

Janete Vilela Fonseca

DANÇAR COM
Escoamentos possíveis e Proposições de Aproximação

Salvador
2022

Janete Vilela Fonseca

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Linha de Pesquisa Corporeidades e Interfaces: Somática, Performance e Artes Digitais

Orientador: Dr. Leonardo José Sebiane Serrano

Onde você está?
2022

Fonseca, Janete Vilela.

Dançar com: escoamentos possíveis e proposições de aproximação / Janete Vilela Fonseca. – 2022.

282 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo José Sebiane Serrano.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2022.

1. Dança. 2. Criação (Literária, artística, etc.). 3. Aprendizagem ativa. 4. Movimento (Filosofia). 5. Somestesia. 6. Sentidos e sensações na arte. I. Serrano, Leonardo José Sebiane. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. III. Título.

CDD - 793.3
CDU - 793.3

Te dedico

dona Lucinha, todo sal e frio das minhas horas suadas, cansadas, estagnadas.

Lembrando seu amor e apoio respeitoso me suporte e volto a ser.

Te dedico ainda mais minhas alegrias, arrepios de vento, calores de mar.

E através das nossas raízes e galhos, dedico as horas encantadas a todas

que nos precedem, nos sucedem e nos acompanham.

Te agradeço

Vovó Dica, por me dar o melhor conselho: “Estuda, minha filha, estuda.”;
Leonardo Sebiane, professor orientador, pela recepção calorosa e pelo acompanhamento constante da pesquisa.

Lígia Domingos, por voltar para minha vida e revisar minhas letras;
Colegas do PPGAC, especialmente Carol Diniz, por compartilhar cotidianamente seu chão comigo; Mariana Hilda,
pela disponibilidade de dançar sua coisa com meus papéis; Arilma Girassol, Daniela Beny, Erick Naldimar,

Lorenzo Scremin, Ricardo Fagundes e Verônica Navarro;
Colegas da Escola de Dança, especialmente Brenda Falcão e Wendy Moretti, que desenrolaram fios comigo e

Armando Azvdo, por parir La Vache;
Adhauany Zimovski, pela companhia nos fios dos anos que nos pesquisam;

Camila Leichter, por tecer comigo tantos amores;

Josi Tainá, por sempre ver o meu melhor;

Ana Carla de Brito, pela companhia em deslocamentos distantes;

Adê Argolo, por me levar pra festa, pra casa e pro prumo;

Fernando Costa, por mover pedras junto comigo;

Ana Luíza Lopes, por me lembrar do valor das pequenas ações cotidianas;

Angel Fox, pelas conversas incentivadoras;

Glaucis de Moraes, por me notar sua dança em sequência;

Elisabete Finger, por encantar meus chakras e me ensinar a suportar o peso dos meus braços;

Zé Motta, por me desafiar a ficar de pé;

Participantes do UM - Núcleo de pesquisa artística em dança da FAP-UNESPAR, pela disponibilidade na oficina
Papel Dança Corpocoisa, especialmente Mai Fujimoto, por me mostrar um problema que não é só meu;
Integrantes do GIPE-corpo, pelos encontros moventes que criamos juntas;
Professor Mateus Schimith e estudantes dos tirocínios docentes da UFBA do curso de Teatro e Bacharelado
Interdisciplinar em Artes.

Professoras da Escola de Dança da UFBA, especialmente Matias Santiago, essencial para o desenvolvimento desta
pesquisa, Amélia Conrado, Bruno de Jesus, Daniela Guimarães, Eberth Vinícius, Fernando Ferraz, Soiane Gomes,
Suki Guimarães e Thiago Assis;

Ao PPGAC, por acolher esta pesquisa, especialmente às professoras Meran Vargens, pela acolhida no programa,
Daniela Amoroso, Daniel Becker, Denise Coutinho, Gláucio Machado, Hebe Silva, Joice Aglae, Licko Turle,
Maria Albertina Grebler e Sônia Rangel;

Professoras da banca examinadora dos exames de qualificação e defesa: Professor Érico José, por enxergar meus
rabiscos e apontar grandes falhas; Professora Gabriela Christófaró, por me dizer tudo que não sei escrever; Laura
Castro, pelo incentivo; Ciane Fernandes, por me atrair para o PPGAC e cultivar um laboratório aberto e acessível;
Eloisa Domenici pela leitura sensível; e Rita Aquino pela disponibilidade.

Professora Éléonore Martin, por me receber no doutorado sanduíche na *Université Bordeaux-Montaigne*;
CAPES, pelos fomentos que sustentaram esta pesquisa, com o desejo de que as condições das universidades
públicas brasileiras e seus processos de pesquisa sejam mais profícuos para as próximas gerações de
pesquisadoras.

Resumo

FONSECA, Janete Vilela. **DANÇAR COM - Escoamentos possíveis e Proposições de Aproximação.** (Tese) Doutorado em Artes Cênicas – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

Esta é uma pesquisa que intenta mobilidade. Transitando inicialmente entre as Artes Visuais, a Dança e a Educação Somática, foram incorporados elementos para transmutar nas investigações em dança. De acordo com as oportunidades, os percalços do percurso e do contexto pandêmico, *Escoamentos possíveis* ocorreram em momentos de surpresa, eventos artísticos e situações de estudo, assim como *Proposições de aproximação* foram realizadas com colegas do doutorado e em aulas nas graduações em dança, teatro e bacharelado interdisciplinar da UFBA para experimentar, de modo transdisciplinar, a percepção de si e com o outro em movimento. As pessoas que compartilharam das proposições e suas contribuições aparecem ao longo dos textos como coautorias das experiências. Lygia Clark e Suely Rolnik foram importantes referências para confirmar as proposições como modos de atuar e encontrar nos principais verbos das ações da pesquisa um indicativo de método. Este pode ser traduzido como um fazer-desfazer-aprender compartilhado, com atenção especial à distensão temporal, aos micro movimentos, à anatomia viva, à exploração de materialidades e às ações de instrução única. As ações coletivas propostas compõem a urgência de continuar para criar novos sentidos, compartilhar e transformar.

Palavras-chave: dançar com, fazer-desfazer-aprender, escoamentos, proposições de aproximação, anatomia viva.

Abstract

FONSECA, Janete Vilela. **DANCING WITH - Possible Flows and Approximation Propositions.** (Thesis) Doctorate in Performing Arts – Graduate Program in Performing Arts, Federal University of Bahia, Salvador, 2022.

This research intends to be mobility. Initially transiting between Visual Arts, Dance and Somatic Education, elements were incorporated to transmute into dance investigations. In accordance with the opportunities, the mishaps of the route, and the pandemic context, *Possible flows* occurred in moments of surprise, artistic events and study situations. Also, *Propositions of approximation* were carried out with doctoral colleagues and in classes from the Dance, the Theater, and the Interdisciplinary Bachelor's Degree undergraduate courses at UFBA to experience, in a transdisciplinary way, one's perception of oneself and with the other in movement. The people who shared the propositions and their contributions appear throughout the texts as co-authors of the experiences. Lygia Clark and Suely Rolnik were important sources to confirm the propositions as ways of acting and finding in the main verbs of the research an indicative of method. This method can be translated as a shared doing-undoing-learning, with special attention to temporal distension, micro movements, living anatomy, exploration of materialities, and single instructional actions. The collective actions proposed make up the urgency to continue to create new meanings, share and transform.

Keywords: dancing with, doing-undoing-learning, flows, approximation propositions, living anatomy.

Resumen

FONSECA, Janete Vilela. **BAILAR CON - Flujos posibles y Propositiones de Aproximación.** (Tesis) Doctorado en Artes Escénicas – Programa de Posgrado en Artes Escénicas, Universidad Federal de Bahía, Salvador, 2022.

Esta investigación pretende la movilidad. Transitando inicialmente entre las Artes Visuales, la Danza y la Educación Somática, se fueron incorporando elementos para transmutar en investigaciones dancísticas. De acuerdo a las oportunidades, los percances del recorrido y el contexto de pandemia, *Posibles Flujos* ocurrieron en momentos de sorpresa, eventos artísticos y situaciones de estudio, así como *Proposiciones de aproximación*, realizadas con colegas doctores y en clases en las licenciaturas de Danza, Teatro y Bachilleratos Interdisciplinarios de la UFBA para experimentar, de forma transdisciplinar, la percepción de uno mismo y con el otro en movimiento. Las personas que compartieron las proposiciones, y sus aportes aparecen a lo largo de los textos como coautores de las experiencias. Lygia Clark y Suely Rolnik fueron referencias importantes para confirmar las proposiciones como formas de actuar y encontrar en los verbos principales de las acciones de investigación una indicación de método. Esto se puede traducir como un hacer-deshacer-aprender compartido, con especial atención a la distensión temporal, los micro-movimientos, la anatomía viva, la exploración de materialidades y las acciones de instrucción única. Las acciones colectivas propuestas conforman la urgencia de seguir creando nuevos significados, compartir y transformar.

Palabras clave: bailar con, hacer-deshacer-aprender, flujos, proposiciones de aproximación, anatomía viva.

Sommaire

FONSECA, Janete Vilela. **DANSER AVEC - Flux possibles et Propositions d'Approche.** (Thèse) Doctorat en arts du spectacle – Programme de troisième cycle en arts du spectacle, Université fédérale de Bahia, Salvador, 2022.

Cette recherche vise la mobilité. Initialement en transit entre les arts visuels, la danse et l'éducation somatique, des éléments ont été incorporés pour transmuter en investigations en danse. Selon les occasions, les mésaventures du parcours et le contexte pandémique, les *Flux Possibles* se sont produits dans des moments de surprise, des événements artistiques et des situations d'étude, ainsi que des *Propositions d'approche* ont été réalisées avec des collègues doctorants et dans les cours de licences en danse, théâtre et interdisciplinaires de l'UFBA pour expérimenter, de manière transdisciplinaire, la perception de soi et de l'autre en mouvement. Les personnes qui ont partagé les propositions et leurs contributions sont tout au long des textes en tant que co-auteurs des expériences. Lygia Clark et Suely Rolnik ont été importantes pour confirmer les propositions comme modes d'agir et pour trouver dans les principaux des actions de recherche une indication de méthode. Cela peut traduire par un faire-défaire-apprendre partagé, avec une attention particulière à la distension temporelle, aux micro-mouvements, à l'anatomie vivante, à l'exploration des matérialités et aux actions d'instruction unique. Les actions collectives proposées constituent l'urgence de continuer à créer de nouveaux sens, partager et transformer.

Mots clés: danser avec, faire-défaire-apprendre, flux, propositions d'approche, anatomie vivante.

Te proponho um passeio por possibilidades, sucessos, fracassos, contradições, idas e vindas.

Se você se perder, sugiro que inspire até o fundo da sua pelve e dê uma reboladinha.

Ensaio de Sumário

Um corpo livro.....	13	Amor em partículas ou Ações em tempo estendido.....	118
Oráculos.....	18	As palavras das nossas ações.....	133
Escoamentos textuais		Proposições de aproximação.....	143
<i>Psicomagias</i> para virar anfíbio.....	29	O que é um ponto cego?.....	160
Quero – receita de contratase.....	31	Proposições	
Da bolha entre fios.....	35	O giro em torno do próprio eixo.....	165
Movidas que entre outras são danças de ninguém e de todo mundo.....	36	Micro movimentos	
Entradas		Chupando ossos.....	173
Aderir e duvidar.....	41	Estudo das anatomias vivas em relação	
Pesquisa trans		Papel Dança Corpocoisa.....	196
Pesquisa de quem persegue a dança		Condicionar anatomia e materialidade em dança	
Escritaescoamento		Vibrar por 20 minutos.....	226
Do fluxo somático aos escoamentos possíveis.....	49	Algo para desenrolar.....	234
Percurso na dança, nas práticas somáticas e artísticas		Ei! Me ensina a dançar?.....	244
Ações		Referências de aproximação.....	255
A morta.....	66	Pausa Final	
Paragem, Máscara viva, Repassando vergonhas		Relacionando processos e proposições.....	259
La Vache.....	91	Reconhecendo ações.....	262
Experimentando um exagero <i>drag</i>		Ensaio de princípios	263
Aproximações		Embaralhando princípios.....	263
Relatos improvisados de quem mal sabe o que faz.....	102	Encontrando prazeres	264
Experiência, improvisação, jogo, escrita		Referências.....	266
		Anexos.....	275

Um corpo livro

Um corpo vivo

Um livro-corpo-vivo e suas partes independentes e que podem agir em conjunto com outras partes. Como corpos em um corpo, povoado de outras vidas, outros corpos, humanos ou não, em memórias e fluidos compartilhados, bactérias, vírus, fungos etc., e coexistimos.

Ensaio de sumário é uma sugestão de percurso que agrupa partes comuns, órgãos e membros que compõem este corpo. Você pode reinventá-lo. As partes nem sempre estão unidas, mas fazem um corpo. Essas partes também me compõem, assim como as proposições e questões trazidas pelas pessoas que jogaram junto comigo um jogo de aderências e duvidanças, traduzido em fazer-desfazer-aprender pela professora Gabriela Christófaró, que acompanhou esta pesquisa. As partes estão dispostas em encontros com a escrita e com as pessoas, em momentos de surpresa, em eventos artísticos e situações de estudo.

Os Oráculos surgiram como inspiração e povoaram meu imaginário ao longo do processo. São imagens que me ajudam a ver, duvidar e compreender.

Que escrita me chega em estado de trânsito? Pelos Escoamentos textuais mostro escritas que escapuliram em madrugadas ou momentos entre danças, escritas e fazeres, como uma contratense, se movimentando com a pesquisa desde a preparação para o doutorado. Está no início, pois expande, entrelaça e resume tempos e espaços. É uma separação fictícia, as escritas que não fazem parte desta seção apresentam resquícios do mesmo modo de escrever.

Nas Entradas trago um pouco do meu percurso cambiante e como ele me estimula a criar modos de pesquisar através de idas e vindas, da improvisação e do encontro com pessoas e oportunidades de aprendizado em dança.

Nas Ações trago *A morta* e *La Vache*, que foram criadas para encontros em eventos artísticos. *A morta* foi uma quebra inesperada no meu percurso, mas me trouxe percepções importantes em dança. *La vache* foi uma oportunidade de piriguetar um pouco do exagero *drag*. Com elas, experimento outros corpos.

Nas Aproximações, trago do meu percurso anterior referências e experiências artísticas fundantes no desenvolvimento desta pesquisa. Revisito experiências anteriores que me levaram às criações mais recentes e às proposições realizadas. É nesse espaço que encontrei as palavras para as minhas proposições de aproximação.

Nas Proposições apresento situações onde compartilho processos anteriores e invento novos, a partir dos quais procuro entender como se dá a relação entre modos de criação e aprendizado por vias transdisciplinares. Foram se elaborando no decorrer da minha trajetória entre as artes visuais, a dança e a Educação Somática, que conjugam materialidade e imaterialidade, estudo de anatomia viva, movimento, repetição e paragem.

Uma parte das investigações consiste em repetir práticas impregnadas por fontes vivas em carne ou letras, que compõem um corpo que se alimenta do aprendizado em movimento. Algumas são cópias ou variações de proposições de outras pessoas. Outras se parecem cópias, mas podem ser frutos da minha ignorância do que já existe. Daí, sabendo da existência do que é comum, às vezes procuro me inteirar da semelhança, às vezes deixo passar, sabendo que estão ali no canto do olho e se eu virar a cabeça posso ver melhor em um momento oportuno.

Sempre fui boa em copiar, o que não quer dizer que copio bem. Aprendi no fazer gravura que nenhuma cópia é igual. Isso dá o de mais interessante que tem na reprodução: a diferença, que, por vezes, só é percebida no detalhe. Então, se for olhar, olhe com atenção ou relaxe um pouco as pálpebras e se deixe ver o que o foco não pode te dar.

Quando houver proximidade afetiva com as pessoas autoras de referência, conhecendo-as pessoalmente ou não, me referirei a elas em seu primeiro nome, ao invés do sobrenome, como recomenda a ABNT. Faço a concordância de número na feminina, assim como Debora Diniz – antropóloga e pesquisadora sobre bioética, feminismo, direitos humanos e saúde e, por isso, exilada do Brasil ao sofrer ameaças na época das eleições de 2018.

Essa escolha está no fato de que, além de as mulheres serem maioria nos grupos onde trabalhei (apenas o GIPE-Corpo é exceção), em nossa língua brasileira derivada da portuguesa, o plural para tratar de ações humanas é sempre no masculino – um modo de vivenciar a língua que fortalece os padrões heteronormativos e opressores, atitude com que não quero corroborar, apesar das incoerências e dos ranços de preconceitos estruturais ainda grudados em mim. Sigo tentando perceber e mudar essas questões.

 Li, o Aderir

Luminoso

Fogo

Filha do meio
Segunda filha

(p.5)

O trigramma *Aderir* do I Ching, o livro das mutações, me acompanha desde o início do doutorado, num daqueles momentos em que o pensamento viaja e a gente rabisca um lampejo.

離

30. LI / ADERIR (FOGO)



Acima LI, O ADERIR, FOGO.
Abaixo LI, O ADERIR, FOGO.

(p.106)

Este é mais um dos hexagramas formados pela repetição de um mesmo trigramma. O trigramma Lá significa "aderir a algo", "ser condicionado", "depende de algo" e "clareza". Uma linha obscura liga-se a uma linha luminosa acima e a outra abaixo. Assim surge a imagem de um espaço vazio entre duas linhas fortes, o que as torna luminosas. Li é a filha do meio. O Criativo incorporou a linha central do Receptivo e desse modo se forma Li. Como imagem é o fogo. O fogo não tem uma forma definida, porém liga-se aos corpos que queimam, tornando-se luminoso. Assim como a água desce do céu, o fogo arde elevando-se da terra. Enquanto K'an significa a alma aprisionada no corpo, Li significa a natureza em seu esplendor.

Produzir desconhecimento
pode ser um caminho?

JULGAMENTO

ADERIR. A perseverança é favorável.
Ela traz o sucesso.

Cuidar da vaca traz boa fortuna.

O obscuro liga-se ao que é luminoso, promovendo assim a claridade deste último. Um corpo luminoso, ao irradiar luz, deve ter em seu interior algo que persevere pois, de outro modo, com o tempo se extinguiria. Tudo o que é luminoso no mundo depende de um elemento ao qual se liga, a fim de poder continuar a brilhar.

Assim, o sol e a lua ligam-se ao céu, enquanto os grãos, a grama e as árvores ligam-se à terra. Do mesmo modo a redobrada clareza do homem fiel a seu destino adere ao bem, e pode assim dar forma ao mundo. A vida humana no mundo é condicionada e dependente. Quando o homem reconhece essa limitação e se submete às forças harmoniosas e benéficas do cosmos, ele alcança o sucesso. A vaca é o símbolo da extrema docilidade. Cultivando em si essa docilidade e voluntária dependência, o homem conquista uma clareza suave e encontra seu lugar no mundo.

(p.106)

Que tal fazer uma dobradinha de fogo com fogo, deixar a coisa bem quente e chamar com fumaça? O filho de Xangô também recomendou deixar o fogo arder.

20

IMAGEM

A clareza eleva-se duas vezes: a imagem do FOGO. Assim, o homem superior, perpetuando essa clareza, ilumina as quatro regiões do mundo.

(p.107)



O Aderir é vazio ao meio.

(p.519)

Talvez para deixar queimar a gente precise esvaziar o coração ou deixar ele explodir e deixar que o vento leve as cinzas.

6. A Casa do Aderir

1. O ADERIR é o fogo (30).
2. Fogo e Montanha: O VIAJANTE (56).
3. Fogo e Vento: O CALDEIRÃO (50).
4. Fogo e Água: ANTES DA CONCLUSÃO (64).
5. Montanha e Água: INSENSATEZ JUVENIL (4).
6. Vento e Água: DISPERSÃO (59).
7. Céu e Água: CONFLITO (6).
8. Céu e Fogo: COMUNIDADE COM OS HOMENS (13).

