua prática de caminhada e a criação de trabalho através da caminhada, assim que se mudou de Londres para a área rural do País de Gales, no início dos anos de 1990.

A primeira coisa que fiz foi andar por um caminho, no inverno, da minha porta até a montanha, todo dia, e, pela caminhada, fazer um caminho físico que foi reivindicado pela montanha na primavera, quando a grama cresceu novamente. [...] Acho que a caminhada foi a resposta primeira, instintiva. Cedo em minha vida, aqui no País de Gales, fiz uma peça de dança que emergiu da caminhada pela costa (litoral) próxima a minha casa, a cada dia durante uma estação. Coletei artefatos [sic] nos caminhos (um trailer antigo, entre outros) e os coloquei no espaço da performance. (Whitehead e Buckwalter, 2009, s.p.)

A caminhada de Simon Whitehead é apresentada aqui como uma maneira física de lidar com um novo lugar e paisagem, de entrar em contato e começar a criar um trabalho indo para o lado de fora. É uma exposição direta do eu físico para as redondezas imediatas, que Simon Whitehead concebe como uma “resposta instintiva”. A caminhada funciona como uma prática de chegada, uma maneira de fazer contato com seu contexto material e um processo para a criação de um trabalho. A partir de minha perspectiva, Simon Whitehead descreve uma conversação física com o ambiente natural, um diálogo no qual ele entra, marcando um caminho no

---

<sup>14</sup> Como parte de minha pesquisa, participei do workshop 4x4 Dance, Body and the Environment (18. – 29.04.2011), na Escócia, facilitado por Simon Whitehead e Jennifer Monson, entre outros, assim como o workshop Locator 22, intitulado at SEA (16. – 19.07.2011), no País de Gales, facilitado por Simon Whitehead.

inverno, que a montanha devolve com um crescimento excessivo na primavera. Considero este um exemplo de confederação intermaterial, que se expande através das estações e na qual tanto humano quanto montanha falam, agem ou engendram mudança.

Uma coisa que tenho aprendido ao trabalhar com Simon Whitehead é que a caminhada me ajuda a ter um senso de minha própria materialidade. No contexto de seus *workshops*, às vezes me debatia por trabalhar com menos práticas que me davam suporte para aterrissar em meu corpo material do que estava acostumada a trabalhar com Bettina Mainz ou Helen Poynor. Mas, nesse contexto, também constatei que um tipo de pura exposição ao trabalho e à caminhada em espaços externos também gera frutos. Passando um longo tempo caminhando e correndo e estando em contato direto com materiais do espaço externo, como água, pedra, urze, vento, árvore, chuva e assim por diante, um senso de chegar em meu corpo aconteceu quase por si mesmo, ajudado pelo tempo passado em exposição à abundante presença de materiais.

No contexto do trabalho com Simon Whitehead, experienciei, em especial, uma lenta adaptação ao que chamaria de meu *corpo em espaço externo* [*outdoor body*], um processo que leva uns poucos dias e que parece um tipo lento de transformação [*morphing*]. Isso tem a ver com estar em espaço externo, correndo e caminhando extensivamente, exposta a todo tipo de clima e circunstâncias. A isso, meu corpo reage com um “condicionamento” crescente, mas também com uma maior apreciação e habilidade para responder a locais e materiais em espaços externos.

Durante o *workshop 4X4* com Simon Whitehead e outros, na Escócia, no qual participei em 2011, experienciei uma mudança significativa de, primeiramente, me sentir perplexa e exausta, pelo tempo de caminhada em espaços externos, a ser atraída para os espaços externos mais e mais. No oitavo dia do *worskhop*, anoto: “Desde anteontem, posso realmente sentir que só quero estar fora” (anotações de campo, 16.04.2011). Essa mudança também ocorre para mim durante passeios extensos, quando, após alguns dias caminhando e dormindo em espaços externos, espaços internos e um estilo de vida sedentária começam a parecer realidades distantes.