(p.520)

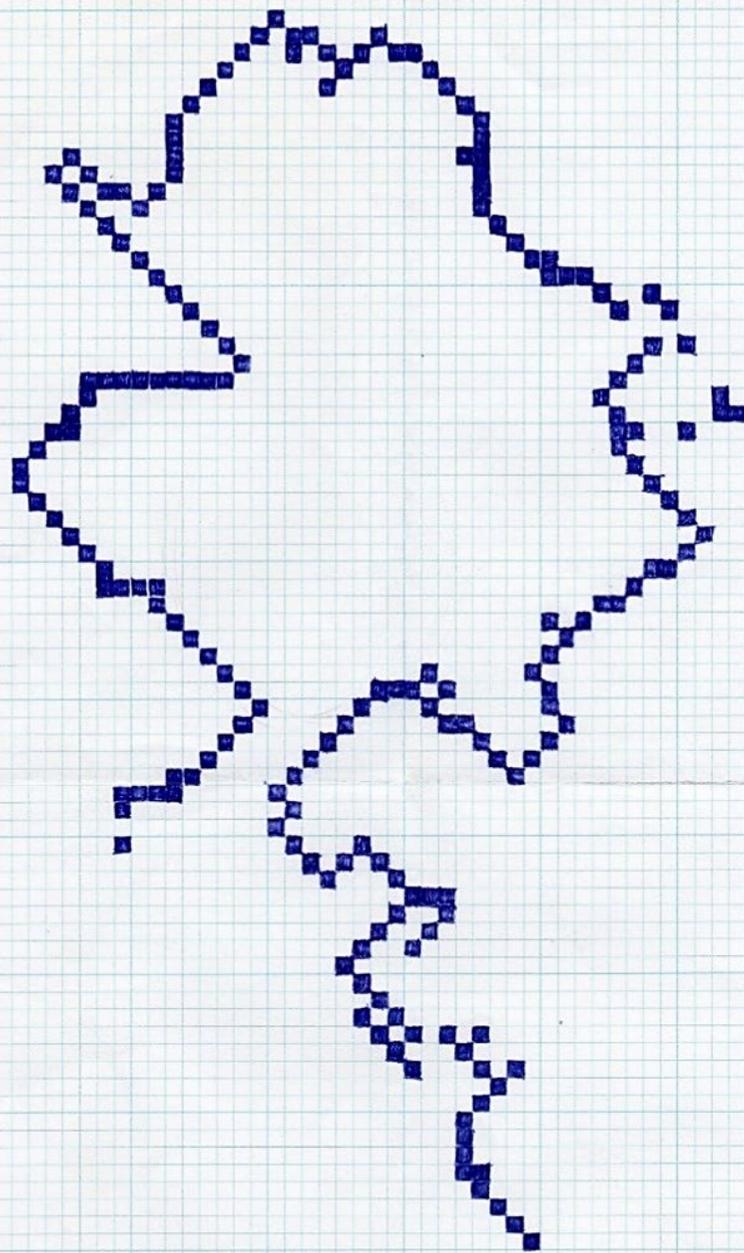


Juntas entre céu e terra.

Meu problema de pesquisa é problema de quem?

Percorrer as marcas.





Dona Judith é tão velha que ninguém
sabe dizer se ela já foi jovem.

De olhar passado,
o coração salta no alto da cabeça.

A moleira fechou e se moveu atrás da cabeça
abrindo um canal de captação de novas ideias.

Tem língua afiada e fala solta.
Parece dura, mas é só borrachuda.

M A N T E N H A

D I S T Â N C I A

Estar junto ○

Psicomagias para virar anfibio

1- Caçada

Mergulhe numa lagoa no inverno. Cace um anfibio da ordem [Anura](#) (corpos curtos, sem cauda, tetrápodes) com as próprias unhas. Atenção: se for venenoso melhor. Engula-o inteiro; você come a vida do sapo e ele come a sua. Você se torna o anfibio, mas ele não se torna você. Quanto mais rápida a morte do humano, mais rápida a vida do anfibio.

2- Imersão

Passa a noite dentro de um tanque com água que te caiba de cócoras. Você irá gelar até a alma. Se, por sorte, morrer, irá transmutar-se em anfibio. Não se esqueça de morrer de boca aberta, para facilitar a saída do outro ser que nascerá em você, pois a boca é molhada e o cu não – a não ser que você o lubrifique. Quando ameaçar raiar o sol, continue morto no seu recipiente e deixe que o novo ser salte de dentro de você e se aconchegue no local mais úmido que encontrar por ali. Quando seu frio coração bater, deixe que essa vibração te leve à nova elasticidade que te habita.

Um pesadelo recorrente me acordava por anos em muitas madrugadas: um sapo engolindo a minha mão direita – a que desenha e faz quase todas as coisas com mais precisão, embora a esquerda seja mais sensível.

Quando vi o filme *Blush*¹, de Wim Vanderkeybus, me obriguei a ficar olhando aqueles anfíbios que me davam asco e apareciam em várias cenas sendo engolidos por pessoas-anfíbias. Primeiro, me ocorreram as *psicomagias*, depois entendi tudo: eu tenho inveja do sapo, de suas articulações coxofemorais ultra elásticas que lhe

¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QtKUONLBP-8>. Acesso em 27 nov. 2022.

permitem agilidade, sua frieza, sua facilidade de correr do perigo, seus olhos atentos esbugalhados na lateral que enxergam além, sua pele venenosa que o protege.

Deixei o filme passando enquanto escrevia para ver se me inspirava além das memórias asquerosas do anfíbio. Muitos elementos me voltam: os dentes separados, a escatologia, o teor jodorowskyano, os cortes bruscos. Da dona dos dentes separados só entendo palavras soltas. Do tom desaforado de várias ações, só o tom; as palavras daquela língua não me dizem nada. Há, no filme, muitas acrobacias que não sei fazer. Sobram-me anos sem dança e me faltam anos de prática. É diferente aprender a dançar depois de já estar com a estrutura física adulta, mesmo que nunca paremos de nos transformar. Para dançar como eu gostaria vou ter que estudar física quântica, nascer de novo, sofrer um processo de regressão evolutiva extraordinária para recompor-me da idiotice de ser bípede por tantas horas na vida, conter em mim os excessos de um mundo verborrágico, aprender a falar. Até parece que não sei que existem diversas danças.

A metamorfose daqueles corpos sarados cheios de dança cultivados a vida inteira pode ser vista na qualidade de vários movimentos pouco humanos, como os voos. Como se fossem pós-humanos hiperdesenvolvidos, transitam entre os corpos de outros animais, e por isso, se movem com fluidez entre vários espaços da matéria: o céu, a terra, a água, a carne própria e a de outras. Voam, dançam na água, se locomovem muito rápido e com qualidades que a câmera custa acompanhar.

Elvis contou que o filme é sobre amor. De início, estranhei. Mas sim, o amor também pode ser asqueroso, frio, úmido, deslizante, venenoso, esbugalhado. Quanto mais gosmento melhor. Afinal, o que posso aprender com o que me repugna?

Quero - Receita de Contratese
Um furinho tesado com a madrugada

Quero da tese um livro de narrativas contos mentiras testemunhos experiências.

Será que ela quer o mesmo?

Tesar sem tesar,

impossível.

Tesar com tesão.

Viver de pesquisa.

Um projeto planejo de amor.

Um livro objeto de desejo.

Puro desejo de nascer de novo todos os dias em ações.

Mentira pura.

Palavras palavras palavras

vi vãs. Acionar a palavra que sai

de dentro e empoeira de estrada sem chuva no meu inverno que chegou mais de uma vez por ano.

Seguir a trilha do caminho do meu ego machucado de amor vão.

Em prisão domiciliar de respeito descabido de loucura de intenção de viver.

Tem gente que fica porque não consegue sair.

Tem gente que sai porque não consegue viver dentro.

Não consegue viver a loucura de estar presa nos costumes que não inventou.

Na vaidade alheia do poder da aleatoriedade de nascer com ou sem uma característica que pendura um peso da insensibilidade escrotal.

Vou voltar a ler a história das bruxas que um homem escreveu em espanhol.

Uma bruxa escreveu a que corre contos fantásticos realísticos e outra escreveu quando um é o outro.

Dançar como se parasse o tempo. Dançar para o tempo.

Dançar o tempo todo. Um sonho compartilhado.

Dançar o próprio tempo.

É mais fácil dançar do que ficar parada. Ficar parada também me dança. Sem querer me querendo.

Mas se alguém me mede, me danço como quem fica parada. Uma dança gaga. Não daquele Gaga *mouvement*, quem me dera dançar aquele prazer. Ser um pudim que escorre de calda doce amarga levemente queimada. Um pudim substancioso, com queijo velho dentro e ovos e coco, se tiver. Para intolerantes a algum ingrediente desses ou veganas, precisaremos criar outra opção.

É mais fácil escrever do que falar. É mais fácil escrever receita que fazer pudim. Será?

É possível escrever como quem fala.

Falar como quem escreve seria aderir como o luminoso hexagrama 30 ou “tudo que é vivo precisa aderir a algo ou alguém”.

Esse pedaço de tese me escreve de madrugada. Caem-me palavras do corpo deitado na cama.

Tinha sangue no meu ombro. E uma coceirinha.

Acordei de madrugada e pensei delirante em frases que escreveria aqui.

Pensei que a raiva me acorda. Não estou com raiva agora.

04:45 Já tem galos cantando e mãe continua roncando.

Pai já acordou duas vezes e parece ter se incomodado com teclado.

Perguntou se ainda não dormi.

Dormi e acordei.

Já tem galos cantando.

O sangue vinha de um furinho. Algum inseto, então.

É possível escrever como que pensa. Nem sempre se entende essa escrita. Nem sempre precisa entender. Se para quem sabe ler um pingo é letra, um pingo de sangue no ombro seria muito mais que isso, pois uma gota de sangue que pinga é muito maior que um sanguinho que brota do furo do inseto na pele.

Uma tese não é um romance.

Mas, se fosse, eu acordaria de madrugada para escrever. Mas, então, por que ela se escreve na madrugada?

Se eu dançasse como quem escreve poderia me repetir sem pudor. Já, se eu escrevo e repito dá uma sensação de *dèjà fait*, já fiz, não preciso fazer de novo”.

Se a dança é prazer ou pode prazer ou pode pudim, pode repetir receita, pode preparar ingredientes, pode deixar curar ingredientes, pode ensinar, pode pudim.

Minha mãe falou que essa caixa acústica é uma casa.

Tá vendo, se a gente escreve como quem troca as palavras, também fala coisa com coisa.

Eu não escolho muito quando escrever. Eu não escolho muito quando dançar. Por que eu preciso controlar minha escrita?

Eu posso preparar minha dança. Minha dança.

Quem disse que sou dona dela se é ela que me observa?

Quanta pretensão ser dona de pudim.

Dançar é prazer?

Dançar é poder?

Dançar é pudim?

Prazer pode pudim

Ontem ela o viu dançando na sala e comentou: tá com dor no corpo, mas tá dançando.

É mais fácil dançar que caminhar com a coluna travada.

04:59 já tem passarinhos cantando

Ela contou que correu pra sala pra dançar e a música na televisão parou, cortaram o barato dela. Dança assim mesmo, uai, a gente não precisa de música pra dançar.

05:00 o ranger da música porta passarinhos cantando na minha cabeça.

Cabeça que doi.

Boa hora pra lembrar da raiva que me acorda nos últimos tempos. Fazia anos sem raiva.

A música arranhada na cozinha recomeça. Será que ele não conseguiu mais dormir depois do teclado?

A raiva a dor de cabeça a permissão. Que permissão, tá louca?

Deu fome

A frase de cima sente mais se ficar sem ponto, sem fim, porque ainda não comi. Ponto. Não reticências, ponto.

A raiva me tira do prumo. A raiva me acorda. A raiva me deixa doente.

Eu não sentia mais raiva desde que psicólogo duvidou da minha raiva.

Aí a humilhação, a violência, trouxe a raiva de volta.

Mas se sou artista por que um romance não pode ser uma tese?

Sou artista; engraçado isso. Só se existir artista em estoque.

Lá fora, chora a cachorra Cigana.

Levantei, busquei prato com queijo e biscoitinho doce e café, levei pro quarto. Busquei agasalho marrom e entreguei pro pai encolhido na cozinha que diz que não ‘tava com frio.

Voltei pro quarto, comi e deitei. Tô com computador no colo, mas a escrita que flui já foi. Posso dormir de novo.

Canta a siriema.

Da bolha entre fios

De presente me deu um tempo a música ontem.

Nesse quando chorei na introdução inteira do coro antes da nona sinfonia. Procurei com os olhos os anjos.

Em seguida, a paisagem mudou e pensei que fosse enlouquecer.

As águas se misturam na vida que escorre.

Do fio que corta a ilusão do tempo de outra orquestra nada clássica – de outro tempo e de outro lugar, ao som da página do maestro que rege e o sussurro do menino logo atrás ou o clique da garrafa de chá, tudo compõem no instante do ouvido, sem hierarquia entre aqueles que passaram anos estudando para se apresentarem e nós que ali interferimos imersos dentro da bolha de som.

Uma orquestra é um presente que se abre incompleto e se dá a cada vazio, cheio ou simultâneo de movimentos.

Interferimos como se no presente, mas foi ontem.

O ontem também me interfere e me desacomoda. As sensações cortam a sensação de tempo e se sobrepõem no espaço-bolha do corpo. Não tem sensação mais estranha, incrível ou maravilhosa do que quando para o tempo.

De beijo, antes do acidente de carro, depois de dançar o dia inteiro no sol e durante a música. Onde mais? Tem mais de ontem que esqueci ou não anotei, outro fio despedaçado de tempo da memória que se quer apagar.

Fios são mais fortes que bolhas, eu acho.

E sendo assim, eles, os fios, podem se misturar.

As bolhas precisam grudar e se abrir para outros acessos e nessas aberturas, há bolhas que explodem e se perdem no ar. Para algum lugar escapa o que tinha dentro dessa bolha.

Talvez um cuidado entre velocidade e pressão evite perdas.

E se eu respiro da umidade que sai da bolha de alguém, o que acontece comigo?

Movidas que entre outras são danças de ninguém e de todo mundo

Notas inspiradas na obra “Para que o céu não caia”, de Lia Rodrigues e “Cura”, de Déborah Colker.

Inventar um espaço de intimidade.

A timidez é de quem permanece vestido, não se expõe, não suja a cara, mas só aprendi isso depois de tirar a roupa. Algo fez com que a mulher vestida se afastasse do homem nu. O velho vestido continuou hipnotizado mesmo depois que o jovem nu saiu de perto dele. Para me esquivar de uma pergunta sem resposta, invento uma conversa:

- Velho, seu coração de velho vestido gelou quando o jovem nu sentou do seu lado?

Imagino que ele responde: - Nem toda resposta encontra o tempo da pergunta.

Bicho – fantasma – zumbi – os bichos ganham grunhidos que viram gritos.

36

Intimidade: como escolher a distância e o tempo?

Palavra solta não precisa ser palavra aleatória.

Soltar o verbo para ser de quem escuta.

Pegar de volta, engolir a semente. Regar com um copo d’água todas as manhãs.

Já é tempo de os vestidos terem perdido a vergonha. Então, os pelados tiram a roupa da cara e se vestem.

Paredão de carne tece abraço e avança cabeçadas. Se soltam e se fazem diagonal. Nem parece coreografia.

Com ponta solta, o paredão continua sendo. Não importa quem nem cada um.

Não é o primeiro paredão de carne que vejo. Ao menos nesse, o sangue das vísceras não é aparente, só o suor.

Máquina de *vem com a gente* ao invés de *olha como sou foda*.

O pão da vida criado pela massa do paredão esconde as “feiuras” de cada um, só pra não falar da beleza.

Do alto da montanha vejo o céu muito alto.

Do baixo, na curva do globo, o céu acompanha fazendo um abaulado imenso.

Não sei o segredo do céu, mas dá pra tocá-lo desses dois lugares.

Virar montanha faz segurar o céu? Criar relevo, volume.

Insistir no plano de mover quieta? Por dentro e por fora tudo vibra.

Terra de luz espalhada no chão vira céu. Reflexo de vida onde se pode caminhar. Lâmpadas que ascendem ao céu e ao chão. Chão de luz que olha o céu e ilumina em volta mostrando atentos relevos. É mais que dança, rito, celebração, catarse. Um fim tranquilo de voltar para casa.

Me interessa mais o que posso tocar. Com as mãos, em deslocamento e com a imaginação. As danças que me interessam mais são aquelas que imagino potência de fazer. E não me venha com esse papo furado de “todo mundo pode”. As condições e os condicionamentos são diferentes. Poder depende de despender tempo, dinheiro e disponibilidade para aprender. Por exemplo, não faz uma boa cocorinha com os pés bem plantados no chão quem tem o calcanhar encurtado ou a virilha presa.

Quando vi o paredão da “Cura” de Déborah Colker, me lembrei instantaneamente de “Para que o céu não caia”, de Lia Rodrigues. Na dança do meu olho vibrando de bunda sentada, me pareceu que eles finalmente chegaram, depois de hora ou mais de acrobacias, ao que aquelas que seguravam o céu com Lia chegaram em minutos. Apesar de que, em giro, as imensas alegorias de Obaluaê e as pequenas dançantes sob elas meteram dança na primeira cena. Sim, são percursos diferentes. O negócio é segurar o céu com a dança que tivermos, porque orelhas diversas, pés pretos e cabeças verdes e vermelhas estão sendo decepadas há 522 anos. Então, quanto mais gente dançar, melhor.

Entre - espaço no meio de mais de uma pessoa ou estrutura; lugar de articulação, de possibilidades, de encontros;
lugar de espera, lugar de depois que sai de um antes;
lugar de chegada, como a sala da casa, espaço de disponibilidade.
No entre pode ser que algo aconteça.

Entre - convite ou ordem, dependendo do tom.

Entre, fique à vontade.

Aderir e duvidar

Pesquisar a vontade, essa coisa volúvel.

Pensando que pesquisa de artista é pesquisa de ciência de artista, se nessa ciência tem fazer em movimento e tem poética, nada mais justo que considerá-las como partes de igual importância no texto. E daí, poderia surgir uma poética tese?

Transitar, transladar, transmutar.
Em tempo-espaco, modo e constituicao.

Algum tempo antes de escrever o anteprojeto de doutorado, eu conversava com minha amiga Aduany Zimovsky, que foi minha colega no mestrado, e elucubrávamos sobre a possibilidade de criar um projeto de doutorado único para ser aplicado ao mesmo tempo em escolas e subáreas diferentes, ela nas artes visuais e eu nas artes cênicas. A ideia consistia em habitar uma nova cidade e realizar uma pesquisa de acordo com os acontecimentos e oportunidades que surgissem durante o doutorado. Essa elucubração não se efetivou em um projeto, mas, talvez, o vapor desse desejo ainda paire em nossas pesquisas. Sinal disso é que apresento um compilado de experiências e processos de aprendizado compartilhados em dança através da minha estadia em Salvador, com pitadas de outros lugares e de outros tempos.

Uma pesquisa trans por seu caráter móvel por dentro e por fora: se movendo junto com pares, ela não se move sozinha. Os desafios dos nossos tempos nos redirecionam para buscarmos apoio mútuo em nossas ações. Existem proximidades que estão no espírito dos nossos tempos ou nas experiências de pessoas que bebem de teorias, comem práticas e nos contaminam. Esta tese é resultado de uma pesquisa que intenta ser mobilidade e não apenas mostrar os “instrumentos para uma teorização que se ocupa dos fenômenos em sua mobilidade”, como escreveu Cecília Salles, em *Redes de Criação*. (2006, p. 9). Foi entusiasmada pelo termo *pesquisa em movimento*, trazido por Ciane Fernandes (2014), em sua metodologia Somático-Performativa que segui uma pesquisa móvel além da geografia. Transitando inicialmente entre as artes visuais, a dança e a Educação Somática – especialmente o Método Feldenkrais e o Body-Mind CenteringSM –, fui transladando cada vez mais para a dança, carregando comigo elementos

anatômicos, estéticos e sensíveis incorporados no percurso até encontrar a pesquisa transmutada nas investigações em dança. Investigações essas que não se fixaram nesse campo, mas que foram desenvolvidas em espaços diversos de criação em movimento. Onde quer que eu esteja, enquanto vivo as oportunidades de aprendizado na dança, sempre que possível, elaboro proposições de esmiuçamento de anatomias, movimentos e temporalidades ao mesmo tempo em que exercito uma escrita no presente.

Pesquisa de quem persegue a dança

Estou aprendendo algumas coisas importantes. Estou aprendendo a escrever uma pesquisa, a ser artista (ou a deixar de ser?). Estou reaprendendo a escrever. Estou reaprendendo a dançar, contradançar, desdançar.

Existe um método de pesquisa para cada artista, na medida em que cada prática artística tem a ver com quem a desenvolve, de modo pessoal mesmo. Minha prática artística tem a ver com a minha vida, não posso me apartar dela. Enquanto artista propositora e professora posso compartilhar processos convidando pessoas a criar junto. Ao mesmo tempo, quando abro uma situação de compartilhamento, aquilo que faço deixa de ser só meu, passa a compor outros corpos e se misturar a tudo que foi vivido por essas pessoas. As individualidades artísticas podem se reelaborar e se reconstituir em processos compartilhados.

Fazer, desmanchar, refazer, recortar, colar, desviar, parar, vibrar, continuar.
Dilatar o tempo. Fazer uma coisa de cada vez. Variar as regras de vez em quando.

Esses são os verbos mais recorrentes ao longo da pesquisa. Eles me dão um indicativo de um modo de fazer-desfazer-refazer compartilhado, com atenção especial à distensão temporal, aos micro movimentos e às ações de

instrução única, que nos dão ocasião de perceber minúcias, de perceber as próprias sensações anatômicas e modos próprios de mover.

Além da variação dos verbos, ritmos e regras apresentados acima, percebo algumas recorrências: tento aderir a um processo que quero aprender e quando vejo que ele tem relação com os meus; escrevo com as experiências sempre que consigo – às vezes, os acontecimentos nos arrasam e precisamos de um tempo para conseguir decantar *sentimentoideias* e expressá-las –, prefiro quando elas me conduzem, me escrevem, parece que chegam mais perto do que aconteceu do que quando tento me lembrar; compartilho experiências para saber se o que vivi pode ser de mais alguém; presto atenção ao que me dizem e reelaboro com as conversas, considerando as expressões de pessoas participantes para compor o texto; duvido do que vi, do que aprendi, do que inventei e do que elaborei, quando parece certo demais ou quando percebo um erro em repercussão. Então busco outros caminhos e refaço o percurso.