Assim, entendo a caminhada como uma prática de exposição física que oferece

uma forma de chegar dentro de um território geográfico, enquanto, simultaneamente, chegar no território do seu corpo (de espaço externo). Uma área desconhecida é tornada familiar através da exposição do corpo à mesma e de se mover ao redor e dentro dela. Ao mesmo tempo, o material físico do corpo que possibilita este movimento começa a emergir ou falar.

## Habitação

A terceira prática de exposição para a qual me dirijo agora é a *habitação* [dwelling], um termo que é proeminente na obra do filósofo Martin Heidegger (p. ex. 1971) e ao qual o antropólogo Tim Ingold se dedica extensivamente. Uso habitação aqui não em relação direta com esse conjunto de obras, mas, para delinear atividades que desenvolvo no local, que são de uma natureza mais sedentária que transitória, tais como comer ou dormir, mas também práticas de documentação, tais como desenhar, escrever ou fotografar. Frequentemente após um primeiro perscrutamento e caminhada dentro, através e ao redor do local, mas, em algumas vezes, também antes, me estabeleço em um local e o habito. Rotinas específicas de habitação variam a cada projeto e, no caso da feitura de *body, trees & things*, incluíram fazer uma primeira fotografia do Local dos Castanheiros, após entrar no campo por um portão à beira da estrada da aldeia de Stoneleigh.



Fig. 2 a 4. Fotos da chegada 08.04., 11.04. e 08.05.2012, Stoneleigh (RU), Local dos Castanheiros

Também atara doze pequenas fitas em vários galhos no quarto dia de trabalho no local, para documentar o crescimento das folhas durante a fase em que lá trabalhei. Em algum ponto de cada visita ao local, faço uma fotografia de cada uma delas, documentando a passagem do tempo à medida que este ia se materializando em seu crescimento.



Fig. 05 a 07. Stoneleigh (RU), Local dos Castanheiros, 06.04., 15.04. e 30.04.2012.

Todo dia, no local, fiz vários intervalos para comer e beber e, quase todo dia, dormir em algum momento, algumas vezes sentada, outras, deitada. Dormir tornou-se parte de minha rotina, baseada no comprometimento de que eu não iria trabalhar contra meu corpo, que incluía dormir quando estivesse cansada. Mas, além do fato de seguir necessidades básicas, considero e experiencio a dormida no local como uma maneira de habitar e relaxar que apoia minha integração à sua materialidade. No segundo dia de trabalho no local para *body, trees & things*, anoto:

...não sei quando cheguei aqui e quanto tempo passei desde então, mas posso ter dormido uma boa hora. sono profundo, pesado, pleno. não apenas um pequeno repouso. dormir-dormir-dormir-dormir.

dormir sob o grande carvalho, dormir sob o grande carvalho, galhos largos e fortes com dedos e penas movendo-se ao vento.

o grande tronco no qual posso repousar, oferecendo muitos nichos. não estou certa de que posso dançar aqui, mas posso sentar e posso descansar muito bem. (Anotações de campo, 29.03.2012)

Após fazer essas anotações, me movo nesta locação e, então, faço esboços e escrevo no meu bloco de desenho:

...após um sono longo e profundo sob o grande carvalho, embaraço meus cabelos nas pontas dos dedos dos galhos. os galhos ásperos contra minha pele eu sinto o ricocheteio dos galhos seu alcance plúmeo. a árvore é um grande pulmão de cabeça para baixo, de qualquer forma. (Anotações de campo no bloco de desenho, 29.03.2012).



Fig.8. 29.03.2012, foto do meu bloco de desenho.