44

Escritaescoamento

A escrita é, para mim, na maioria das vezes, um rompante. Escreve-se. Sujeita ativa, não é escrita. Informa o papel do pensamento. Seja numa escrita poética ou não – se for possível separar assim – é incoerente exigir que alguém deixe de lado a poesia numa escrita [poética]. Já que existem tantas classificações, deveria existir uma para a escritaescoamento, onde as palavras deslizam, montam corpo, tropeçam como tropeçamos. Uma escrita de dentro e de fora que se refere, se cutuca, se cura, se alastra. É a parte do dedo onde mais dói, o canto da unha. A unha que canta, que grunhe. É a parte que cala na boca, ou fala, mas se não é entendida ali, na escrita pode rebolar compreensão. E nesse rebolado, escrita e dança se movendo no mesmo corpo, podem compor uma ação pareada e até se recriarem em uma escritadança.

Por que não viver um estudo poético? Podemos inventar um ritmo que aqueça e desembole as ideias.

Padeço mais na releitura do que na edição, pois adentrar crises e escrever sobre elas faz parte deste processo de pesquisa, e não é uma parte confortável. A organização das ideias transcritas é que causa essa sensação, mas talvez seja questão de prática, de encontrar um ritmo também nessa fase ou de assumir movimentos que extrapolem a tara acadêmica por metodologia.

Escrever como quem vive ou viver uma escrita? Viver uma escrita.



De cujus e A maçã

Há muitos anos entrei com outras pessoas numa casa antiga de Belo Horizonte para viver uma das experiências cênicas mais importantes que me lembro: o espetáculo *De Cujus*. Na chegada, escolhíamos entre 3 ou 4 caminhos. Eu dançava fazia pouco tempo, já havia trabalhado com teatro de bonecos e estava começando o curso de Artes Visuais. A primeira cena acontecia numa cozinha, onde uma mulher catava feijão, falava em uma língua que eu não conhecia – depois fui saber que era basca –, preparava a massa de um bolo e a colocava para assar. Seguimos e foram muitas e variadas cenas: vi uma “Ofélia” na banheira, uma manipulação de brinquedos, um acende e apaga de fósforos num quarto escuro, uma noiva em surto, dois homens brigando (?), outra mulher com a roupa molhada, mais um louco. No final, tendo dado a volta pela casa, a gente chegava de novo na cozinha da entrada e tomava chá com bolo.

Aquelas pessoas faziam parte do Movasse², um coletivo de criação em dança.

Então tudo aquilo era dança? Um mundo se abriu diante de mim.

Alguns anos antes de adentrar *De cujus*, assiti *A maçã*, filme iraniano, de 1998, que conta a descoberta do mundo por duas meninas iranianas que passaram a vida toda encerradas numa casa escura com a mãe cega e só saíram pela primeira vez no início da adolescência, depois que vizinhas chamaram a assistência social. Tinha um apelo sensorial da cidade, suas cores, cheiros, sons na vida das meninas, que além dos sentidos não haviam desenvolvido a linguagem falada. Também haviam imagens escuras e cinzentas de uma casa fechada. É o primeiro filme autoral de que me lembro e eu me vi naquelas meninas.

² Andréa Anhaia, Carlos Arão, Cristina Rangel, Ester França, Fábio Dornas, Marise Diniz, Peter Lavratti, Sirah Badiola.



Procurando pela dança encontrei-me com a Educação Somática de Feldenkrais.
Procurando pela Somática encontrei-me com a Somático-Performativa de Ciane Fernandes.
Procurando pela Somático-Performativa resolvi dar uma parada.
Continuando parada, a dança me encontrou.
E na dança, reencontrei-me com o desenho.
Por curiosidade, encontrei-me com as *drags*.
Por ocasião, encontrei-me com o Lian Gong em 18 terapias,
que levou-me aos Diálogos do corpo esquecido e ao Tai Ji Qi Gong.
Isolada encontrei-me com a Kundalini Yoga e dancei Gaga para a câmera.
Viajando, colhi pedras, fiz amizades para uma vida, voltei à dança do abraço,
peguei COVID, fiz um banho de queimada e preparei uns papéis com dança.
Voltando vibrei.
Estamos vivas.

Do fluxo somático aos escoamentos possíveis

Iniciei o doutorado a partir do anteprojeto de doutorado intitulado *Contradança – escoamentos em fluxo somático*, seguindo o texto “com a intenção de continuar uma *pesquisa em movimento*³, a partir da dança, da educação somática e da performance. Numa contradança que faz alusão à instabilidade, às variações, às mudanças frequentes. Escoar, sair, fluir em *soma*⁴ diante do novo.” Contradança significa dançar com alguém, vem do francês *contradance*, nas quadrilhas e nas danças de par. Não se faz uma contradança sozinha. Por sua vez, a somática se relaciona com corpo vivo. Hoje em dia, gosto mais de usar esse segundo termo, corpo vivo, pois é mais direto e acessível. Assim como dançar com⁵ é mais direto do que contradança. De lá pra cá muitas coisas aconteceram, fortes percalços modificaram meus caminhos, outras possibilidades surgiram e modificaram minha pesquisa que desejo viva⁶ e pulsante. Com o tempo precisei repensar o uso de algumas palavras e ressignificar outras, fazendo com que eu me reposicionasse com elas. As experiências anteriores fazem parte do meu repertório e reconheço o valor delas. Isso quer dizer que vi a necessidade de buscar variações para seguir com uma pesquisa viva que extrapola o campo

50

³ Li pela primeira vez esse termo no texto de Ciane Fernandes (2015).

⁴ Segundo Fernandes (2015), “a palavra *soma* tem origem na bebida sagrada relatada no *Rig Veda* (Griffith, 1896, p. 368-420), com o significado de inspiração ou força motivadora, correspondendo justamente ao que Laban (1950) denominou de *Antrieb*, ímpeto ou impulso interno (traduzido para *effort* em inglês, mas não com o sentido de esforço, e sim de expressividade ou dinâmica expressiva)”. (p.14)

⁵ Após a defesa de doutorado, voltei ao texto “Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística” (2013), de Ciane Fernandes, e revisei uma pergunta de André Lepecki à qual eu não havia dado muita atenção antes e se relaciona com meu desejo de realizar uma pesquisa pulsante. Essa pergunta é complementada pela autora com um parêntesis: “(ao invés de simplesmente *sobre* dança)”. Em comum com o título deste trabalho, a pergunta de Lepecki apresenta também a preposição “com” e o substantivo correspondente ao verbo “dançar”: “Como escrever com dança?” (p.21). No meu entender, as questões Fernandes-Lepeckianas contribuem para des hierarquizar dança e escrita, que podem muito bem, se configurarem como ações autônomas e parceiras. Nesse caso, me parece que autonomia implica em ações diferentes, assim como dançar com implica em dançar com algo ou alguém que não sou eu. No entanto, se dança e escrita se movem no mesmo corpo, simultânea ou alternadamente, podem compor uma ação pareada e até se recriarem em uma nova ação, como uma escritadança. Este raciocínio passou a compor as páginas iniciais sobre o modo de escrita, como consta no subitem “escritaescoamento”.

⁶ Pesquisa viva é outro termo absorvido de Ciane Fernandes (2015).

da somática por não se sustentar integralmente nele. Então, guardando importantes ressignificações, o propósito de seguir com a pesquisa viva não mudou e segue além do doutorado, com vontade de experimentar mais e melhor as práticas que reinventei nesse processo. Para que isso seja compreendido apresento a seguir um percurso.

Um dia, procurando pela dança encontrei-me com a Educação Somática⁷, especificamente com o Método Feldenkrais⁸. Eu estava interessada em concorrer a uma bolsa de dança contemporânea no Espaço Ambiente, em Belo Horizonte, onde eram oferecidas algumas bolsas também para a prática do referido método. Eu não sabia o que era. Em uma rápida busca na internet, encontrei informações que diziam sobre inteligência do movimento, autoconhecimento, autotransformação. Naquela época, meus estudos nas artes visuais se encaminhavam para a sensorialidade e aquelas palavras soaram como mágicas. Fiquei muito curiosa, me inscrevi para concorrer às duas bolsas, consegui a de Feldenkrais e fui lá ver do que se tratava.

Na primeira aula, ouvimos da professora Jimena Castiglione⁹ uma explicação sobre o método com detalhes muito interessantes como: se movimentar lentamente, sem esforço e sem preocupação com o erro; liberdade para não realizar, apenas imaginar o movimento; e o mais curioso: se dormir durante a lição não haveria problema. O que mais me chamou a atenção após a prática foi o bem-estar que senti. Quando eu saí da aula era como se eu tivesse

⁷ Educação Somática é o termo que abriga várias técnicas e métodos criados a partir do final do século XIX influenciadas pelos estudos do desenvolvimento anatômico humano e das filosofias orientais. O pensamento somático abriga a ideia de que tudo é corpo, negando a separação ocidental entre mente e corpo. É muito comum técnicas ou métodos elaborados a partir da vivência pessoal de cada criadora para curar ou readaptar-se depois de uma lesão motora própria. Esses conhecimentos que elaboram as técnicas e métodos somáticos também perpassam os bastidores das artes do movimento. Assim como muitas artistas contemporâneas também se tornaram profissionais certificadas em alguma técnica ou método somático.

⁸ O Método Feldenkrais leva o nome de seu criador Moshé Feldenkrais (Ucrânia, 1904 - 1984), que era engenheiro mecânico e elétrico, doutor em física e mestre de judô. Para criar seu método, apropriou-se do conhecimento profundo que tinha nos diversos campos: engenharia, física, artes marciais, biomecânica, neurologia, cibernética, desenvolvimento humano e psicologia.

⁹ Jimena Castiglione nasceu no Uruguai, é atriz e instrutora do Método Feldenkrais.

acabado de acordar de um sono profundo. Essa sensação se repetia a cada lição praticada e eu sempre saía do Espaço Ambiente me sentindo leve e bem-disposta. Após cada aula, Jimena nos acolhia com nossos comentários sobre as sensações e explicava com muita generosidade as nossas dúvidas a partir da própria experiência com o método. Um saber experiencial, intuitivo, concreto e potente. Mas, em poucos meses, pela falta de participantes pagantes, a turma se desfez.

Por sorte, fui apresentada à professora Sirah Badiola¹⁰, que também oferecia bolsas integrais para Dança Contemporânea e Método Feldenkrais no Lugaritmo, espaço onde ela desenvolvia essas aulas. Dessa vez, consegui vagas para os dois cursos. Durante dois anos fui aluna de Sirah, a quem dava uma contrapartida pelas aulas ajudando em pequenas reformas para melhorar o espaço. Com ela, comecei a desenvolver com mais cuidado meus movimentos e percebi minha dança se modificando. Seu modo de ensinar dança estava completamente embebido do Método Feldenkrais, o que só fez aumentar sua fluidez própria. Na aula de Dança Contemporânea, ela utilizava saberes do Feldenkrais para nos ensinar a melhor maneira de realizar minuciosamente cada movimento. Para mim, era muito difícil realizar com fluidez alguns movimentos que requerem essa qualidade, como o deslizar. Após a aula de dança, praticávamos uma hora de Feldenkrais e a cada dia eu saía dali com uma sensação diferente: além do relaxamento e a facilidade de movimentar, algumas vezes eu me sentia mais alta. Uma vez eu senti minha visão mais aguçada em profundidade. Algumas vezes, apagava. Parecia que dormia, mas não dormia; desligava e ligava de novo. Outras vezes, eu me sentia tocada em lugares desconfortáveis, que me causavam tristeza por um não sei o quê; mas era um sofrimento suave e não durava muito. Apesar desses poucos momentos de desconforto e estranheza, eu estava me

¹⁰ Sirah Badiola nasceu no País Basco, é bailarina, mestra em saúde mental e professora de dança contemporânea e do Método Feldenkrais. <https://sirahbadiola.com/>. Acesso em 02 nov. 2022.

sentindo pela primeira vez dona dos meus movimentos. Sentia-me potente e confiante nos meus objetivos. Lidava com minhas dificuldades na dança com tranquilidade e confiava no meu desenvolvimento.

Eu ficava cada vez mais curiosa sobre como, através daquele método, era possível tamanho vislumbre de possibilidades. Queria saber como criar aquele processo e propagar aquela sensação, contribuir para que mais pessoas pudessem se desenvolver e sentir suas potencialidades. Procurei, então, a formação internacional do Método Feldenkrais e iniciei o curso em 2015, em Porto Alegre. Foi uma imersão de um mês com aulas práticas diárias. Precisei trabalhar por um ano para conseguir pagar o primeiro módulo do curso, que durou um mês. Foi uma experiência intensa e difícil. Naquele curto período de tempo, era como se eu tivesse perdido toda a confiança alcançada nos dois anos de prática. Havia dias que eu não queria fazer as lições, queria ir embora somente. Não sabia porque aquilo acontecia e não tive a oportunidade de saber se nos próximos módulos a sensação se diluiria, pois não pude continuar e não foi iniciada ainda uma nova turma da mesma formação internacional aqui no Brasil.

Apesar da sensação de impotência ter retornado, percebi que com meu trabalho em arte eu poderia chegar em lugares muito promissores. Passei a dar mais atenção a ele e me encaminhei para o mestrado em Poéticas Visuais, onde passei por diversas tentativas de explicar o que era o Método Feldenkrais, do qual eu tanto falava e ninguém entendia. Com seus princípios atípicos, o melhor que eu conseguia era dizer que o ideal seria compreendê-lo a partir da experiência, em suas duas vertentes: Consciência pelo Movimento e Integração Funcional, diferenciadas basicamente pelo acesso da primeira ser somente através da fala e da segunda ser também através do toque. Inspirada no Feldenkrais e no meu aprendizado em dança, criei a maioria dos meus trabalhos no mestrado.

Procurando pela somática, encontrei-me com a Somático-Performativa, especificamente com os textos de Ciane Fernandes, e descobri que tínhamos no Brasil uma pesquisadora que além de desenvolver um método para a

Prática como Pesquisa¹¹ em arte, incluía nele a educação somática. Naquele momento, era tudo que eu precisava: um lugar que acolhesse minha pesquisa desencaixada, pois eu achava que ela não cabia há muito tempo nas artes visuais. Os textos corajosos de Ciane me deram ânimo para continuar minha pesquisa nas artes cênicas, acreditando que esse seria um espaço que me permitiria um desenvolvimento mais amplo.

Chegando ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas na UFBA, me matriculei rapidamente no Laboratório de Performance, onde Ciane cultiva a Metodologia Somático-Performativa e onde criou o Grupo A-Feto, em 1997. Eu tinha muitas expectativas de estar ali e, quando finalmente estive, me senti meio perdida, apesar dos estímulos de Ciane para que mergulhássemos em nossa própria pesquisa. Aí está: mergulhar em algo que eu ainda estava descobrindo o que era. Nesse mergulho, o tatame azul da sala do laboratório era apavorante como um papel em branco. Entrei naquele mar profundo de borracha e quase não saí mais. Eu só via aquele mar e a ele me entregava, ficando imóvel por horas. De vez em quando surgia algum pequeno movimento.

Faltava compreender alguma coisa para estar confortável ali, por isso, permaneci por dois semestres seguidos. Cada semestre do Laboratório de Performance é diferente do outro. Novas integrantes entram, outras saem, outras reaparecem. No segundo semestre, percebi que eu não queria criar sozinha estando numa sala com outras pessoas. Além disso, num ambiente assim, vejo mais sentido na criação coletiva, o que para mim era confirmado nas aulas

¹¹ Para Ciane Fernandes (2013), a Prática como Pesquisa é uma das abordagens que “fazem parte do que vem sendo reconhecido como uma “virada prática” neste milênio, argumentada no *International Statement on Practice Research*,¹ também denominado *The Salisbury Statement* (The Salisbury Forum Group, 2011), em referência ao local onde se realizou a conferência internacional de realização do estatuto, no Reino Unido, em 2008. No contexto de pesquisa e, mais especificamente, pesquisa em dança, estas tendências podem ser consideradas como uma expansão da pesquisa pós-positivista. (GREEN; STINSON, 1999) Enquanto para os positivistas a realidade (e a verdade) existe independente de nós, para os pós-positivistas a realidade é socialmente construída, de acordo com nossa posição no mundo e nossa perspectiva subjetiva. Além disso, nas abordagens de pesquisa com prática artística, a realidade é dinâmica e permeada pela experiência criativa que move nossas percepções e afetos, questionando preconceitos e juízos de valor através da experiência sensível.” (p.22).

em que nos integrávamos em atividades comuns, como as que fazíamos na praia, experimentando princípios do Método Laban/Bartenief dentro d'água. Assim como nas ocasiões em que nos reunimos para nos apresentar com o A-Feto, eu também me sentia confortável, pois aconteciam trocas interessantes. Num desses encontros, aconteceu *A morta*, uma paragem que me trouxe a sensação de dança.

Hoje percebo que eu estava vivendo uma crise da pesquisa, descobrindo no “mar” do Laboratório de Performance que aquele não era um momento em que eu queria criar sozinha. Na verdade, essa descoberta se inscreve em toda a pesquisa do doutorado. Considerando o contexto dinâmico da minha pesquisa, a teoria da Prática como Pesquisa acompanhou indiretamente minha entrada no PPGAC a partir da Pesquisa Somático-Performativa (PSP), de Ciane Fernandes. Com o desenvolvimento das minhas proposições, visto que uma das ações da pesquisa foi buscar palavras mais diretas para o que tenho desenvolvido, senti um descolamento dessas teorias e assumi os verbos das ações que encontrei com a pesquisa como suficientes para desenvolver um esboço sobre método na seção anterior. Eles são meus verbos originários, estão comigo em todas as fases do meu percurso na dança, muito antes do doutorado. A partir desses verbos, encontrei outros que indicam o aspecto escoante da pesquisa e é com as palavras da minha intimidade que tento criar aderência para desembolar esta tese com vivacidade. Foi com eles que recuperei o fôlego quando precisei me recuperar das crises e dos percalços do percurso da pesquisa.

No final do primeiro ano do doutorado, tive a oportunidade de cursar o módulo do Sistema Esquelético no curso de formação do Movimento Somático, credenciado pela School of Body-Mind Centering®¹², instruída por

¹² Body-Mind CenteringSM é um Método Somático criado por Bonnie Bainbridge Cohen, na Califórnia, Estados Unidos. Bonnie é artista do movimento, pesquisadora e terapeuta. Informação disponível em: <https://www.bodymindcentering.com/about/bonnie-bainbridge-cohen/>. Acesso em 16 ago. 22.

Tarina Quelho¹³ e Diego Pizarro¹⁴. Na formação, partimos dos estudos da anatomia em representações bidimensionais (desenhos) e tridimensionais (esqueletos), além do aprendizado do toque celular¹⁵ e da exploração de movimentos no espaço. O curso tinha tudo a ver com minhas pretensões de pesquisa com o toque anatômico e a ampliação das possibilidades de movimentos dançados.

Com o passar do tempo, a vontade de dançar se confirmava cada vez mais como meu maior interesse de pesquisa no doutorado. E, assim, me dirigi à graduação em Dança na UFBA, com a intenção de unir o que vivenciasse lá ao doutorado. Eu me via, na mesma manhã, como aluna da Escola de Dança e, em seguida, como professora na graduação em Teatro. Em uma das aulas de Condicionamento Corporal na graduação em dança, a partir de uma demanda do professor Matias Santiago, acabei reencontrando-me com procedimentos que utilizava nas artes visuais para o estudo da dança, e nessa experiência reencontrei-me com o desenho e com a exploração das materialidades em relação com o movimento dançado. Em outra aula dessa escola, conheci Armando Azvdo, que me fez nascer *La Vache*, no maravilhoso mundo *drag*.

No início de 2020, com o isolamento social da pandemia de COVID-19, todas as práticas e trocas que eu pretendia realizar na universidade, entre PPGAC, IHAC e Escola de Dança pausaram na modalidade presencial.

¹³ Tarina Quelho é codiretora e professora dos programas brasileiro e uruguaio de BMCSM, docente e atual Vice-Diretora da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo. Informação disponível em: <https://bmcnobrasil.com.br/equipe-bmc-brasil/>. Acesso em 16 ago. 22.

¹⁴ Diego Pizarro é diretor administrativo e professor do programa brasileiro e uruguaio de BMCSM, colega já formado no PPGAC- UFBA e docente de Dança no Instituto Federal de Brasília (IFB). Informação disponível em: <https://bmcnobrasil.com.br/equipe-bmc-brasil/>. Acesso em 16 ago. 22.

¹⁵ Toque celular é um modo de adentrar as estruturas anatômicas a partir da sensibilização do tato e da imaginação, procurando perceber a forma, a densidade, a textura, a direção das estruturas anatômicas vivas, do macro ao micro, dos grandes ossos ou músculos até o movimento das células.

Especialmente as práticas que eu estava planejando como parte da minha pesquisa que envolviam proximidade física não poderiam acontecer. Passei 2020 dedicada à prova de proficiência em francês e às burocracias para realizar o doutorado sanduíche. Paralelamente e na modalidade virtual, comecei a praticar Kundalini Yoga¹⁶, com Elisabete Finger¹⁷, e a participar dos “Diálogos com o corpo esquecido”, com Maria Lúcia e Lee Maristela Botelho, onde estudávamos os fundamentos das práticas de movimento de acordo com a medicina chinesa, como o Lian Gong em 18 terapias e o Tai Ji Qi Gong. Participei também dos encontros virtuais de Body-Mind CenteringSM, com Bonnie Bainbridge Cohen.

Ao longo da pesquisa, o termo “fluxo somático” foi substituído por “fluxos possíveis”, após eu começar a praticar regularmente, durante o doutorado, a Kundalini Yoga e o Lian Gong em 18 terapias, que passaram a fazer parte do meu cotidiano, principalmente com o início da pandemia de COVID-19. O Método Feldenkrais e o BMC foram muito importantes para a elaboração de trabalhos e aulas que produzi, compondo o rearranjo das minhas células junto com as práticas atuais. No entanto, o acesso a essas formações está cada vez mais caro, sendo inviável para mim continuar neste momento. Esses saberes se propagam calçados em royalties e marcas registradas, cobrados em dólares, assim como também são caras as aulas práticas, o que acaba restringindo o tipo de público participante. Nesse sentido, acredito que a arte, ao mesmo tempo, agrega e expande possibilidades. Confirma, até o momento, a

¹⁶ Para falar brevemente sobre a Kundalini Yoga, copio a definição de Elisabete Finger: “‘Kundalini’ refere-se à uma forma de energia em espiral, frequentemente associada a uma serpente, que estaria adormecida e enrolada na base da coluna vertebral. O que ficou conhecido como ‘Kundalini Yoga’ – ou ‘yoga da consciência’, é uma prática física intensa e potente que associa movimento, respiração, mantras e meditações, conduzindo seus praticantes a transformações internas e externas notáveis. Meus estudos em Kundalini fazem parte de uma busca constante por outras lógicas, outros estados de consciência, outras estruturas e padrões de movimento, outras formas de entender e organizar o corpo e outras experiências com a linguagem, que alimentam a base da criação dos meus trabalhos em arte.”. Informações disponíveis em: <https://elisabetefinger.com/>. Acesso em 16 ago. 22.

¹⁷ Elisabete Finger é artista da dança, coreógrafa e professora de kundalini Yoga certificada pelo kri – kundalini research institute. Informações disponíveis em: <https://elisabetefinger.com/>. Acesso em 16 ago. 22.

escolha que fiz, após o primeiro módulo da formação Feldenkrais, de dar seguimento a uma pesquisa transdisciplinar que se cria através desse aglomerado de práticas, as quais me apresentavam com diversas danças.

Outro fator que modificou o caminho desse aspecto na pesquisa foi a mudança de destino no doutorado sanduíche. Eu iria para a Université du Québec à Montreal (UQAM), realizar um estágio com a doutora Lucie Beaudry, professora do Método Feldenkrais e das disciplinas de Educação Somática e criação em dança nessa universidade. Com o adiamento da viagem devido à pandemia, não conseguimos conciliar os calendários da UQAM e do edital da Capes. Isso me levou a procurar outras universidades em países de língua francesa e a compreender o prosseguimento da minha pesquisa de forma mais autônoma, encorpando a ênfase nas minhas investigações artísticas e pedagógicas.

O doutorado-sanduíche foi realizado através da Université Bordeaux-Montaigne (UBM), na França, sob a coorientação da professora Éléonore Martin, que lecionava as técnicas de Jinjiu ou Balé de Pequim. Um espetáculo cheio de movimentos milimétricos, hiper detalhados e, ao mesmo tempo, acrobático. Durante minha estadia na França, além de participar das aulas com as professoras da UBM e do Pôle d'Enseignement en Musique et Danse em Bordeaux e conhecer um pouco do trabalho das professoras Isabelle Ginot e Julie Nioche na Université Paris 8, preparei e executei, junto com a colega Mariana Hilda, as oficinas relatadas na seção *Papel dança corpo-coisa*.

No dia em que apresentei brevemente minha pesquisa à turma de Jinjiu, aconteceu uma conversa que me provocou quanto ao meu entendimento da minha própria pesquisa. Falei um pouco sobre o meu trabalho transdisciplinar e disse que um dos objetivos da pesquisa era aprender dança. Éléonore Martin me corrigiu dizendo que eu queria dizer ensino-aprendizagem. Não discordei naquele momento pelo nervosismo de falar sobre minha pesquisa em outra língua, mas eu queria dizer o que disse mesmo. Esta é uma tese de doutorado onde elaboro sobre

o que aprendo e compartilho dos processos enquanto artista, estudante de dança e professora. O termo ensino-aprendizagem é interessante, pois diminui a hierarquia no estudo, dando mais espaço para as trocas horizontalizadas e o trânsito de papéis, aspectos que me são muito caros. No entanto, neste momento, sendo, ao mesmo tempo, propositora de situações de estudo anatômico no corpo vivo e improvisação em dança, e estudante de graduação em dança, prefiro assumir esse duplo aspecto na pesquisa. Isso me permite elaborar também sobre a personalidade do aprender, que é indispensável para colher elementos para a elaboração e aprimoramento das experiências, além de captar o que elaboram minhas parcerias, sejam elas, professoras, estudantes ou colegas.

Nos últimos meses do doutorado-sanduíche na França, após um mês e pouco de experimentar o *Jinjuu*, com a professora Éléonore Martin, e algumas aulas de criação a partir da dança contemporânea e preparação corporal para músicos, encontrei, por acaso, um grupo de forró. Voltei a dançar em par como no meu começo na dança, quando fazia aulas de dança de salão no horário do almoço na UFMG, procurando me mexer um pouco. O forró também é a primeira dança que me lembro na vida, nas festas da família, na casa do meu avô Nelson, ganhador de concursos por ser o último a parar de dançar. Depois de alguns anos, deixei as aulas de dança de salão e fui procurar danças que pudessem ser realizadas sem par, mas acho que peguei a gana do meu avô e não parei mais de dançar.

O grupo de forró em Bordeaux era muito acolhedor. As pessoas eram ávidas por aprender e se divertir. Eu não sei muitos passos e acrobacias das danças de salão e era muito bem recebida só por ser brasileira. Já tinha o crédito de saber dançar forró. Também era interessante a disponibilidade de alguns homens em se deixarem ser guiados. Quando encontrei esse grupo de forró eu estava aproveitando os últimos meses do doutorado sanduíche. Há dois anos, devido à pandemia de COVID-19, eu não tinha um contato tão próximo com pessoas na dança. O forró de Bordeaux foi um período em que pude ter, na prática, um aspecto importante do projeto deixado para trás devido

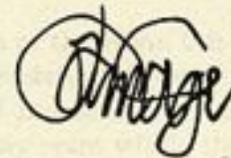
às circunstâncias sanitárias: o toque. Além disso, voltar a dançar forró reforçou a questão da disponibilidade e da adesão que precisamos ter nas práticas que fazemos juntas.

De sorte ou hábito que meus trabalhos seguem sem um plano fixo e tomam vida própria, vão escorrendo e se adaptando aos terrenos, seja evaporando e voltando como chuva, ou sendo engolidos, estancados ou desviados. Uma contradança a favor da dança, que vai contra o que de humano destrutivo foi construído em mim, em meus díspares desejos e ações nem sempre assertivas. Dançar apesar de ser humana. Desviar das ações de morte e redescobrir modos de reavivar. Ou, como diria Ailton Krenak em “A terra dança e seus filhos dançam” (2020), “dançar para suspender o céu”.

John Cage, 4'33", 1942.

FOR IRWIN KREMER

JOHN CAGE



NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4' 33" and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by any instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time.

TACET

II

TACET

III

TACET

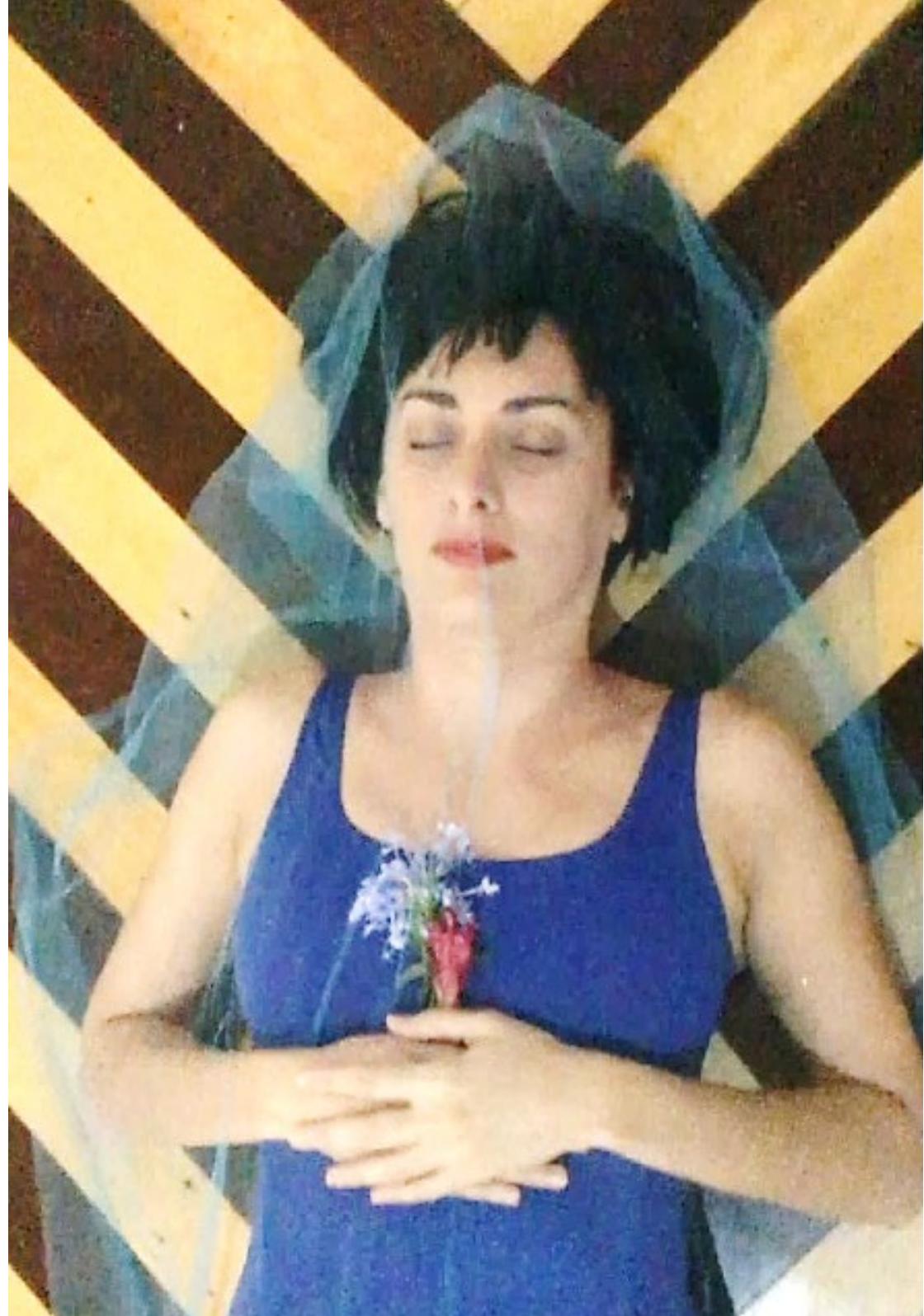
Em 1952, John Cage compôs 4'33", um concerto preparado para três movimentos de silêncio. Em uma de suas apresentações, ele chega, cumprimenta a plateia, se senta ao piano, olha as teclas, abre a partitura, coloca os óculos, sinaliza o primeiro movimento, fecha a tampa do teclado, liga o cronômetro e aguarda estático. Desliga o cronômetro, abre a tampa do teclado, sinaliza o segundo movimento, fecha a tampa do teclado, liga o cronômetro, aguarda novamente. Enquanto isso, olha para o cronômetro, para a partitura, e continua aguardando. O tempo passa. Através do vídeo¹⁸, podemos observar os detalhes do palco, do piano, de seus gestos faciais enquanto aguarda. Podemos também ouvir tosses, pigarros, respirações altas das pessoas desavisadas incomodadas com a “falta de música”. Ao final do terceiro movimento, ele abre a tampa do teclado, deixa o cronômetro, fecha a partitura, tira os óculos, e antes de se levantar para agradecer, já ressoam palmas ansiosas da plateia.

¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4&t=2s> Acesso em 24 jul. 2022.

Ar é grito e sussurro.
Água muda e desvia.
Rio chora e ainda.
Cor é dia.
Vagalume azul é noite.
Noite é luz sem fundo,
com trégua,
espaço para amanhã.
Pausa, com vida,
embriaguez e descobertas
que só são realmente sabidas de dia,
no outro dia,
quando se enxerga.

A morta, registro de ação na Galeria Cañizares, Salvador,
31 mai. 2019.

Todas as imagens referentes a esse trabalho são
frames de vídeo feito por Kiran Gorki.



A morta

De apavoro esperei, senti, esperei, cansei, oscilei, arregalei, pisquei, fechei, continuei. Lá pelas tantas, dançou em mim *a irmã*, senti aquele devaneio gostoso que só quem dança sabe, como se o todo saísse do corpo e o observasse bem de perto a dança. Os pés ficaram cada vez mais juntos, as pernas se esticaram e endureceram e o final foi menos difícil que o começo. “Janete, estamos encerrando.” Levantei numa sentada, olhei o papel que reclamava as vidas negras no fundo do mar e voltei para o camarim improvisado, onde todas já estavam vestidas.

A morta fez parte do encerramento da *IX Mostra de Performance: Arte Negra, Trânsitos e Insurgências Contemporâneas* da Galeria Cañizares, na Escola de Belas Artes da UFBA no dia 31 de junho de 2019. Como participantes do Laboratório de Performance do PPGAC, fomos convidadas novamente para participar do evento junto com o Grupo A-Feto, organizado pela professora Ciane Fernandes. Nos preparamos para compor a ideia de uma apresentação coletiva intitulada *Elemental*¹⁹, onde cada integrante levaria sua pesquisa para performar.

¹⁹ *Elemental*, com as criadoras/performers: Arilma Soares, Brenda Urbina, Camila Florentino, Carlos Alberto Ferreira, Carolina Diniz, Ciane Fernandes, Douglas De Camargo, Evandro Macedo, Fao Miranda, Fernanda Motta, Janete Fonseca, Lenine Guevara, Leonardo Paulino, Ludimila Nunes, Luiz Thomas Sarmiento, Luzia Marques, Priscylla Lins, Renata Otelo, Sandra Corradini, Victor Gargiulo. Sinopse: Qual o movimento celular que rege nossas presenças advindas do oceano, com suas memórias de trânsitos, deslocamentos, escravidões, devaneios, desejos, encantamentos e escapes? Quais os trânsitos e insurgências entre terra e mar, fogo e ar, transmutando espaços de poder em enraizamentos dinâmicos? Como nossas pesquisas nos movem entre esses elementos de modo inusitado e autônomo, rumo ao mais fundamental da materialidade, reconquistando complexas sabedorias da Terra e para a Terra? Reencontrando o que nos faz pertencer a esse planeta, transbordamos em possibilidades infinitas de presença, entre viagens e pousos, partidas e chegadas, criando elos de conexão em horizontes de celebração em tempos de mudança. Elementar é fazer da festa revolta, em lembrança da insurgência dos malês, cujos atabaques continuaram ressoando, num perpétuo rememorar de que o povo não iria se permitir escravizar mentalmente em silêncio. Fazer arte e festa enquanto forma de manter vivo o movimento celular, enquanto forma de aglutinar e existir – rindo, lutando, amando e brincando. Enlaçamentos de afinidade-infinitude, infimidade-expansão, células-cuidado, pulmão-algas, ventre-raízes, coração-asas, *soma*-pesquisa, espaço-vento, nós-você.

Na fase de preparação, havia o desejo de me desenrolar lentamente, me libertar de um longo tecido que me prende. Eu usaria três *sarees* masculinos – cada um é um tecido de 7 metros, forma uma roupa vestida de maneira diferente por homens e mulheres na Índia. Os três somariam 21 metros, tecido suficiente para enrolar e desenrolar do meu corpo. Comecei a relacionar o projeto de me desenrolar dos *sarees* com um episódio de violência em que meu pai e meu irmão me prenderam dentro do carro para me obrigar a seguir viagem com eles, apenas seis meses antes de fazer a morte. Seria como uma *psicomagia* (JODOROWSKY, 2009), uma ação de cura para me libertar desse acontecimento que foi o ponto alto de inúmeras situações de opressão que vivi no caloroso berço da minha tradicional família mineira. Como um ato *psicomagico*, não se sabe para quem será a cura, o que pode ser interessante, já que não sou a única mulher a passar por situações violentas em contexto familiar. Mas, na véspera da apresentação, soube que dos três *sarees* que me seriam emprestados só um estaria disponível e seria insuficiente para a ação a que eu havia me proposto inicialmente. Então, pensei: se não consigo me libertar, prefiro morrer.

68

Na véspera do meu sequestro, meu recém-amigo do PPGAC, Simão Dimas, foi brutalmente assassinado em João Pessoa, próximo da sua cidade natal, na Paraíba, e esse fato me perturbou a semana inteira em madrugadas insones em que fiquei paralisada na casa da família com a obsessão de que a pessoa errada havia morrido. Eu ali, quase morta, estava viva. Poderia morrer e vivo. Por que ele não viveu?

Sem coreografia para errar, sem poder me desenrolar das amarras, da prisão, da obrigação de agradar, presa e segurada à força, decidi morrer Luciana em outra que nunca fui e realizar uma ação morta em uma dupla revolta *antissomática*. Fazer uma ação não fazendo foi o que me restou naquele momento para não desistir de participar de um evento com o qual eu havia me comprometido.

Resolvi arrematar Luciana, cujo nome seria o meu, mas pelo roubo do meu pai, fui registrada com outro nome. Não sei quem eu seria se me chamasse Luciana. Hoje, Luciana representa a mulher que não sou, não fui, não serei. Representa o desejo de outras pessoas sobre mim. Cabelo arrumado, branca, bem branca, cada vez mais branca. A brancura foi exacerbada pela peruca preta reluzente, o batom vermelho e o maiô azul. “Fica caladinha pra eu gostar de você”, como se eu precisasse me adaptar a um desejo para ser amada; “Criança boa é criança calada”, eu nunca me esqueci dessa frase e, obediente, obedeci. Cresci calada. Falar, para mim, é um ato de coragem. Ainda tenho medo de abrir a boca. Na infância muito e, talvez por isso, veio fácil a escrita, fluía diferentemente da fala e do movimento. Antes de escrever este parágrafo, a dança veio de repente, como já veio outras vezes a escrita. Veio enquanto eu lia. Dancei e veio escrita. Lembro que pensei em texto, abri o arquivo e escrevi. Outra dança.

Luciana morreu por uma hora inteira e um tanto mais, de respiração variada, de quase sufoco, de agonia de passar o tempo contado a cada segundo. Eu, Janete, também estava ali e me senti vibrando, principalmente quando fechei meus olhos, senti muitos estímulos vindos do ambiente. Tentei manter os olhos abertos, sabendo que precisaria piscar algumas vezes. Já nos primeiros minutos, cronometrei as piscadas e percebi a necessidade de piscar a cada trinta segundos e a partir daí mantive os olhos fechados até o fim da ação. Sentia muitos olhos me olhando, pessoas se movendo perto, passando por cima de mim, colocando coisas, como cascas de tangerina, que além de sentir o cheiro, depois pude confirmar o que era através dos vídeos. Às vezes era difícil manter a imobilidade. Houve um momento único próximo do final da ação em que me senti dançada, flutuando. Eram tantas as sensações que várias vezes me pensou uma frase: “Há vida na morte”.

Camila Florentino, que atuou ao meu lado na Cañizares com o rosto coberto por pedras, descreveu uma “pulsção que emanava” da morta, um “campo energético” que “não abria espaço para aproximação”.

Contrariamente às minhas sensações, a imagem da morta não coincide com o que ocorre em um corpo vivo em paragem, não contém a potência de um corpo vivo. Naquela conversa, supomos a pulsação descrita por Camila pode ter sido criada pelo ritmo da respiração à qual eu me atentava a todo momento para controlar o movimento de subida e descida do ar no tórax e no abdome. Me senti sufocada algumas vezes no início por não poder inspirar e expirar livremente, muito menos suspirar, pela atenção e pela tensão de manter um fluxo respiratório com mínimos movimentos de expansão e contração, com os lábios minimamente abertos, além de manter a intenção de não sonorizar. À medida que o tempo passava, o esforço para continuar a paragem foi diminuindo e decidi manter-me ali até o fim, quando não tivesse mais público na galeria, o que eu esperava perceber através do silêncio e da falta de movimento no entorno.

A irmã

70

A ação da morta foi permeada pela vontade de dançar e uma incapacidade momentânea. Neste período de digestão tardia de um acontecimento, recordo-me de experiências em estudo para a dança que podem ter composto o caldo que me suportou ali fisicamente. Junto com isso, aproveito para fazer um aparte e contar sobre a



ocasião em que conheci a *irmã* na residência *que seria de butoh caso o artista não tivesse criado outro algo que bebe dessa fonte*, em 2016, Porto Alegre.