Descritas nessas anotações, encontro confederações intermateriais bastante ternas, neste caso, entre pontas dos dedos, cabelos e galhos. Mãos e cabelos humanos se entrelaçam com mãos e cabelos da árvore, galhos humanos encontram galhos arbóreos, material humano confedera com material arbóreo. É do meu entendimento que essas confederações são apoiadas por apenas haver dormido. Frequentemente, começo a me mover logo após acordar, tendo me estabelecido profundamente em meu corpo material enquanto dormia e colhendo, ao acordar, um relaxamento físico profundo, acompanhado por uma compensação momentânea de todas as atividades e imaginações anteriores. Dependendo de quão profundamente eu tenha dormido, também percebo um amaciamento geral das qualidades discernentes exatas da minha mente e, às vezes, começo a trabalhar em um estado de transição entre sono e vigília. Fui apresentada a tais estados de relaxamento como uma qualidade relevante para a criação de movimento no contexto do *Amerta Movement* e Bettina Mainz situa o relaxamento como “uma prática para aumentar nosso potencial para a receptividade e a comunicação” (Mainz, 2011, p. 145).

Assim, argumento que não apenas se movimentar, mas também repousar, comer e dormir – que resumo aqui como habitar – dão suporte a uma aterrissagem e integração materiais a um local que fomenta confederações intermateriais no processo de criação de movimento.



## Mover-Dançar

A quarta e última prática de exposição física que aqui desenvolvo é o mover-dançar, um termo que utilizo para falar de processos de movimento que mais se parecem com um entendimento clássico da palavra “dança”. O termo mover-dançar baseia-se na tradução literal de *Joged Amerta* como “o néctar movente-dançante da vida” (Reeve, 2010, p. 189), assim como na prática de ensino de Suprpto Suryodarmo, na qual ele frequentemente usa este termo combinado, dizendo, por exemplo: “Como posso sentir meu mover-dançar conectando-se com a constelação?” (anotações de campo, 09.06.2011). Faço uma distinção aqui entre mover-dançar e transicionamento, caminhada ou habitação para marcar o mover-dançar como uma prática específica, com suas próprias qualidades singulares de atenção e expressão, sem, no entanto, sugerir que o mover-dançar seja o único momento de criação de performance. O mover-dançar aqui se refere a fases de trabalho nas quais me abandono mais plenamente às diversas possibilidades de criar movimentos corporais e seguir e trazer à tona movimentos “dançados” do meu corpo formados livremente e sempre mudando.

O transicionamento, a caminhada e a habitação podem se parecer mais com as intenções ou tarefas do dia a dia; contudo, como havia mostrado, um evento performativo mais amplo nasce através de todas as práticas de exposição física mencionadas em trabalho conjunto. O que tenho aprendido, tanto de Bettina Mainz quanto de Helen Poynor, é que uma maneira de desenvolver o mover-dançar em uma relação com os materiais do local é iniciar com práticas que apoiem o(a) dançarino(a) a sentir seu/sua materialidade. Essa estratégia informa meu mover-dançar, que eu desenvolvo através da minha exposição aos materiais, frequentemente começando com os meus próprios. Objetivo, então, colocar de lado todas as assunções do que deveria acontecer, comparável ao *epoché* ou colocar entre parêntes fenomenológico que a fenomenologia de Edmund Husserl propôs (p. ex. Ravn, 2009, p. 42f), e trabalhar com a atitude das perguntas “E se?” desenvolvidas pela dançarina e coreógrafa Deborah Hay (p. ex. HAY, 2000). Pergunto, por exemplo: “E se meu corpo pudesse tocar os materiais diretamente? E se sentir as diferentes qualidades de contato, temperatura e textura pudessem inspirar e guiar meu movimento?” A possibilidade do contato direto confia na noção de que “tudo tem fato”, a qual desenvolvi em minha tese de doutorado em relação ao