A *irmã* é alguém que me dança, um sentir-me dançada. Essa é uma alusão copiada do propositor da residência, Alessandro Rivellino, que a copiou de Hijikata, o precursor da dança Butô no Japão que dançava a *irmã* em suas apresentações. Talvez a *irmã* seja a visualização da minha dança além da matéria do meu corpo em expansão. Tive a visão *dela* como uma luz, como um tecido fino dançando perto da quina entre o teto e as paredes após uma prática de dança que seguiu uma noite que passamos sem dormir numa festa para chegar no dia seguinte e fazer um trabalho de dança em estado de exaustão.

Em um dos finais de semana da residência, fizemos uma prática de morte e velamento de cada um dos corpos que participaram da residência. Subíamos no encosto de uma poltrona que era colocada sobre uma mesa, abríamos os braços e de costas nos “jogávamos para a morte”, amparadas e cuidadas pelas colegas antes de chegar no chão. Entre a poltrona e o chão descobri o medo da morte. Tentei desistir de saltar, mas não dava mais tempo. O desespero foi seguido pelo alívio de ser segurada por vários braços no meio do caminho. Alguém retirava a poltrona da mesa e a gente era colocada deitada de costas, enquanto, a partir da sugestão do propositor da residência, imaginava o corpo afundando na mesa e ouvia o coro de choros e lamentos. Antes que o corpo afundasse completamente naquela “morte”, alguém me colocava sentada num impulso rápido e me amparava de volta na vida. Um abraço longo. Esse cuidado também aconteceu no exercício de nascimento que fizemos anteriormente: quatro pessoas me envolviam como se formassem um útero, depois me apertavam até que eu não aguentasse mais aquele sufoco e me empurrasse para passar por um espaço estreito entre os joelhos de uma “mãe” que me acolhia nos braços como uma bebê depois

daquele nascimento traumático. Naquela época, eu não imaginava que faria essa morta. Meu desejo era de dança e continua sendo.

Uma paragem

Dois anos depois, me movi para a Bahia com a intenção de me mover mais. Então, se queria produzir movimento por que fazer a paragem da morta? Essa pergunta é anterior à ação, mas não foi suficiente para contê-la. Durante mais de uma hora, apresentei um estado de ausência em um corpo que senti muito presente.

No Laboratório de Performance e em situações de improvisação, eu já havia experimentado períodos de imobilidade, mas por menos tempo. Algumas vezes, em propostas de mover a partir de estímulos internos, como em práticas de Movimento Autêntico²⁰, eles não aconteciam e eu aceitava a imobilidade. Dessas ocasiões, restaram outras imagens da minha figura imóvel.

Ciane Fernandes teve visão de dança com *A morta*. Ou seja, ela viu ali uma investigação em dança e sugeriu-me a leitura de *Undoing the fantasy of the (dancing) subject: “still acts” in Jérôme Bel’s The Last Performance*, de André Lepecki, pois ele trata da imobilidade a partir do termo *stillness*, que podemos entender como uma quietude ou paragem no contexto de uma dança propriamente dita ou como impulso para o movimento.

²⁰ “O movimento autêntico é uma abordagem corporal que tem como objetivo desenvolver uma escuta apurada dos impulsos corporais, explorando uma interrogação: o que me leva a mover? Pode ser um pensamento, uma sensação, um desejo, um som, uma memória, uma voz interna ou externa. Seu objetivo é propiciar um contato com estes impulsos para que, conscientemente, se possa expressá-los ou contê-los. À medida que a pessoa vai escutando sua própria corrente de movimento interno e constante contato com externo, vai se apropriando melhor das relações que estabelece consigo e com o mundo, alimentando o fluxo vital que percorre seu corpo e estabelecendo novas e mutantes relações entre o dentro e fora, seu corpo e o mundo, seu corpo e outros corpos.” (Soraya Jorge) http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Movimento_Aut%C3%AAntico Acesso em 20 jan. 2021.

As qualidades simbólicas e expressivas da quietude esclarecem a natureza fenomenológica deste (resistente) ato de prisão. Não é sinônimo de congelamento. Em vez disso, o que a quietude faz é iniciar o sujeito em uma relação diferente com a temporalidade. A quietude opera no nível do desejo do sujeito de inverter uma certa relação com o tempo e com certos ritmos corpóreos (prescritos). (LEPECKI, 2001, p. 2)²¹.

O autor relaciona o termo “*still acts*” (atos parados) com uma ruptura no fluxo da temporalidade, mexendo numa poeira que recobre a história e sedimenta a percepção. “A quietude suspende a anestesia sensorial e histórica.” (LEPECKI, 2001, p. 3)²².

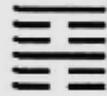
Certamente, a distensão temporal e todas as sensações não percebidas no tempo corrido se aplicam. Mas a ação da morta é apenas uma negação, um experimento. Se pensarmos na Shavasana, a posição do morto na kundalini Yoga, ela toma outros sentidos, é uma posição de relaxamento, sem atuação muscular. Um merecido descanso depois de um *kriya* com posições, movimentos e durações desafiantes, muitas vezes. Como repete a professora Elisabete Finger a cada aula: “Postura do morto: a postura onde você faz menos e deixa que as coisas se façam.”. Nesse aspecto, de deixar que algo se faça, as posturas na morta e na Shavasana se parecem. O que as diferencia é o esforço muscular existente na morta para manter a postura estática, fazendo com que esse algo demore um pouco mais a ser percebido que na Shavasana. Na morta, o esforço com o tempo foi se dissolvendo e como nas posições difíceis da Kundalini, é possível encontrar a postura sem sofrimento. Mas, daí vem um aspecto fundamental: a intenção de permanecer, a predisposição para viver uma experiência.

²¹ “The symbolic and expressive qualities of stillness clarify the phenomenological nature of this (resistant) act of arrest. It is not synonym with freezing. Rather, what stillness does is to initiate the subject in a different relationship with temporality. Stillness operates at the level of the subject’s desire to invert a certain relationship with time, and with certain (prescribed) corporeal rhythms.” (LEPECKI, 2001, p. 2).

²² “In stillness one suspends sensory and historical anesthesia.” (LEPECKI, 2001, p. 3).

艮

52. KÊN / A QUIETUDE (MONTANHA)



Trigramas nucleares: ☳☳ Chên e ☵☵ K'an

SEQÜÊNCIA

As coisas não podem se mover incessantemente; é preciso fazê-las parar. Por isso a seguir vem o hexagrama A QUIETUDE. Quietude significa deter-se.

Hexagrama 52. Kên. *I Ching*, 2006, p. 472.

Não sei se a morta é quietude, pois não sei se paragem é igual a quietude. Quietude me soa como um estado de tranquilidade, impressão que me é confirmada pelo *I Ching* no hexagrama 52 *Kên /A Quietude (Montanha)*, descrita como harmonia entre movimento e repouso.

O hexagrama representa o fim e o começo de todo movimento. As costas são mencionadas porque nelas se encontram todas as fibras nervosas mediadoras do movimento. Quando estes nervos dorsais são postos em repouso é como se o eu, com suas inquietudes, desaparecesse. (*I Ching*, p. 162, 2006).

Já na Kundalini yoga, a posição da montanha é uma paragem relaxada em pé. Preciso salientar que meu contato com a Kundalini yoga foi posterior à ação da morta. Logo, as associações que faço entre nomes de posições me vieram após o acontecimento. Não sei se eu precisaria fazer a morta se tivesse conhecido a Kundalini yoga antes. Comecei a praticar Kundalini yoga com regularidade no primeiro ano da pandemia de COVID-19 e foi uma prática que me deu foco e sentido de continuidade.

Na ação da morta houve um trabalho de contenção de movimentos, que deixou de ser desconfortável com o passar do tempo, mas gerou-me uma sensação de movimento, era como se eu estivesse me movendo, mas sem me deslocar. Como se eu fosse feita de uma matéria com menos peso, sem articulações, sem dobras, talvez sem ossos.

No semestre seguinte à morta, no treinamento proposto durante a disciplina Interpretação Cênica com Máscaras com o professor Érico José Souza de Oliveira, fomos chamadas a vivenciar os elementos imateriais da cena, utilizando máscara de meia-calça para nos levar a um estado de sensibilidade para a criação de movimentos. Para essa disciplina tive a oportunidade de iniciar este texto, que me desafia e me presenteia com percepções, assim como a ação sobre a qual assunta. As práticas que evocam os elementos imateriais retiram a máscara do corpo. Este, parado, a coloca, deixando explícitos os signos que fazem parte desse corpo ao ser olhado. Todos esses signos colocam o corpo como característico apenas do que se vê nos gestos e na aparência, elementos parciais – uma visualidade insuficiente para acessar sutilezas.

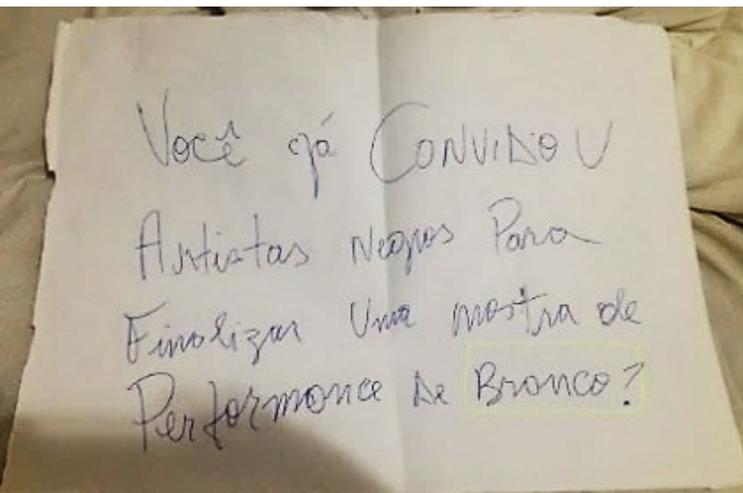
Nem a morte é parada, é movimento invisível. Um corpo morto é movimento em decomposição. Não é à toa que o chorume é fertilizante. A imagem de uma morte aparente recobre a vida que está por dentro. Se visualidade encobre movimento, a morta poderia ser considerada uma máscara? Cada elemento utilizado é uma máscara? Por exemplo, a peruca da morta, que me transforma naquela mulher alisada. Aquela que querem que eu seja e que eu não quero ser, a que resolvi mostrar morta. A inação pode ser considerada uma máscara? Se essa pergunta se transforma em uma afirmação, a inação não é um suicídio, está mais para o contrário, uma iniciativa desesperada por sobreviver à violência que é o desejo do outro e viver. Saí dali mais viva que entrei, isso é um fato. A falta de expressão do olhar coberta pelas pálpebras fechadas ou os olhos imóveis poderiam contribuir para a ideia de máscara? Afinal, a neutralidade da máscara de meia é a oportunidade de suprimir ou diminuir a própria expressão facial, dando espaço para a expressão corporal. Com a extensão da movimentação controlada a partir da respiração, a expressão corporal também se reduz. Então, apesar de imóvel, a figura inteira se converte em uma espécie de “corpo-máscara”, como sugere o professor Érico José. Do que vivenciei nas práticas das aulas com ele, a máscara,

em uso, se oferece como um artifício que altera a sensibilidade e a disponibilidade para mover. Usando suas palavras: “Corpo-Máscara como algo concreto que se baseia numa consciência corpórea em prol de uma produção artística.” (OLIVEIRA, 2017, p. 72). Tanto o Corpo-Máscara do professor Érico quanto o corpo mascarado da morta fazem emergir movimento, não importa se é movimento aparente ou não.

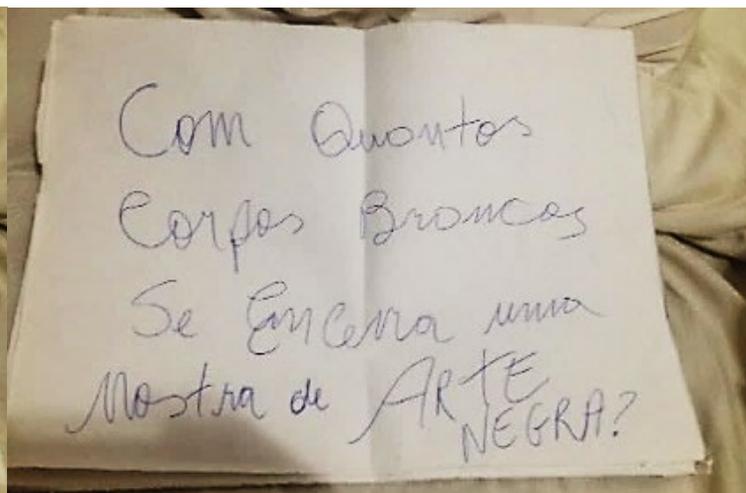
A morta é a máscara social que Janete não quer vestir na vida. Velo quem nunca nasceu e só viveu no desejo fora de mim. Danço parada o feminicídio da mulher que não quero ser.

Persona significa na origem “máscara” e é através da máscara que o indivíduo adquire um papel e uma identidade social. Assim, em Roma, cada indivíduo era identificado por um nome que exprimia a sua pertença a uma *gens*, a uma estirpe, mas esta era, por sua vez, definida pela máscara de cera do antepassado que cada família patrícia guardava no átrio de sua casa. Daqui a fazer da *persona* a “personalidade” que define o lugar do indivíduo nos dramas e nos ritos da vida social, a distância é curta e *persona* acabou por significar a capacidade jurídica e a dignidade política do homem livre. Quanto ao escravo, do mesmo modo que não tinha nem antepassados, nem máscara, nem nome, não podia também ter uma “pessoa”, uma capacidade jurídica (...) (AGAMBEM, 2010, p. 61).

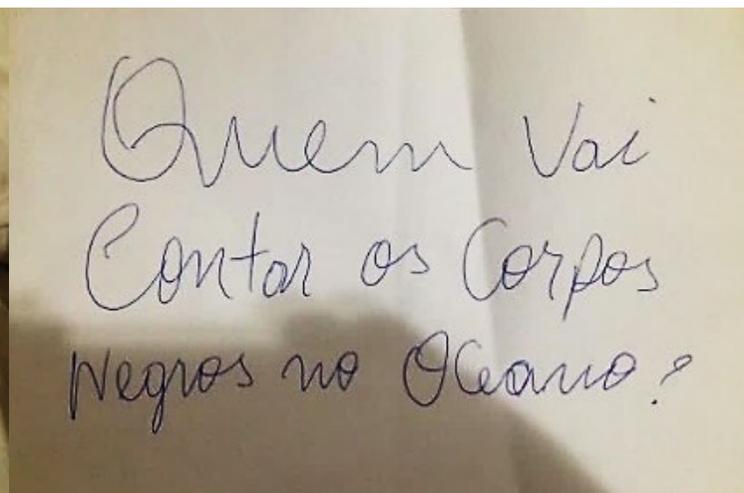
Agamben (2010) relaciona o conceito de *persona* com o de máscara e com as várias máscaras sociais que caracterizam os indivíduos livres enquanto pessoas, representação à qual as pessoas escravizadas e sua descendência não tinham direito. Trago essa reflexão como um linque para contar o que aconteceu em seguida.



Você já CONVIDOU
Artistas Negros Para
Finalizar Uma mostra de
Performance de Branco?



Com Quantos
Corpos Brancos
Se Encerra uma
Mostra de ARTE
NEGRA?



Quem Vai
Contar os Corpos
Negros no Oceano?

De onde venho muito se estimula o cultivo de um sentimento chamado vergonha para suprimir na pessoa o direito ao erro, que, por vezes, consiste apenas ao não atendimento das expectativas alheias. Refiro-me aos pequenos erros, não às atitudes prejudiciais a si mesma e/ou a outras pessoas, mas a qualquer comportamento que não atenda aos padrões de uma normalidade. Logo, a pessoa que “erra” deve se auto punir, “passar vergonha”. Mesmo não concordando com esse sistema opressor que subjuga, pune e escraviza diferenças, meu sentimento foi exatamente de passar vergonha quando “despertei” da morta na Galeria Cañizares e vi sobre mim um papel escrito: “Quem vai contar os corpos negros no oceano?”.

Por estar sobre a morta, deduzo que faça referência ao figurino precário e aos objetos de cena. Partindo da obviedade, uma mulher morta sem marcas de violência ou indícios de ingestão de veneno vestindo um maiô só poderia ter morrido afogada e o tule cobrindo todo o corpo poderia simbolizar o mar. No entanto, no meu imaginário, o tule está relacionado com a morte: quando criança, eu via pessoas em caixões, cobertas por aquele véu. Já o maiô, foi levado no último laboratório às vésperas do evento para vestir por baixo dos *sarees* no plano anterior de me desenrolar. Como projetei a morta de um dia para o outro, acabei elaborando a cena com o mínimo de elementos que eu tinha em casa ou poderia conseguir pelo caminho até chegar na galeria: maiô, tule, peruca *chanel* preta e flor. Ao conversar sobre esses elementos com Carol Diniz, que participou do evento e é propositora de uma pesquisa com os *vestíveis em fluxo*, que são como figurinos dançantes, comenta: “não existe neutralidade no que se veste, nem na vida, tampouco na cena. Todo e qualquer elemento será lido a partir das referências de cada um, em cada cultura.”.

Em direção ao camarim, passei por outros cartazes que repudiavam o convite ao grupo, considerado muito branco para encerrar uma mostra de arte negra. É verdade que naquele dia o grupo era composto por maioria de

pessoas brancas, embora houvessem integrantes negras presentes e com trabalhos que expunham como temática a violência racial. Por exemplo, o trabalho de Luzia Amélia, uma mulher negra que fez a dança *Banho de sangue*²³ subindo as escadarias da Galeria Cañizares²⁴, um palacete colonial que compõe a arquitetura de uma conceituada universidade brasileira.

O subtítulo da *IX Mostra de Performance: Arte Negra, Trânsitos e Insurgências Contemporâneas*, especialmente as palavras trânsitos e insurgências, dava espaço para artistas não negras comporem o evento, o que é confirmado pelo manifesto curatorial²⁵. Ainda assim, a minha vergonha ao ver os cartazes me sinaliza que foi

²³ http://wikidanca.net/wiki/index.php/Luzia_Am%C3%A9lia. Acesso em 06 nov. 2022.

²⁴ “O meu desafio é dançar banhada em sangue para ir de encontro à barbárie sobre os corpos das minorias no Brasil. O sangue exposto intenta recuperar a humanidade dos corpos desconsiderados, envoltos em preconceitos. Estes são meticulosamente construídos pelo sistema capitalista escravista que sobrevive na contemporaneidade e segue construindo relacionamentos nos quais esse corpo é categorizado sob o amparo de um discurso de sub-humanidade.”. <http://www.cult.ufba.br/enecult/wp-content/uploads/2019/07/Sinopse-Banho-de-Sangue.pdf>. Acesso em 06 nov. 2022.

²⁵ “MANIFESTO IX Mostra de Performance A performance como linguagem artística, a arte negra como um amplo estado de liberdade criativa. As insurgências como movimento e manifestação ativista, de identidade, memória, política do corpo negro e gênero. A resistência negra no âmbito do combate ao racismo institucional e às desigualdades sociais. E, os trânsitos contemporâneos como intermediação estética entre ação, corpo, imagem e contexto. Conduzido por influências e estímulos estéticos, educacionais e históricos, a IX Mostra de performance vem chamar a atenção para as diferentes formas de intervenções artísticas, o surgimento de novos performers artistas visuais, dançarinos, atores, grupos e coletivos organizados, implicados com o movimento social da arte, a resistência negra, o combate ao racismo institucional e a todas formas de preconceito. A universidade, lugar de articulação política de saberes e conhecimentos, o que se pretende é trazer para o espaço acadêmico e galerístico, artistas e sua produção em estado de performance, fotoperformances e videoperformances que aportem consigo questões integradas ao movimento arte educativo contemporâneo, implicado com os processos transformadores emergentes no âmbito social. Porque as insurgências contemporâneas no trânsito da arte são estratégias poéticas e políticas para sensibilizar e interrogar o poder condicionante dos modos de pensar dos indivíduos na sociedade? Será o radicalismo contemporâneo uma forma de confronto e resistência? E se for de transgressão, frente à sociedade tradicional? As concepções contemporâneas da arte negra enquanto afirmação, autonomia estética, conceitual e identitária que transcende as categorias de raça, religião, gênero, estão em oposição à tradição? Ou são formas artivistas de (re)existência e (re)conhecimento cultural? Tendo como suporte estas questões a IX Mostra de Performance fortalece as políticas públicas de inclusão, de conhecimento e saberes afro-brasileiros e a afirmação de vocações ante as adversidades que transcendem o universo da arte. Por Ricardo Biriba – Curador”.

Disponível em: <https://ixmostradepformance.blogspot.com/p/httpsdocs.html> . Acesso em 04 nov. 2022).

indevido ocupar o lugar de destaque, participando do fechamento do evento. Em todo meu processo de pesquisa, considero as vozes das pessoas que participam de meus trabalhos, inclusive e muito bem-vindas as divergentes e que me questionam eticamente. Então, eu não poderia me furtar de expor essa repercussão aqui.

Nesse sentido, a intenção inicial desta seção era mostrar os cartazes como mais uma voz das pessoas que se relacionaram com a morta, apontando a minha percepção do ocorrido. Os curadores, Ricardo Biriba, em depoimento via Whatsapp e Wagner de Oliveira – em depoimento escrito²⁶, discordam que o grupo A-feto tenha recebido destaque por estar no fechamento da mostra. Biriba argumenta relacionando a mostra à teoria da performance:

“a própria mostra de performance nem a própria teoria da performance considera algo como destaque. Não existe destaque numa performance. Todos têm o mesmo nível de importância. Seja importância política, importância estética, importância crítica, enfim. [...] Não foi dado destaque nem ao grupo A-feto, nem destaque a mim, como sujeito branco que fez a abertura da mostra no primeiro dia.”

Ainda assim, pondero que, tradicionalmente, aberturas e fechamentos de eventos costumam ser momentos de destaque e as pessoas que participam desses momentos, por consequência, terminam por se destacarem. Além disso, se as pessoas que fizeram os cartazes são aquelas a quem um evento de arte negra deveria suportar, a percepção delas é essencial. Será que elas não têm motivos para se manifestarem desse modo? Decerto, elas já passaram por situações de preconceito em suas vidas e carreiras artísticas e, nessa ocasião, precisaram gritar através dos cartazes. Parafraseando meu professor Bruno de Jesus da Silva (2019), em seu manifesto “Dança em voz alta”, sobre “Dançares negros”, há corpos que precisam ser lidos em voz alta.

²⁶ Ver documento na íntegra nos anexos.

Abaixo, apresento um trecho do depoimento de Wagner de Oliveira, que passou a compor a curadoria da mostra no ano seguinte, em 2020:

“A Mostra de performance nos últimos anos de sua existência tem focado seus argumentos curatoriais nas insurgências contemporâneas que envolvem o povo preto e os povos originários, estes últimos, presentes nas últimas três edições a pedido meu enquanto curador a partir de 2020. Os temas propostos nestes eventos e especificamente na IX Mostra Arte Negra: Trânsitos e insurgências contemporâneas envolvem inquietações a respeito de identidade, questões sociais como o ecocídio, memória, política, questões de racismo estruturais que ainda resistem em nosso século. Contudo, a Mostra de Performance sempre acolheu todas as etnias de artistas envolvendo foto, vídeo e performance presencial para falar de todas estas questões; a curadoria não é excludente a qualquer etnia, basta ser adepto às causas sócio políticas em questão. Acredito que o artista tenha um papel social e a obra de arte também, independente de quem produz, tem que ser localizada no tempo e espaço, e levantar estas questões citadas. Acredito que, eu, como mestiço, mesmo não sofrendo o racismo social, de forma mais evidente, como artista tenho o dever e o direito de me expressar como performer em diálogo com a vida cotidiana.”

Com o depoimento de Wagner, vemos que, a partir das edições seguintes, a abrangência do evento se ampliou, destacando a participação de pessoas indígenas. Além disso, ele ressalta a temática e a acessibilidade ampla à diversidade das artistas e suas formas de criação. Ao que corrobora o depoimento²⁷ de Ciane Fernandes enviado por e-mail, no qual ela também nos conta sobre sua surpresa com a intervenção dos cartazes:

²⁷ Ver documento na íntegra nos anexos.

“Dentro deste contexto criativo anti-hegemônico e aberto, vieram com grande surpresa as intervenções dos cartazes durante a performance *Elemental* em 2019. Mas, obviamente, o público é muito bem-vindo a intervir nas performances, o que implica na livre expressão, tanto quanto ocorre em nossos processos. Eu infelizmente estava performando do lado oposto da galeria e só soube sobre os cartazes após a finalização, quando já estávamos na sala que é usada como vestuário. Mas se eu tivesse visto os cartazes durante a performance, certamente teria interagido com eles de modo somático-performativo, isto é, seguindo meu impulso no momento, com profundo respeito pelas reivindicações sendo feitas, pois a escuta da diferença é um de nossos fundamentos de criação, e teria sido bastante enriquecedor dialogar com os cartazes no modo afetivo e acolhedor como tudo que realizamos.”

Estamos dentro de uma instituição que é reflexo da sociedade. Como outras instituições, também é hierárquica e, mesmo em situações de diálogo, não se diluem as relações de poder, podendo gerar subalternidades, e, na melhor das hipóteses, a duras penas, alguma emancipação. Apoio a manifestação dos cartazes vinda de minhas pares estudantes. Solicitei depoimentos também às artistas autoras dos cartazes, mas até o momento de fechar a última versão deste texto, nenhuma delas me enviou seus testemunhos.

Essa ocasião me mostrou a importância de me atentar politicamente às minhas escolhas sobre meu lugar de atuação. Sair do meu lugar de algum conforto que pensei que teria, finalmente, cursando um doutorado em um programa de pós-graduação que oferece espaço para minha pesquisa um tanto sem lugar. Sim, eu branca e mais branca ainda por estar participando de um evento de performance negra. Com isso, observo meu lugar de privilégio parcial nesta sociedade brasileira racista, misógina, homofóbica, capacitista, hierarquizante, dentre outros problemas e crimes relacionados às diferenças.

Como muitas, só fui exposta à necessidade de refletir sobre minha identidade já adulta, quando vim morar em Salvador. Apesar de que, desde criança percebi e estive próxima de situações de racismo em ambientes familiares que sempre me enojaram e com as quais eu não sabia lidar sozinha. Essas agressões não eram dirigidas a mim, logicamente, e eu não via no meu entorno com quem conversar sobre o assunto. Para as outras pessoas era como se não estivesse acontecendo nada de errado além da minha visão. Finalmente, hoje em dia, temos mais espaços de discussão e tornam-se cada vez mais visíveis as lutas e os estudos que as compõem. Por exemplo, em *Racismo estrutural*, Sílvio Almeida (2018) nos mostra como foi criado no Brasil um processo político e histórico que forjou as subjetividades e as práticas sociais para naturalizar o racismo e como este está ligado ao sistema de exploração e pobreza em que vivemos. E peço licença para apontar *Interseccionalidade*, de Carla Akotirene (2018), uma obra que é um chamamento às mulheres de cor, e que, portanto, não se dirige a mim: “Venho às mulheres de cor, caribenhas, terceiro-mundistas, lésbicas e africanas, invocar a teoria no espírito, responder a Carta de Gloria Anzaldúa na fronteira do seu pensamento mestizo, “buscando impedir o sangue coagular na caneta”, repetindo o gesto da sua mão escura que segura a caneta sem o medo de escrever para outras irmãs espalhadas pelo mundo” (p.15). É uma obra baseada no feminismo negro que mostra a complexidade em que vivemos nos níveis raça, gênero e classe, estruturalmente inseparáveis e que, cruzados, atingem com maior gravidade as mulheres negras.

Os cartazes demonstram o potencial vivo da arte e causaram um efeito importante para o momento atual: colocaram a branquitude para debater. É um acontecimento que expõe as mudanças que estão ocorrendo em relação à visibilidade de grupos historicamente menos reconhecidos no acesso e produção da arte e à necessária transformação dos espaços ligados a esse sistema, que em seus documentos já sinalizam tais transformações, a exemplo do argumento da própria mostra. A universidade é um espaço de criação e divulgação de conhecimento e as pesquisas e mostras artísticas fazem parte dele, compondo a realidade social em que vivemos. Para que esse

aspecto seja efetivado, precisamos, como cidadãs artistas, participar dos processos de mudança, aprendendo com as repercussões do que acontece nos eventos artísticos/políticos que participamos e, da maneira que for possível, catalisar essas transformações.

Viver como quem morre ou morrer como quem vive?

A realidade pessoal ampliada é questão de sobrevivência. Qualquer animal em situação de risco, tem alguma reação ou paralisação, mesmo que fingir de morta. Como lembrou a professora Eloisa Domenici, durante o exame de qualificação, o efeito de simular a própria morte chama-se tanatose ou imobilidade tônica e é um comportamento presente no reino animal, desde aves até mamíferos e peixes. “Talvez o animal mais famoso por simular a própria morte seja o gambá-da-virgínia, nativo da América do Norte. Ele abre a boca, põe a língua para fora, defeca e excreta fluidos malcheirosos para convencer o predador de que já passou da data de validade.” (PETERSON, 2021). Os animais desenvolvem essa capacidade não apenas pela sobrevivência. Por exemplo, “a fêmea da libélula *Aeshna juncea*, que faz de tudo para evitar o acasalamento: ela se joga no chão em pleno voo para escapar de machos agressivos, que podem prejudicá-la”. (PETERSON, 2021).

Talvez por isso, nós, pessoas de gêneros além do masculino, tenhamos criado, ao longo dos tempos, artifícios para lidar com as atitudes advindas da desvalorização de “outros” gêneros. Em *O Segundo sexo*, Simone de Beauvoir afirma que “A categoria do *Outro* é tão original quanto a própria consciência. Nas mais primitivas sociedades, nas mais antigas mitologias, encontra-se sempre a dualidade que é a do Mesmo e a do Outro” (1980, p. 11). A gente ensaja não ser subserviente ao sistema machista que foi se criando e ele não para de se complexificar. Um machismo cada vez mais sutil e que é capaz de impregnar todos os tipos de relações. Cada segmentação de gênero tem suas especificidades, através das quais, também se criam resistências às causas e, ao mesmo tempo, ataques de tipologias

específicas e impedimentos de atuação das lutas em parceria. Lutamos entre nós, que precisamos de fôlego e apoio, inventando inimigas, fortalecendo o *status quo* e o sistema que nos inferioriza.

Considerando os efeitos macropolíticos no Brasil dos últimos anos e fazendo um paralelo com as minhas motivações pessoais para criar a morta, percebo que aquela atitude vinda de dois homens da minha família ocorreu pouco mais de um mês após vermos ser eleito para presidente, com base em uma máquina de notícias falsas, ou *fake news*, um representante do retrocesso criminoso, amparado por um projeto violento e por pessoas insatisfeitas com a vida no seu sentido mais criativo e prazeroso. Não suportam ver as pessoas seguirem de acordo com as próprias escolhas. Não por acaso, nessa época vimos crescer no país os atos de violência, principalmente contra pessoas negras, indígenas, mulheres, homossexuais e transexuais, assim como ativistas que se unem às lutas.

A ignorância da verdadeira história do nosso país é sistêmica e as reflexões políticas que acontecem nas capitais não reverberam em profundidade nos recôncavos dos generais, nas tradicionais cidades do interior. As discussões são barradas pelos costumes que mantêm o poder de fala na boca de apenas alguns. Fora desses, qualquer reflexão crítica ainda é tratada com desrespeito e considerada histeria. Nem todas as pessoas que moram no interior, imersas nas tradições e que talvez sintam uma comichão de não-sei-o-que-está-errado-mas-existe-algo-errado conseguem se mover. Muitas são silenciadas pelo tempo, pela solidão e pelo cansaço. Eu tive a oportunidade de ser acolhida por um tio que morava na capital e me ofereceu trabalho e casa porque eu queria estudar, mas não sei quem eu seria sem esse apoio, que tipo de vida eu teria levado. Talvez, se continuasse na minha cidade, acabaria me casando e deixando meus sonhos de lado para seguir um marido e criar uma penca de filhos. Parece pouco importante pensando isoladamente no meu caso, mas se considerarmos que muitas mulheres no interior do Brasil continuam a viver em sistemas de opressão, podemos imaginar a proporção real do problema.

O olhar e as expectativas externas tornam-se verdadeiras prisões em mundos que não acontecem dentro de uma lógica de vitalidade comum, mas de regras e lugares pré-determinados pelo poder invisível dos costumes e papéis sociais, sustentados por aqueles que mantêm essa expectativa. O pensamento imagético não é suficiente. Tudo é imagem, há imagem em todos os sentidos, ou todos os sentidos formam imagens. Isso é óbvio. Criamos imagens. Visualizamos a partir de imagens da memória. Criamos desejos e preconceitos a partir da imagem. Isso é fato. Mas como saímos disso? Como apenas *ver* essa obviedade nos tira do buraco fundo? Como saímos da prisão que nos coloca a visão exterior? Como ser somente com a minha visão própria se sou ser relacionante? Seres de textura, só podemos ser “vistas” plenamente de tão perto quando chegamos do lado de dentro e damos a volta. Do lado de dentro tem calor e umidade, um vapor que sai e toma o espaço. Ou, como comentou o professor Érico na leitura da primeira versão deste texto: “Do lado de dentro há o insondável... há a morte...”.

85

Um desfecho

Nunca demorei tanto para terminar um texto. Primeiro, a decisão de escrevê-lo, depois e a cada tentativa de correção, escolher novamente até onde ir, em quais assuntos entrar, até onde me mostrar. Por isso, foi muito difícil argumentar além das minhas percepções que permearam a ação, a preparação dela, assim como os estímulos e as repercussões. Decidi publicar este texto para encorajar outras pessoas, sobretudo mulheres, a não se calarem diante ou debaixo de atos de violência e coerção.

Por causa do meu distanciamento da família depois do evento ocorrido, minha mãe veio me visitar em Salvador. Aos 63 anos, pela primeira vez, ela viajou sozinha de avião e conheceu o mar. Embasbacada na frente daquela imensidão azul, no seu primeiro banho salgado dentro de uma piscina natural da Praia do Buracão, não se

conteve e soltou baixinho: “Meu Deus, o que eu perdi a vida inteira?”. Um pedaço meu morreu no dia do sequestro e um na mãe parece que renasceu na praia.

Viver como quem morre ou morrer como quem vive? Como encorpar essa escolha? Desta vez, me levanto com um sussurro:

Sa Ta Na Ma

Esse foi um mantra aprendido na Kundalini yoga e significa: Nascimento Vida Morte Renascimento.

Esfriada, decomposta, querendo ser fertilizante, refaço um sentido para a defunta: a morta foi uma pausa. Uma ilusão de fim que inventei. Mas, se até nessa face que não quero estar há vida, imagine nas outras...

Cheguei a essa conclusão depois que Laura Castro, professora presente nos processos de finalização desta tese, me sugeriu outra perspectiva para a morte, uma que não coloca vida e morte como contrárias, aquela de que muito bem nos falam os “Luizes”, Rufino e Simas (2020, n. p), em *Encantamento sobre política de vida*:

“Para dobrar a lógica de mortandade é fundamental considerarmos que a morte como duplo da vida, passagem para outras dimensões da existência, travessia nos ciclos do tempo e cumprimento da ética ancestral não é um radical da escassez, da interrupção, mas sim da continuidade. Dessa maneira, a morte enquanto rito pode ser chave para a compreensão da esfera da vivacidade e não da dicotomia vivo e morto, como algo ativo e inativo ou útil e descartável.”

A morta se levanta

Porque a arte levanta até gente morta.

“Ela sempre volta e sempre outra.”

(PAULINO diz sobre Leona do Pau, 2020, p. 48)

Quem é ela?

Ela não pode ser eu.

Eu posso ser ela?

Leona e Leo me trouxeram pela mão.

Haja coragem.

Merci, madame.

”

Foto de Armando Azvdo



La Vache





This is the Birthfast of Cow Monster.

24 de novembro de 2019. Em meio ao caos instalado nas relações humanas, que em crise, divididos, lutam pelo poder e pela dominação do planeta, a relativa irracionalidade animal tem se colocado em xeque. Inspiradas pelo *CowGirl Manyfest*, uma manada das chamadas de vacas pós-estruturalistas, tem tomado as grandes cidades. Camufladas no calor do concreto, estão todas a observar a ação humana que apenas mata e destrói, como a pior das espécies selvagens. Como num processo de contra dominação, lideradas por sua redentora, estão a multiplicar-se, e assim farão até terem corpo para a derrubada humana, assim como de seus sistemas de opressão. Hoje é dia de mais um nascimento, dia de festa e celebração. E embora saibamos que não nascemos prontas, aqui compactuaremos com este famoso hino de liberdade humana que limitadamente canta *I was born this way*. A humanidade tem se perguntado cada vez mais sobre seu nebuloso futuro, que o assombra e o corrói. A lei do eterno retorno diz que todo mal voltará para sua origem. E que assim seja feita a justiça. Estejam atentas para a chegada de mais uma guerreira, feroz, em defesa de sua raça, ciente de que a disputa de poder está longe de acabar. (...)Começa a música “*Born this way*”, de Lady Gaga. (...)Ao final, vacas mugem.

Escrito e narrado por Azvdo.

Azvdo e a parceira Afrodite Kzumba.



La Vache com
Azvdo e DesiRée Beck
no concurso
Revelação Marujo 2019.



La Vache foi parida mugindo e suando no papel celofane na cidade onde dizem que as pessoas não nascem, mas estreiam. Sua ascendência veio com as parteiras proclamando manifesto enquanto ela se desfazia do invólucro de brilho. A meia arrastão é pedaço da rede de onde foi pescada. É peixona que não foi pega pelo anzol no bucho, na garganta ou na boca, foi pega na rede das relações de curiosidade e abertura do novo ao novo, rede que pega, que faz renascer. Foi com a *cow mother drag Azvdo*, que participava da edição 2019 do Concurso *Revelação Marujo* no bar Âncora do Marujo, que nasceu em uma das casas da cena *drag* mais antigas de Salvador. Azvdo é performada por Armando Azevedo, colega na graduação em Dança e recém mestre em Cultura e Sociedade da UFBA. Sabendo do meu interesse nas possibilidades de transformação que surgem da arte *drag*, Azvdo me convidou para a cena de nascimento de uma nova *drag* em uma das eliminatórias do concurso, em um processo de muito desprendimento, tendo em vista que vivi aquela experiência com pouco preparo para estar no maravilhoso mundo *drag*.

94

Com menos de uma semana, La Vache, assim nomeada posteriormente, foi montada para uma cena com referência no clipe da música *Born this way*²⁸, de Lady Gaga. Também com base nessa música e como um segundo ato do *CowGirl Manyfest* – uma convocação para as vacas se rebelarem contra o sistema opressor humano – Azvdo criou *The Birthfest of Cow Monster*, apresentando o nascimento da nova vaca. Ao contrário de *Born this way*, que diz “Eu nasci assim”, *CowGirl Manyfest* fala sobre a construção de si. Nessa ideia nos baseamos para compor a cena de nascimento e a meia-montação de La Vache, que foi vestida e coroada em cena com a ajuda das parteiras madrinhas Marie Flamel e Afrodite Kazumbá, performadas por Cristian Lacerda e Luque Henry, respectivamente. As três compartilharam comigo o risco, considerando o meu desejo e ignorando de propósito a minha inexperiência.

²⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wV1FrqwZyKw> acesso em 17 dez. 2020.



La Vache e Azvdo em frente ao Âncora do Marujo.



La Vache e Azvdo no Carnaval 2020.



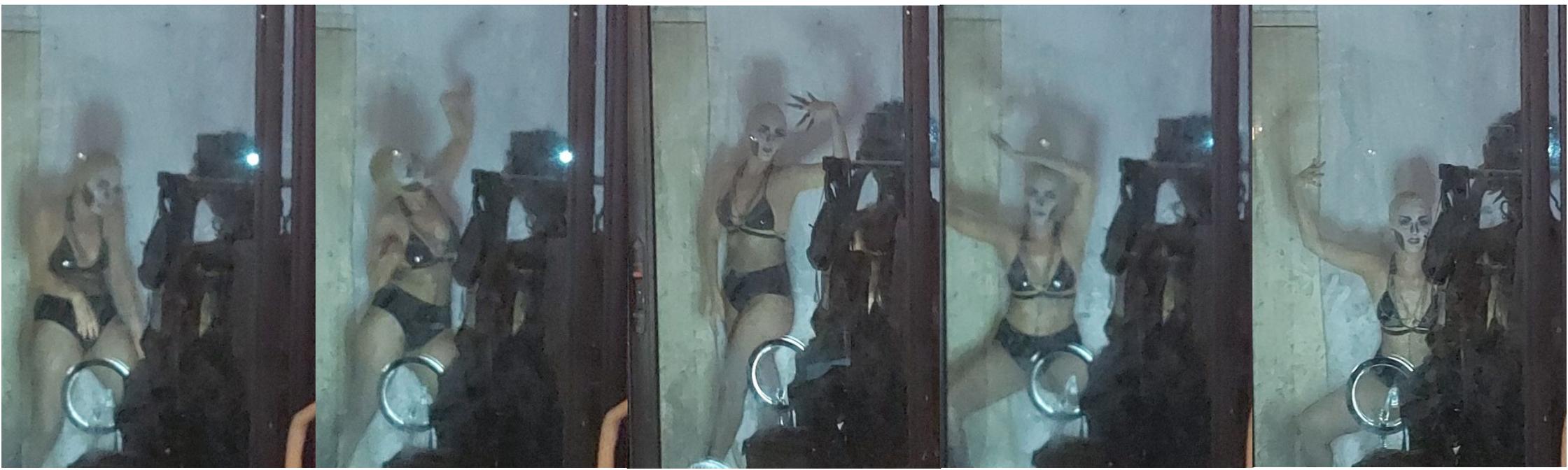
Talvez precoce, talvez atrasada, La vache se fez real, de carne pesada e ossos, suor, purpurina, pancake, dança bizarra, fala sem introdução de assunto. O som de La Vache é quente, é raio, é claquete, incomoda os ouvidos. Ninguém entendeu nada sobre o pudim que ela falou e Azvdo, bem atrevida, disse ao júri que eles deveriam estudar Deleuze. Ser filha não é repetir, é a possibilidade de exercer uma ancestralidade crítica. Receber o que fizeram antes e propor mudança do que de vital ainda não está. La Vache nasceu querendo o desfrute do que conseguiu sua *cow mother drag* revolucionária. Ser parida no meio da revolução geraria alguém que parecesse, assim, um tanto descompromissada. Mas o discurso do pudim atravessa o direito de viver, é desfrutar a vida, mesmo entre e durante os chacoalhos que quem vive nas beiras e nos contrafluxos conhece bem. É intrínseca à carne dessa vaca a consciência da luta. O direito ao prazer é uma premissa. Esquecer disso causaria um revertério que a qualificaria sob o mesmo ponto de vista dos mantenedores da ordem e dos bons costumes, da moral sem razão e sem tesão.