trabalho de Suprpto Suryodarmo. Aqui sugiro que sua prática de trabalho proporciona trabalhar com coisas, objetos e materiais de uma forma que atravesse os níveis e camadas de significação que formam uma parte inseparável de qualquer coisa, objeto, ser, material ou ação. Em um *workshop* do qual participei, Suprpto Suryodarmo sugeriu, por exemplo: "Deixe a imagem ir, mas fique ainda no fato. E, então, você cuidará da imaginação" (notas de campo, 09.06.2011). Em meu entendimento, o trabalho de Suprpto Suryodarmo não visa negar a simultaneidade entre significação e material, nem indica uma verdade essencial localizada no material. Ao invés, ele abre o que considero uma possibilidade de contato direto na prática de movimento, uma maneira de permear as camadas de significação inscrita nas coisas, objetos e materiais. Tenho encontrado uma ressonância útil para esta maneira de trabalhar nos escritos do filósofo Graham Harman, com interesse específico no objeto, que sugere que tudo tem sua própria "realidade", além (mas não ignorante) das múltiplas camadas de significação, conhecimento ou mitologia. O seu trabalho ilumina fortemente a autonomia dessa realidade, sugerindo que todas as entidades (humanas e não humanas, animadas e inanimadas, igualmente) têm uma presença própria que é parcialmente além de acesso (humano). Ao mesmo tempo, é possível sentir e estar em relação com esta realidade – só que não inteiramente (Kramer, 2012a, p.84). Graham Harman sugere que "nunca podemos fazer justiça à completa realidade das coisas" (2015, p. 12) e, em meu mover-dançar entre materiais, encontro consolo na noção de que eu posso estar em contato com e influenciada pelo "fato" e "realidade" das coisas, objetos e materiais, mas não tenho que reivindicar nem contato completo nem separação inteira.

No mover-dançar, as coisas, objetos e materiais fazem-se sentir e impactam nossas escolhas e qualidades de movimento. Materiais não humanos afetam e ressoam no(a) dançarino(a) humano(a) e, através de confederações intermateriais, a dança aparece. Portanto, não é apenas o(a) dançarino(a) humano(a) que está fazendo o movimento, mas é nos expondo e nos atentando para os materiais e seus efeitos sobre nós que favorece o movimento a emergir. Ilumino ainda mais essa sugestão com um exemplo da feitura de *body, trees & things*, que também discuto em "*Bodies, Rivers, Rocks and Trees: Meeting agentic materiality in contemporary outdoor dance practices*" ["Corpos, Rios, Pedras e Árvores: Encontrando materialidade em agenciamento em práticas contemporâneas de dança em espaços externos"] (2012a):

Quando deito na grama, posso trabalhar com o céu se movendo. Minhas costas na grama, meus cabelos ficando molhados, me movo de lado com as nuvens [...] há uma luminosidade que eu posso extrair, uma distância, uma textura de nuvem, [...] tons de cinza se movendo, por um momento a chuva cessou, o ar está fresco contra meu rosto úmido (Anotações de campo, 25.04.2012).

Uma testemunha estava presente comigo no local, naquela ocasião, e esta parte do movimento em especial emergiu quando ela estava testemunhando uma das primeiras passadas da minha performance solo. Eu estava posicionada junto a uma raiz antiga em um triângulo de pequenos carvalhos, e, enquanto tudo o que eu tinha apresentado para ela até aquele ponto tinha sido algo estabelecido, estava agora entrando em um território sobre o qual, até aquele momento, tinha menos clareza. Mas, aqui, uma qualidade de movimento distinta emergiu, que, então tornou-se parte da performance final e que ficou bastante clara para mim. No meu ensaio, refleti sobre este caso, como segue:

Estou exposta à chuva, meus pés estão encharcados e a grama está se embaraçando ao meu corpo, cabelos e pele. [...] Essa combinação, de repente, me faz perceber e reconhecer o céu, como tanto imaterial e distante quanto cheio de qualidades materiais e de movimento que, juntamente com a superfície de contato com o solo, afetam diretamente o meu corpo. Não estou mais "sozinha" na produção de movimento, mas posso sentir ambos solo e céu elevarem-se a mim, me permitindo deixar todas as questões para trás, toda a sensação de estar perdida sobre o que poderia vir a seguir, e convidando, ao invés, ao prazer de "apenas se mover" (Kramer, 2012a, p. 89).