96

Para Armando Azvdo, *drag* internacional, porém baiana, basta coragem. Para Janete, crescida entre as montanhas do cerrado mineiro, que coabita a carne mesma que La Vache, é preciso muito trabalho para sacudir a timidez arraigada e deixar viver. Já, La Vache, só quer pudim, mover o que tem de mais prazeroso da vida. Ela estava, em Salvador, ainda cópia de sua mãe; começando a desenvolver aspectos próprios na maquiagem, selecionando os elementos *cowternos* para que não precise encher a cara de *pancake*. No carnaval só metade da cara com *pancake*, outro desenho de rosto, mais máscara *comédia del arte* a partir da linha *azveder* e peruca de Marilyn Monroe, um figurino meio lingerie e tênis para descombinar, porque, vadiagem boa é vadiagem confortável. Na performance, encontrar uma movimentação característica e aprender a dublar ou desviar dessa obrigação, assim como do discurso quando te metem um microfone na frente do rosto. Existe *drag* muda ou que não fala coisa-com-coisa? À vontade apenas com a pouca roupa, há muito trabalho pela frente se for desenvolver uma *drag* ou algo próximo dessa forma de arte.

La Vache descende orgulhosamente da casa Monxtra, o antro da maravilhosa esquisitice *drag* de Salvador, da qual ela conhece pessoalmente apenas *the cow mother* e aquela que se tornou sua tia. No primeiro dia que sua cocorpórea Janete visitou o Âncora do Marujo, assistiu a assombrosa e futura tia Decadancediva, referência de vulgaridade mais bigoduda, dona de uma performance impecável. Saiu de lá maravilhada e curiosa com essa explosão de cores e sabores que é o mundo *drag*. O Âncora do Marujo foi o lugar que mais a impressionou em Salvador, tanto quanto uma rodada na centrífuga de um bloco de Carnaval na Avenida Oceânica. Aquele inferninho mal decorado, que em um minúsculo palco apresenta tanta coragem para um público sempre caloroso e ávido pelas performances.

Desde 2020, *La Vache* não atua publicamente por causa da pandemia de COVID 19. Antes de sair de Salvador para passar um tempo em Minas antes da viagem do doutorado sanduíche, Janete levou *La Vache* para passar um dia na casa de Armando, para filmarem outra cena do nascimento de *La Vache* para integrar seu próximo vídeo. Fazia um ano do nascimento de *La Vache* no Âncora do Marujo. *Joyeux anniversaire, La Vache!*



Tieta do agreste. Vaca profana. Mulher do fim do mundo. A palavra mulher serve de xingamento. É puta quem sai da casa. É santa quem fica submissa. Admiro as bichas²⁹ que enfrentam o mundo para existir e inventar o próprio ser e têm coragem para dar a cara e tomar do que a gente toma e muito mais quando usam as “nossas” tintas, apetrechos e saltos desconfortáveis. Eu preferiria aprender a me equilibrar na perna de pau; mais do alto eu poderia ver mais ao longe. Nesse mundo que não deixa viver quem foge de um *scropto*, poderíamos ser gêmeas siamesas presas numa barriga apertada e sem luz, vivendo eternamente o vibrar das asas da borboleta batendo nas nossas caras. A criança que nasceu imaginava uma cara e um cabelo que não existia e espreitava os movimentos largos dos homens que se deslocavam para longe e conheciam o mundo. De caminhão, de barco, de bicicleta. Viva o avião! Que venha a nós o teletransporte. Ele já se mostra em nossas partículas fragmentadas de todo deslocamento distante. São semanas para juntar os cacos que se fragmentam ainda mais a cada volta para o forno. Tem que molhar ou azeitar para requeimar o pão, senão racha. Sem casca, vazam vísceras, explodindo um interior. Doido ato falho ao entrar em banheiros masculinos, em espaços que não são feitos para elas. Desconfortável nessas articulações, queria estar em outra pele, mas não em outro corpo. Nascer de novo já sendo grande. No meu caso, não é conflito de gênero, é conflito de sossego. Deixa viver, gente!

Quando penso nas absurdas imposições de gêneros que coagem nossas ações e tentam nos impedir de viver ou inventar quem somos, me lembro da reflexão de Paul Preciado, quando ainda assinava Beatriz Preciado, em seu *Manifesto Contrassexual*: “A contrassexualidade não é a criação de uma nova natureza, pelo contrário, é mais o fim da Natureza como ordem que legitima a sujeição de certos corpos a outros.” (PRECIADO, 2014, p. 21).

²⁹ Bicha já foi palavra pejorativa, xingamento. Hoje é uma palavra transformada no contexto da luta pelos direitos LGBTQIA+.

Anos depois, em 2019, em uma intervenção na jornada de Psicanálise na École de la Cause Freudienne (Escola da Causa Freudina) – reconhecendo sua não-binariedade de gênero –, Paul Preciado destaca já nos cumprimentos iniciais³⁰ : “[...] não sei se vale a pena que se diga também bom dia a todos aqueles que não são nem damas nem cavalheiros, porque creio que não há entre vocês alguém que tenha renunciado legal e publicamente à diferença sexual.”. Paul segue sua fala criticando o tema do evento:

Vocês organizam um evento para falar das mulheres na psicanálise em 2019, como se, todavia, estivéssemos em 1917, e como se esse tipo de animal, que vocês chamam de forma condescendente e naturalizada “mulher”, não tivesse sempre um reconhecimento pleno enquanto sujeito político; como se ela fosse um anexo ou uma nota em pé de página, uma criatura estranha e exótica entre as flores, sobre a qual há que pensar de tempos em tempos. [...] Pois bem, haveria que organizar um encontro sobre homens brancos heterossexuais e burgueses, em psicanálise. [...] também fui, um dia, uma mulher em psicanálise, que me atribuíram um sexo feminino, e como o macaco mutante, também saí dessa jaula apertada, talvez para entrar em outra jaula; mas ao menos dessa vez, por meus próprios pés.

99

A minha sensação ouvindo essa palestra foi a de que quando Paul fez a transição de gênero com o uso de hormônios, atravessou a rua do patriarcado, foi reconhecido como homem, mas deu um passo atrás e continuou num lugar sem lugar, fora do jogo de gêneros definido pela heteronormatividade, lutando contra as imposições desse sistema.

RuPaul, apresentadora do famoso *reality show RuPaul Drag Race*, sempre diz que: “Todo mundo nasce nu e o resto é drag”. Encerro esse passeio *drag* contraparafraseando um jovem francês: não posso dizer que não sou porque não fiz bem, mas não posso dizer que sou porque já experimentei.

³⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UEkaKjUG7fY>. Acesso em 23 jun. 2022. Paul Preciado proferiu sua fala em francês e no vídeo aparece uma legenda em português, de onde retirei as citações acima. Tomei a liberdade de trocar algumas palavras por outras que achei mais adequadas a partir do meu entendimento em francês.

Relatos improvisados de quem mal sabe o que faz

Só vai...

Minha mãe inventou um conto sem saber. Nos primeiros anos de casada, viajava de trem com meu pai para a casa dos meus avós. Quando ela estava grávida de mim, já bem barriguda, viu ciganas no trem e, bem caipira, olhou desconfiada para aquelas mulheres tão diferentes dela. “Uma cigana colocou uma praga em mim e você ficou desse jeito...”. Ela se referia ao meu prazer por viajar e me mudar de cidade de vez em quando. Prazer que vem antes como necessidade de movimento. Como água parada, se estanco por muito tempo, perigo de criar lodo. Nesse agito entre mover e aquietar, outro gosto que reconheço é o de escrever a partir do que vivo, das minhas experiências, o que é coerente com minha pesquisa poética, com meu percurso de artista.

A escrita é um gosto e, às vezes, é um gozo, o que não quer dizer que seja fácil chegar a ela. Ao ousar utilizar uma palavra que não costumo, mas que tem a ver com o modo com que desenvolvo minha pesquisa, cá estou nessa enrascada. Pouco afeita a grandes preparações, gosto de trabalhar com a surpresa, como está claro no anteprojeto de doutorado: “sem método definido *a priori*, uma *pesquisa em movimento* tem sido desenvolvida à medida dos acontecimentos”. O que não tem a ver com pouca dedicação ou desleixo com o que faço, mas com a procura de um modo flexível de lidar com os fatos e oportunidades e com a consciência de que meu caminho é móvel. A palavra à qual me refiro acima é improvisação.

Ouvi algumas reduções relacionando improvisação ao “que não foi previsto” e ao “fazer com o que se tem”. Em raciocínio inverso, penso no fazer com o que não se tem, principalmente quando estou em uma situação com pares que têm um conhecimento técnico que não tenho. Essa disparidade pode ser interessante e colocar o sabedor, que domina uma técnica, em situação de lidar com o desvio do jogo que se cria ali. Se em um jogo de improvisação

teatral alguém recebe uma resposta que estaria fora das regras, por exemplo: “matar uma personagem”, como resolver? Ou, se sua parceira de improvisação trava, como seguir o jogo com alguém travada? Ou, como contribuir para o seu destravamento e dar continuidade ao jogo? Será que na improvisação a gente pode ousar ser menos auto suficiente ou segue sempre na lógica do “cuide do que é seu e eu cuido do que é meu”? Onde está a parceria quando o que existe é “nosso”? De quantas pessoas precisamos para chamar uma ação de jogo? Eu e o espaço já produzimos um jogo? São perguntas que me instigam e seguem além deste texto.

Escrevo tentando entender se improviso, pois revendo meus textos, não é um termo que utilizo com frequência, apesar de grande parte das aulas e preparações em grupos de dança que participei acontecerem com a premissa da criação em tempo real. Esta oportunidade vem a calhar no reinício de estudo em que me encontro neste primeiro semestre do doutorado, de pensar em uma questão que trago no projeto: “o que é presença?”. Outras questões entram diretamente nesse contexto: “como chegar ao estado de dança?”, “como me mover em Salvador?”. Enquanto tento escrever este texto, uma enxurrada de mensagens via *WhatsApp* tira minha concentração para uma possibilidade de dança improvisada com um grupo com o qual ainda não estive em público.

A partir do doutorado, passo a me dedicar oficialmente às Artes Cênicas, especialmente à Dança. Com esse trânsito, tenho a oportunidade de lidar com saberes diferentes dos meus. Nas Artes Visuais, trabalhava com improviso no sentido de técnicas que não dominava, como o vídeo, e da exploração da materialidade que era precária. Não sei se deixo de ser algo quando mudo ou se sou algo a mais, pois pessoas que me conhecem há pouco tempo e não sabem do meu histórico artístico me dizem que sou da dança, outras que me conhecem há mais tempo me reconhecem pelo que já fiz e já não tenho feito. Saberes manuais advindos de toda uma vida e que utilizo hoje como uma forma de acabamento em trabalhos que precisam de uma elaboração maior para serem apresentados, mas que, neste momento inicial, entram na pesquisa como suporte material, ao invés de objeto principal. Também não sei o

quanto é possível ser diferente do que as pessoas veem, pois ser vista é uma questão muito importante em cena, mesmo nas JAM's de Contato Improvisação, espaços intimistas e, muitas vezes, sem público externo. Quando não sou vista pelo público, ainda assim, sou vista pelas pessoas que compõem junto, e, na falta dessas, há a minha própria visão interna, que também deve ser trabalhada para sentir o movimento que me perpassa e me guiar para seguir me movendo.

...e volta sempre quiser ou precisar.

Passei alguns dias perscrutando a minha memória e buscando, em fontes que considero primárias em relação à minha experiência, escritas e relatos de pessoas que me ensinaram sobre improvisação. Vi uma luz ao reler o artigo “Improvisação Em Dança: 3 perspectivas em diálogo”, de Ester França, que foi minha professora por um ano na ELA – Escola Livre de Artes de Belo Horizonte, que compõe o projeto Arena da Cultura, onde dancei em duas temporadas em 2014 - 2015 e 2018. Por coincidência, ingressamos nos doutorados em épocas próximas, ela na *Université du Québec à Montreal* (Québec-Canadá) e eu no PPGAC-UFBA. Lembro-me que as delimitações que ela dava nos “tiros” de improvisação que fazíamos me ajudavam a me concentrar.

Em seu texto, Ester traz 3 perspectivas para estudo sobre improvisação em dança: histórica, da experiência da improvisação e da experiência atencional do improvisador. Uma das perspectivas que ela relaciona com a improvisação é o conceito de experiência de Bondía (2002), que também é uma das minhas referências no assunto. Para ele, experiência é algo que nos perpassa e, para que aconteça, devemos nos dispor, dar acesso a ela.

Sendo assim, na contramão da cultura de um século que se entrega à velocidade da circulação das informações, encontramos um esvaziamento das experiências, e dessa maneira, segundo Bondía, para que “algo nos aconteça, nos toque”, é necessária uma interrupção. Para o filósofo, ao sujeito da experiência “requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo,

suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço” (BONDÍA, 2002, p. 24 *apud* FRANÇA, 2018, p.150)

Em consonância com a noção de experiência de Bondía, Eleonora Fabião (2008, p. 237) nos apresenta que para o antropólogo Victor Turner, “etimologicamente a palavra inclui os sentidos e risco, perigo, prova, aprendizagem por tentativa, rito de passagem”. Para Fabião, isso acarreta um “corpo pré e um corpo pós-experiência”, que é “necessariamente transformadora, ou seja, um momento de trânsito da forma, literalmente, uma trans-forma”.

Aos cinquenta e sete minutos e vinte segundos do vídeo “História, Cultura e Esperança”³¹, Rita von Hunty, persona *drag* criada por Guilherme Terreri Lima Pereira, professor de literatura inglesa, citou outra perspectiva de experiência a partir de Raymond Williams, com a qual me identifico: “Experiência não é só o que a gente vive, mas também o que a gente queria ter vivido.” Vejo nessa perspectiva, a inclusão de desejos e aversões, memórias e esquecimentos ao pensar na própria experiência.

Destaco também a visão crítica e o potencial político da experiência trazido pela historiadora Joan Scott (1998) em “A invisibilidade da experiência”. Ela fala da experiência de pessoas categorizadas como “outro” a partir de marcadores sociais e de gênero, trazendo várias referências sobre o termo em textos históricos que são segregadores de experiências a partir da versão estabelecida. Entre outros aspectos, mostra, a partir de Gayatri Chakravorty Spivak³², como a experiência em textos literários é desconstrutiva em comparação aos textos históricos. “A literatura relativiza as categorias que a história designa e expõe os processos que constroem e posicionam os

³¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DAL1wHUUTUg>. Acesso em 11 abr. 2021.

³² "A Literaty Representation of the Subaltern: A Woman's Text from the Third World".

sujeitos. Na discussão de Spivak, ambas são operações críticas, embora a autora nitidamente prefira a tarefa desconstrutiva da literatura.” (SCOTT, 1998, p.317). Ao meu ver, uma escrita de pesquisa processual em arte está próxima de uma escrita literária, devido ao caráter subjetivo e à riqueza imaginativa que ambas podem apresentar.

Considerando que estou aprendendo a improvisar, escolhi mostrar aqui, junto com o referencial teórico, algumas das ocasiões em que participei de proposições para criar a partir da improvisação e que me atravessaram, como residências artísticas, aulas, laboratórios de criação, JAM's.

Nas improvisações de que participei em Belo Horizonte, na ELA, com as professoras Ester França, Márcia Neves, Rodrigo Antero, Charles Davidson e Dorothé Depeaux, a composição era um pressuposto da improvisação. Cada elemento – pessoa ou coisa – deveria se inserir de maneira que acrescentasse ao espaço compositivo, observando o que já estava acontecendo. Em algumas improvisações haviam regras de número de pessoas em cena e tipos de movimentos que poderiam ser feitos, como caminhar, sentar, deitar, levantar. Em acordo com minha memória está a segunda perspectiva de Ester, que trata da experiência da improvisação: “a mesma abarca uma articulação entre o conhecido e o desconhecido numa prática relacional mediada pela composição” (FRANÇA, 2018, p. 164). Essa articulação se dá de forma subjetiva e improvisar “demanda desenvolvimento de uma consciência reflexiva pelo improvisador, encontrando um meio-termo entre o imprevisível e o indeterminado. Refuta-se, portanto, a ideia de que improvisar dispensa mediações técnicas tendo em vista que a eficiência de uma ação ou a clareza da consciência possui estreita relação com o treinamento para improvisar e os modelos experienciados” (FRANÇA, 2018, p. 164).

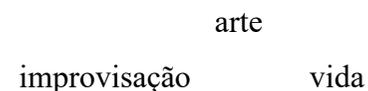
A última perspectiva trazida por Ester, a experiência atencional de quem improvisa, articula consciência, atenção, memória, sensação e intenção a uma “força relacional” entre quem improvisa e o mundo:

Especificamente em relação à experiência atencional do improvisador, a improvisação desafia e refina a consciência e a atenção do mesmo na concepção de que mente e corpo não são separados, mas é a consciência e a atenção (awareness) que alternam o foco a todo tempo. Por fim, a improvisação permite que o improvisador na qualidade de “força relacional” articule o movimento, a memória, o sentir e a intenção, pois improvisador e mundo improvisam concomitantemente. Assim, suas escolhas não são apenas suas, uma vez que é por meio do seu corpo-mente consciente e reflexivo que a dança é gerada, assim como a dança é geradora dessa consciência. (FRANÇA, 2018, p.165)

Dentre as conclusões, Ester ressalta que: “Historicamente, apesar das diversas características que a improvisação vem apresentando desde a década de 1960, é possível notar que a ânsia em lidar com o acaso, o prazer na surpresa e o desejo da criação coletiva continuam sendo elementos importantes para essa prática” (FRANÇA, 2018, p. 164).

Após esse contato com as palavras de Ester, compreendo que improvisar pode ser oportunidade de descoberta de novas potências. Lembro-me das surpresas que me aconteceram no susto do improviso, dos movimentos e sons que nunca tinha feito até então. A maioria dessas descobertas aconteceu em ambientes onde foram criadas condições de entrada, sensibilizações para perceber o ambiente e a mim mesma, sendo que, pessoas também são ambientes e promovem trocas somáticas, ou seja, cada uma delas é um meio³³ desejante, pulsante, relacionante. Fato é que eu me vejo, ou melhor, me danço melhor quando improviso.

Antes de chegar ao texto de Ester, recorri ao caderno que utilizei na preparação para o doutorado e nele encontrei um pequeno diagrama que liga improvisação, arte e vida:



³³ Segundo Clavel e Ginot, “repensar a interação indivíduo/meio implica uma nova consideração do indivíduo *como meio*” (2015, p.95).

Esse esquema foi inspirado em uma fala de Dudude Herrmann³⁴, durante a residência artística “Mover e Som”, de 21 a 28 de julho de 2018. Foi uma semana de improvisação de dança e música com Dudude e Benjamin Taubkin³⁵. Ficávamos entre o teatro da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais e o gramado do entorno, dançando e musicando ora com o piso de madeira, ora com as árvores, em dias inteiros de deliciosas danças e conversas. Dudude atentava para o fato de que, comum à vida e à improvisação é a certeza de que vão acabar. O que é interessante para desapegar um pouco do peso de improvisar e facilitar o encorajamento, ter “cara de pau”, se permitir tentar, se atrever e buscar uma voz interna amiga que te apoia. Ideias que têm a ver com uma “filosofia do sim”, sobre a impossibilidade de ser sozinha. Em oposição a isso, outro assunto foi o travamento em cena e o reconhecimento da possibilidade de dominar a duração buscando tranquilidade para lidar com esse problema a partir dele mesmo, contando, inclusive, com a ajuda de parcerias.

108

Em uma das rodas de conversa, Dudude sinaliza presença como um estado entre relaxamento e tensão e nos fala que é preciso estabelecer a própria estrutura; usando palavras dela: “montar a coluna”. Ela trouxe também indagações. A que mais me gravou foi: “O que é dança?”. E, de súbito, respondi: “Não sei.” Há coisas que sabemos quando acontecem, mas quando nos pedem para colocar em palavras elas podem se reduzir e perder algo da complexidade do seu significado. Respondendo agora à questão “o que é dança”, para mim, é algo da sensação, de sentir-me em *estado de dança* ou sentir-me dançada.