Tanto este momento de mover-dançar quanto minha escrita prévia sobre o mesmo falam de confederações intermateriais sendo trazidas pela exposição física na prática de movimento em espaço externo: o movimento se desenvolve através de minha exposição à chuva, grama, solo e céu, todos se elevando a mim e me afetando diretamente minha corporalidade.

O papel da testemunha aqui é relevante ao ponto de eu sugerir que a perceptividade e atenção intensificadas por parte do(a) dançarino(a) podem ajudar a sentir e se corresponder com as qualidades e texturas do material. A presença de uma testemunha pode apoiar tal atenção intensificada por proporcionar uma demanda à qual estou exposta: uma presença humana que recebe e responde à minha prática de movimento. Como sugiro alhures, tais demandas afetam o (a) dançarino(a)

que está praticando a exposição física: “A topografia da terra, irregularidades, espinhos, animais, infraestrutura, vegetação, lixo, escuridão, prédios, clima, outros humanos – tudo isso coloca uma demanda imediata de atenção na pessoa que se move, assim ativando o sistema perceptivo (Kramer, 2012a, p. 85).

## Conclusão

Este artigo posiciona a exposição física como uma maneira de trabalhar em dança contemporânea em espaços externos, que possibilita afiar nossas habilidades de discernir e fazer uso das múltiplas fontes que fazem surgir o movimento. A exposição física convida o agenciamento material a afetar a criação em dança e fomenta a emergência de confederações intermateriais. Mais especificamente, este artigo diferencia quatro práticas de exposição, as quais chamei transicionamento, caminhada, habitação e mover-dançar. Proponho que todas elas são maneiras responsáveis de trabalhar com o agenciamento material e a leitura concisa delas, que este artigo proporciona, sugere que não é o artista, humano ou coreógrafo sozinho que faz surgir o trabalho de movimento, mas, sim, que é através de confederações intermateriais (e, assim, em um campo já sempre expandido) que nós vivemos e criamos. Sugiro, ainda, que trabalhar com a exposição física é um exemplo do que Tim Ingold chama de pensar através do fazer [*thinking through making*] (2012, s.p. e 2013, p. ix). Em uma palestra com esse título, que ele deu em 2012 na Finlândia, ele sugere que fazer através do pensar é uma maneira de “projetar a forma no material”, enquanto que pensar através do fazer é baseado no que ele chama de “juntar-se aos movimentos dos materiais e consciência à medida em que estes encontram seu caminho no tempo real” (2012, s.p.). Tim Ingold assim descreve um processo de seguir ao longo, ao invés de se colocar à frente. Ele reconhece que “o pensar tem um hábito de correr à frente do fazer [...] nossa imaginação corre à frente do que fazemos”; entretanto, ele sugere que “se estamos trabalhando com materiais bem de perto, há um limite de quão rápido nós podemos nos mover. Os materiais têm sua própria fricção, seu próprio arrastar, eles nos seguram” (2012, s.p.). Argumento que os exemplos deste artigo também falam de como o “arrastar” material pode impactar na criação de dança, seja neste caso a maneira como *body, trees and things* foi ajuntado em uma lenta confederação com os materiais

no local, seja no comprometimento para dormir quando estivesse cansada. Enquanto minha mente também fazia projeções futuras, ainda precisou-se de muitas transições, caminhadas e vezes de habitação e mover-dançar no local para, finalmente, determinar o que aconteceria onde.

Sugiro que este impacto dos materiais que Tim Ingold descreve em termos como “fricção” e “arrastar” também é perceptível como resíduo em meu corpo após trabalhar com a exposição física entre materiais diferentes. Esse resíduo informa minhas escolhas na criação de performance, mas, também, mais geralmente, afeta meu senso de estar no mundo. Durante minha prática de movimento regular, anoto, por exemplo, que: *“mesmo que o movimento seja efêmero, ele ainda está lá. não como uma cadeira, mas mais como um dia no computador”* (anotações de campo no bloco de desenho, 26.08.2011). Isso descreve consequências materiais de trabalhar com práticas de exposição física, o senso de algo permanecendo e se manifestando no corpo. Enquanto horas passadas no computador têm o potencial de me deixar com um sentimento de vazio ou de não ter feito nada, percebo que a prática de movimento deixa um tipo diferente de sentimento e senso de realização, mesmo que nada em especial tenha sido produzido e que nenhum rastro das ações tenha sido deixado. Em uma outra ocasião, anoto *“egal was ich da mache im wald danach habe ich ein bisschen mehr luft + platz in mir”* (anotações de campo no bloco de desenho, 04.11.2011) [não importa o que faça na floresta, tenho um pouco mais de ar e espaço em mim **após**]<sup>8</sup>. Isso sugere um impacto em minha corporalidade à medida em que tenho um senso de ter mais espaço dentro de mim, por exemplo, espaço para respirar e me expandir.

Em resumo, sugiro que práticas repetidas de exposição física como descritas neste artigo, praticadas, neste caso, como transicionamento, caminhada, habitação e mover-dançar, levam a sentir o agenciamento material e a perceber confederações com o local de uma maneira quase inescapável. Porque nossos corpos são porosos e permeáveis, como argumentado por Jane Bennett e Eileen Joy anteriormente, estamos fadados a perceber o agenciamento material e confederações intermateriais em ação, quando nos expomos a um local. Isso –meu argumento chave – afeta nossa criação em dança; mas, além da prática criativa, também nossa vida em geral. Assim, sugiro que se nós nos atentarmos ao agenciamento material e

---

<sup>8</sup> N.T.: Tradução em português a partir da tradução em inglês feita pela autora de sua frase em alemão.

a confederações intermateriais, uma mudança descentralizadora da posicionabilidade humana mais geral é a consequência. Se percebermos como repousar com a chuva, dançar no frio ou tocar algo macio pode afetar e fazer surgir o mover-dançar, também se torna mais evidente o quanto somos parte e enraizados no mundo material, ao invés de separados dele e com o direito a dominá-lo. Assim, um re-posicionamento nosso como parte de um mundo material que está vivo traz um potencial para impactar como nos posicionamos neste mundo mais geralmente e poderia afetar a atividade humana além das capacidades específicas de dançar em espaços abertos.

## Referências

AUTHENTIC MOVEMENT COMMUNITY. About Authentic Movement, n.d. Available at: <http://www.authenticmovementcommunity.org/about>. Accessed on: 22 Apr. 2015.

BENNETT, JANE: Powers of the Hoard: Further Notes on Material Agency. In COHEN, Jeffrey Jerome (Ed.). *Animal, Vegetable, Mineral: Ethics and Objects*. Washington, DC: Oliphant Books, 2012, p. 237-269.

BENNETT, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham and London: Duke University Press, 2010.

BLOOM, Katya, GALANTER, Margit, and REEVE, Sandra (eds.). *Embodied Lives. Reflections on the Influence of Suprpto Suryodarmo and Amerta Movement*. Axminster: Triarchy Press, 2014.

HARMAN, Graham. Strange Realism: On Behalf of Objects. *The Humanities Review* v. 12, n. 1, p. 3-18, 2015

HAY, Deborah. *My Body, the Buddhist*. Middletown: Wesleyan University Press, 2000

HEIDEGGER, Martin. Building Dwelling Thinking. In HEIDEGGER, Martin. (Ed) *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper and Row, 1971, p. 145-161.

INGOLD, Tim. *Making: Archaeology, Anthropology, Art and Architecture*. London: Routledge, 2013.

INGOLD, Tim. Thinking through Making. Video of a lecture given at Tales from the North, Conference at the Institute for Northern Culture in Lapland, 12. April 2012. Available at: <http://syntheticzero.net/2014/03/12/tim-ingold-on-thinking-through-making/>. Accessed on: 05. Sept. 2014.



INGOLD, Tim. *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. London: Routledge, 2011

INGOLD, Tim. Epilogue: Towards a Politics of Dwelling. *Conservation and Society* v. 3, n. 2, p. 501-508, 2005.

INGOLD, Tim. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge, 2000

JOY, EILEEN. You Are Here: A Manifesto. In COHEN, Jeffrey Jerome (Ed.). *Animal, Vegetable, Mineral: Ethics and Objects*. Washington, DC: Oliphant Books, 2012, p. 153-172.

KLEIN, Susan and MAHLER, Barbara. 'Klein Technique', version adapted by Mahler in 2008. New York: Susan Klein and Barbara Mahler School of Dance and Movement Studies, 2001. Available at: <https://barbaramahler.files.wordpress.com/2010/08/barbaramahler.pdf>. Accessed on: 01 May 2015.

KRAMER, Paula. *Dancing Materiality: A Study of Agency and Confederations in Contemporary Outdoor Dance Practices*. 2015. 232 p. Thesis (PhD, Dance). Centre for Dance Research, Coventry University, Coventry, 2015.

KRAMER, Paula. Bodies, Rivers, Rocks and Trees: Meeting Agentic Materiality in Contemporary Outdoor Movement Practices. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* v. 17, n. 4, p. 83-91, 2012a

KRAMER, Paula. Dancing in Nature Space - Attending to Materials. In RAVN, Susanne and ROUHIAINEN, Leena (Eds.). *Dance Spaces. Practices of Movement*. Odense: University Press of Southern Denmark, 2012b, p. 161-174.

KRAMER, Paula. Of Not Getting Lost: Making use of Materials. *Auditory Perspectives*, E-Journal on Visual and Art History n. 2, p. 1-7, 2011. Available at: <http://www.kunsttexte.de/index.php?id=907&L=1>. Accessed on: 25 Aug. 2011.

MAINZ, Bettina. Part 1, Body of Becoming and Progressing into no-Progress. *Journal of Dance and Somatic Practices* v. 3 n. 1+2, p. 145-147, 2011.

NOVACK, Cynthia Jane. *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Madison: University of Wisconsin Press, 1990.

Ravn, Susanne. *Sensing Movement, Living Spaces: An Investigation of Movement Based on the Lived Experience of 13 Professional Dancers*. Saarbrücken: VDM, 2009.

REEVE, Sandra. Reading, Gardening and 'Non-Self': Joged Amerta and its Emerging Influence on Ecological Somatic Practice. *Journal of Dance and Somatic Practices* v. 2, n. 2, p. 189-203, 2010.

SCHOOL FOR BODY-MIND CENTERING: About BMC, 2014. Available at: <http://www.bodymindcentering.com/about>. Accessed on: 19 Apr. 2015.

WHITEHEAD, Simon and BUCKWALTER, Melinda. Simon Whitehead in Conversation with Melinda Buckwalter, 2009. Available at: <http://www.movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/?p=610>. Accessed on: 04 May 2015.

### **Anotações de Campo e Entrevistas:**

23.11.2010, conversa pessoal não gravada com Simon Whitehead, Aberystwyth, Wales.

26.04.2011, anotações de campo de 4x4 *Dance, Body and the Environment*, workshop em Findhorn and Dundreggan Estate, Escócia com Simon Whitehead e Jennifer Monson et. al.

09.06.2011, anotações de campo de *The Ecological Body*, workshop em Westhay, Dorset, Inglaterra com Suprpto Suryodarmo e Sandra Reeve.

26.08.2011, anotações de campo no bloco de desenho da prática em estúdio.

04.11.2011, anotações de campo no bloco de desenho da prática em espaço externo.

29.03.2012, 01.04.2012, 25.04.2012 caderno de desenho e anotações de campo, processo de criação de *body, trees & things*.

Mai de 2012, documentação reflexiva da performance de *body, trees & things, drawing pad*, sem data.

13.04.2011, entrevista com Helen Poynor em Beer, Dorset, Inglaterra.