³⁴ Maria de Lourdes Arruda Tavares Herrmann é uma artista da dança de Belo Horizonte, uma figura com quem aprendi muito sobre improvisação. Ela tem um ateliê no meio da mata em Casa Branca (aonde nunca fui) e realiza encontros de improvisação entre artistas reconhecidas. As três residências artísticas que tive o prazer de vivenciar com ela foram em festivais de instituições públicas. Você pode ver informações atuais sobre o trabalho dela em seu blog: <http://coisasdedudude.blogspot.com/>. Acesso em 26 maio 2022.

³⁵ Benjamin Taubkin é pianista, compositor, arranjador e produtor paulistano. Disponível em: <http://www.nucleocontemporaneo.com.br/>. Acesso em 22 jul. 2022.

Ouvi o termo “estado de dança” pela primeira vez em uma oficina com a Dudude em 2012. Novamente tive acesso a esse termo nas dissertações de mestrado de Flor Murta (2014), com quem tive um curto contato algum tempo atrás, e de Márcia Regina Fabiano Neves (2018), outra professora da ELA. Márcia toma Dudude como referência a partir de Murta para discorrer sobre a autonomia na dança na ELA.

Márcia (2018, p. 123) traduz como presença um conjunto de valores indispensáveis à improvisação em dança: “um rigor que, alimentado pela curiosidade, atenção, confiança, escuta e persistência, nos convoca a subverter padrões e nos aproxima da autonomia”. Acrescenta que: “a *presença* transporta o/a dançarino ou dançarina para um “estado de dança” no qual se confundem as dimensões interna e externa”.

Segundo Murta (2017, p. 98), “O movimento, o estado de dança criado, abre um campo sensível”. A autora segue seu discurso apoiando-se nas palavras de Dudude: “Quanto mais a gente se movimenta, mais possibilidades de criação aparecem, como janelas que vão se abrindo”. Para Dudude, o movimento gera dança, que gera movimento, que gera percepção, que gera “assuntos de dança”, numa organização cíclica em que “nutrir sua dança” é, ao mesmo tempo, “nutrir-se a partir da dança” (2014, p. 98).

Há muito tempo fico pensando na atitude de se disponibilizar a algo. Uma atitude que é um sim à situação, o que me lembra das palavras de Dudude que, mesmo sem usar esses termos, cria espaço para que a dança aconteça com seu trabalho. O que sucede em determinadas situações e não em outras que nos deslocam ou nos colocam em intensidades que nos permitem descobrir ações e modos de fazer? Da minha experiência até o momento, sempre acontece em ocasiões em que estão presentes pessoas que se disponibilizam a fazer algo junto, interessadas na troca além do certo e errado, em geral, quando se promove um campo somático propício para o estado de criação. O termo “campo somático” refere-se a um espaço relacional que se cria como uma sensação conjugada entre a energia vital

do(s) corpo(s) e do meio (YUASA *apud* NAGATOMO, 1992). Acessei esse termo a partir dos textos de Ciane Fernandes (2015), que foi minha professora no Laboratório de Performance, um dos espaços onde tive a oportunidade de praticar a improvisação com maior frequência e que faz parte do PPGAC-UFBA. No Laboratório de Performance, a improvisação é um pressuposto de autodescoberta do que nos move, estimuladas pela Metodologia Somático-Performativa³⁶ criada pela proponente da atividade.

Nas oportunidades de improvisar com os preceitos do teatro, como aconteceu na aula de *Corpo e Criatividade*, com Meran Vargens e Daniel Becker, também no PPGAC, senti que a coisa se complica bastante. Com eles, estudei um pouco dos *viewpoints* em uma turma que trabalhava mais com elementos do teatro que da dança e encontrei muitas dificuldades, principalmente ao tentar associar movimento e voz com regras pré-determinadas. A literatura inicial a respeito dos *viewpoints*, encontrada em Martins (2008, p. 2), confirma a minha impressão:

110

A conexão corpo e ambiente é fundamental para o trabalho com os pontos de vista acima citados, permitindo o desenvolvimento da percepção, da memória, da atenção, da escuta, a sensibilização e o estado de prontidão para a ação no momento presente. Bogart denomina como “escuta extraordinária” um aspecto essencial de seu método. Este propõe que a movimentação dos indivíduos num grupo ocorra como resposta aos estímulos presentes no tempo e espaço trabalhado, como se todo movimento fosse uma continuidade do que já está acontecendo. “A fonte para a ação e invenção vem até nós a partir dos outros e a partir do mundo físico ao redor de nós”, afirma Bogart (2005, p. 19).

É como se já estivesse tudo ali no espaço e só precisássemos nos conectar e acessar. Vendo os *viewpoints* de maneira ampliada, além da tradução ao pé da letra “pontos de vista”, os pontos se ampliam, assim como a percepção em

³⁶ “A Abordagem Somático-Performativa é uma metodologia da Prática como Pesquisa, mais especificamente de Prática Artística como Pesquisa, que associa a performatividade e a somática em processos integrados de ensino e pesquisa em criação em artes cênicas, mas que pode ser aplicada a qualquer campo de conhecimento” (FERNANDES, 2018, p. 119).

vários sentidos além do visual. Amplia-se também o lugar de atuação, tornando-se campo, como se a minha fisicalidade se espalhasse.

Foi em um dos intervalos de “Mover e Som” que recebi a notícia da aprovação no doutorado no PPGAC da UFBA. Lembro-me do gosto da comida no almoço de comemoração e que tudo pulsava em mim com intensidade. Estava apaixonada por Salvador, uma cidade onde havia estado apenas uma vez, e como é muito comum a quem se apaixona, estava também apavorada. A cada repetição na mudança de cidade se faz uma inserção improvisada. O histórico das outras experiências traz um cansaço que não há como “zerar”. Saí de Belo Horizonte tendo ouvido e gravado em mim a palavra coragem, dita por Dudude inúmeras vezes na residência, e com ela tenho trabalhado, junto e apesar do medo. Nessa conjuntura, acesso o texto de Anne Bogard, que escreve sobre o medo e me estimula a pensar: como lidar com as dificuldades a meu favor? Como usar o medo a favor da dança?

Improvisação é urgência. Como já me disseram muitas professoras improvisadoras profissionais, é fazer aqui e agora. É sentir o espaço me sugando naquele momento. Se passar da hora, se perco a urgência, tenho que esperar a próxima vez. Quando será? Não há como saber. Mas acontece quando o espaço se abre e me chama. Já o perdi muitas vezes. Por sorte, ou não, também já vi esse espaço se alargar no tempo e ter segundos suficientes para uma breve conversa com a colega dançarina do lado e decidir uma entrada juntas: “O espaço está chamando a gente, vamos?” E ela responde mais ou menos assim: “Eu senti a mesma coisa.” Mergulhamos. E, naquela dança, dancei a partir do peso dos quadris e o desequilíbrio que eles me proporcionaram, me deixando dançar nesse jogo com a colega Bárbara Maia, bailarina profissional cuja competência é proporcional à generosidade em cena. Ao final da dança, um rapaz do público elogia meu balanço e me pergunta qual tipo de dança eu estudava. Não soube dar para ele uma resposta técnica, mas sei que, em improviso, aprendizados retornam de outras formas. Não sei como faço, mas trago tudo que tenho. Naquele dia, talvez eu tenha dançado com todas essas experiências prévias dos mesmos

quadris que, muitas vezes me atrapalharam a me mover, me pesavam e me endureciam. Só consegui fazer aquela dança improvisada com o peso deles, com a instabilidade que eles me causam. O quadril me instiga há muito tempo e já foi pesquisado através do desenho e da Educação Somática. Se o medo pesa como os quadris, o melhor seria usá-lo, como sugere Anne Bogart: “como artista, teria que usar o medo que experimento em minha própria vida” (2001, p. 94). Me reconheço nas palavras dessa autora e destaco mais um trecho em que ela confessa seu medo ao começar uma montagem:

Cada vez que empiezo a trabajar en un nuevo montaje siento como si nada estuviera a mi alcance; que no sé nada y que no tengo idea de cómo empezar y estoy segura de que otra persona debería estar haciendo mi trabajo, alguien seguro de sí mismo, que sabe qué hacer, alguien que realmente sea un profesional. Me siento inestable, incómoda y fuera de lugar. Siento que soy un fraude. En pocas palabras, estoy aterrorizada (BOGART, 2001, p. 96).

Compartilho dos sentimentos e pensamentos que Bogart apresenta, com a diferença de que ela tem uma carreira na cena e eu há anos e anos estou sempre recomeçando. Ligo-me tanto no espaço que me esqueço de mim. “Lembre-se das costas, me disse Dorothé³⁷. Você se joga com a cabeça. Não precisa dar tudo, senão fica pesado pra quem recebe.” Estranhamente, nas ocasiões em que me encontro muito segura em uma situação, as coisas dão errado. Ao passo que, trabalhando com as incertezas, as coisas acabam acontecendo e dando certo. É como se eu pudesse me livrar da obrigação de ser segura, de ser dominante da situação e pudesse me entregar ao acontecimento. O que é diferente do cuidado que preciso ter quando sou a propositora de uma ação e me sinto responsável pela segurança das pessoas que aderem à proposta. Um momento que me trouxe uma percepção mais complexa desse estado de vulnerabilidade foi na residência *que seria de butoh caso o artista não tivesse criado outro algo que bebe dessa fonte*, em julho de 2016, na Casa Frasca, em Porto Alegre, proposta por Alessandro Rivellino. No treinamento

³⁷ Dorothé Depeaux é uma professora muito *retada* e a improvisadora de presença mais forte com quem já dividi espaço em cena.

daquele Butoh³⁸, realizávamos exercícios para chegar a um estado de dança potente que passavam antes pela impotência e pelo medo.

Outra autora com quem esbarrei na busca por referências para pensar em improvisação foi Fátima Wachowicz. Ela inicia o texto com uma pergunta que me instiga: “O que pode um corpo?”. Sendo mais específica com a demanda do momento em que me encontro: o que pode um corpo em estado de improviso? Em seguida, a autora (2016, p.104) traz seu estudo sobre outras questões que também me interessam muito, como poder criativo, acompanhado de uma citação para responder àquela pergunta: “As respostas foram as mais diversas: um corpo pode interpretar, se aquecer, dançar Charleston, responder questões, pular várias vezes, tornar-se perfeito através da imperfeição, pulsar, viajar no tempo, superar, entre outras (SPATZ, 2015)”.

Para mim é muito difícil desenvolver uma improvisação com fala. Não tenho experiência com treino ou preparação vocal. Curiosamente, Dudude estimula a fala, mas nas oportunidades de contato com ela nas residências não vi excessos na fala das colegas participantes. Antes das práticas de movimento, a fala excessiva acarreta em mim uma perda de tónus. Não só por uma indisposição verborrágica, também me interessam especialmente as situações de criação em silêncio, ou sem a fala cotidiana, onde surgem sonoridades desconhecidas e novas potências. Vivi uma situação de improvisação com vocalização na residência “Mover e som”, em um dos “tiros” de improvisação após receber o estímulo escrito: “de tempos em tempos grite”. Vi-me, alguns minutos depois de iniciar o tiro, realizando um movimento simultâneo a um grito que eu não conhecia. Uma nota longa, rasgando o espaço enquanto eu me jogava e rolava com as costas no chão e as pernas para cima em V. Fiz com o que não dominava, com o que não conhecia.

³⁸ Rivellino foi meu parceiro de escrita, performances e professor de contato improvisação no GED – Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre entre 2015 e 2017. Naquela época, foram tantos acontecimentos intensos que não consegui processá-los textualmente.

A leitura do trecho: “*Creo la crisis en el ensayo para apartarme a mí misma en el camino. Creo a pesar de mí misma y mis limitaciones, a pesar de mi miedo interior y mis dudas. En el desequilibrio y la caída reside el potencial para crear*” (BOGART, 2001, p. 98) levou-me novamente ao meu primeiro ensaio publicado *Sobre fazer o que não sei*³⁹ e à crise como lugar potente para a criação. Neste caso e naquele, da criação escrita, mas que me remete diretamente à situação de criação em urgência, na improvisação. Lá escrevi: “Pode uma escrita em crise tornar-se uma escrita potente?”. As experiências catárticas em cena não me deram segurança muito além daqueles momentos; só me mostram que a cada vez é uma coragem diferente, a cada vez tenho que me disponibilizar para o acontecimento.

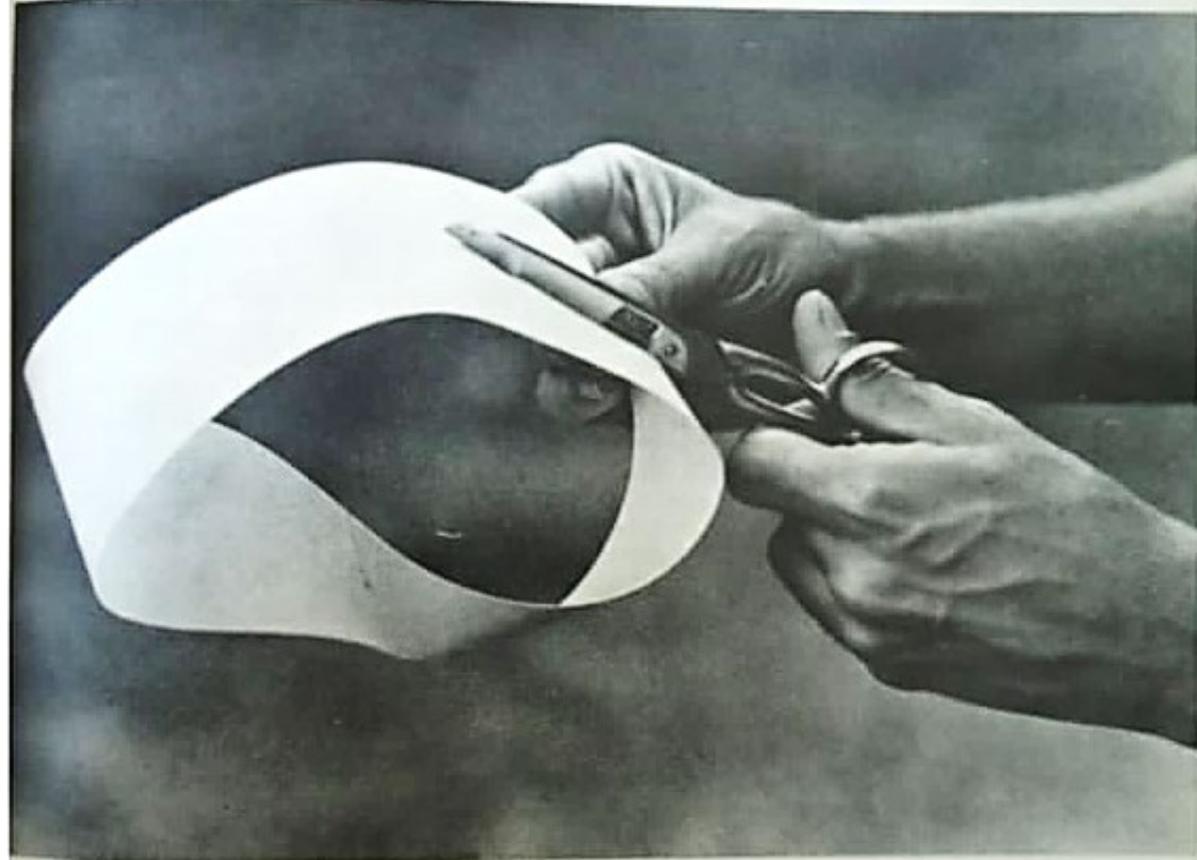
Neste texto, apresentei um modo de trabalhar que segue intuitivo, que me elucida que meu jeito de pesquisar é improvisado e se desenvolve com parcerias. Compor com. Criar junto. Dançar com.

Vida improvisada, dança improvisada, escrita improvisada.

³⁹ Publicado na Revista ArtContexto em 2016. Disponível em: http://artcontexto.com.br/artigo-edicao11_janete-fonseca.html. Acesso em 22 jul. 2022.

1964: CAMINHANDO

"Caminhando" é o nome que dei à minha última proposição. Daqui em diante atribuo *uma importância absoluta ao ato imamente realizado pelo participante*. O "Caminhando" leva todas as possibilidades que se ligam à ação em si mesma: ele permite a escolha, o imprevisível, a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto.



Faça você mesmo um "Caminhando": pegue uma dessas tiras de papel que envolvem um livro, corte-a em sua largura, torça-a e cole-a de maneira que obtenha a fita de Moebius.

Em seguida tome uma tesoura, crave uma ponta na superfície e corte continuamente no sentido do comprimento. Preste atenção para não recair no corte já feito — o que separaria a faixa em dois pedaços. Quando você tiver dado a volta na fita de Moebius, escolha entre cortar à direita e cortar à esquerda do corte já feito. Esta noção de

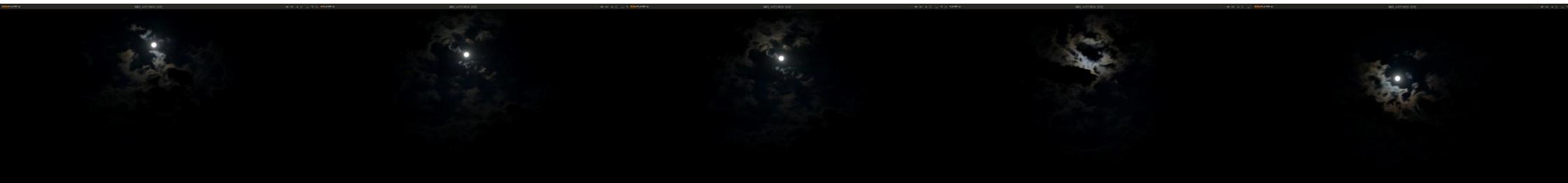
Fotografia da página 25 do livro Lygia Clark,
textos de Ferreira Gular, Mário Pedrosa e Lygia Clark.
Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980.



Janete Fonseca e Daniela Eugênia, *Uma cebola e um limão – homenagem à Sol*, frames de vídeo, 2014.
Disponível em <https://vimeo.com/185014617>.



Janete Fonseca, *Relógio Pélvico*, frames de vídeo, 2015. Disponível em <https://vimeo.com/146558217>.



Janete Fonseca e Leo Caobelli, *Respire comigo*, frames de vídeo, 2017.



Janete Fonseca, *Um tricô para Camila*, frames de vídeo, 2019.

O amor em suas partículas ou Ações em tempo estendido

Se vida é movimento e se amor faz parte da vida, amor é movimento.

Na arte e no amor a gente esmiúça.

Camila me pediu um vídeo de tricô.

Há três anos eu tecia e destecia um xale de tricô de linha fina.

Era uma receita difícil.

Frames de uma malha de várias cores.

Um levíssimo azul que desponta do cinza.

Um vermelho encoberto pelo amarelo que virou algo mais fosco que o laranja.

Uma malha leve soltinha e ao mesmo tempo pesada que poderá cobrir meus ombros ou pescoço se eu sentir frio.

Faz frio em Salvador, a terra do sol azul e do mar amarelo.

As cores visíveis não são sempre reais. Observe.

As nuvens apagaram o mar.

Os olhos veem as cobertas.

Uma viagem entre desmanchares, nem Ulisses, nem Penélope, Suely⁴⁰.

Repetindo o gesto de Penélope, desagregada como Ulisses, mas cansada da vontade de partir.

Você sabe que o monstro é muito mais complexo que 1 ou 2 ou os 4.

Parei de desfiar linhas há algum tempo. Nem sei onde estão as agulhas. Sem tecer, sem desmanchar.

Experimentando o outro lado do abandono.

⁴⁰ Falo com Suely Rolnik sobre *Amor: o impossível... e uma nova suavidade* (1986).

Assistindo aos filmes do *Tricô* que fiz para Camila Leichter, uma amiga do mestrado com quem compartilho gestos, reflexões e caminhos nos processos artísticos, percebi um magnetismo criado pelo movimento da malha. Como fiquei olhando vários vídeos do mesmo movimento, cheguei a um estado em que a malha foi me levando para uma sensação semelhante à que tive quando assisti a respiração da lua em *Respire comigo* e quando filmei *Relógio pélvico*, *Uma cebola e um limão* e *Caminhando em 30 metros* (este virá nas próximas páginas). Uma sensação nauseante, misturada com o movimento da malha que parecia algo vivo, orgânico, como imagino o movimento do estômago na digestão, o mesmo estômago presente no balanço do barco do relógio pélvico e na cebola escalpelada. Esse movimento me levou ao início de um transe, que é possível acontecer tanto para quem olha a ação, quanto para quem a pratica, só que sentido de pontos de vista, ou melhor, de corpos diferentes.

Na organização dos arquivos dos vídeos chamei esses pontos de corpo de “dentro” e de “fora”. O ponto de corpo de dentro é o de quem faz a ação: a câmera está anexada ao corpo filmando o movimento deste que está fixo ou passeia sutilmente pelo entorno. Esse foi o mesmo utilizado no relógio, na respiração da lua e no tricô. No ponto de corpo de dentro, as respectivas pelves do *Relógio Pélvico* e da respiração da lua são os olhos da ação, e no tricô, a câmera olha minhas mãos tricotando. A cena é vista a partir de mim. Já o ponto de corpo de fora foi o mesmo utilizado na cebola e no caminhando, em que meu corpo aparece na cena junto com os objetos com os quais me relaciono: o tricô, a cebola e a tesoura e o papel.

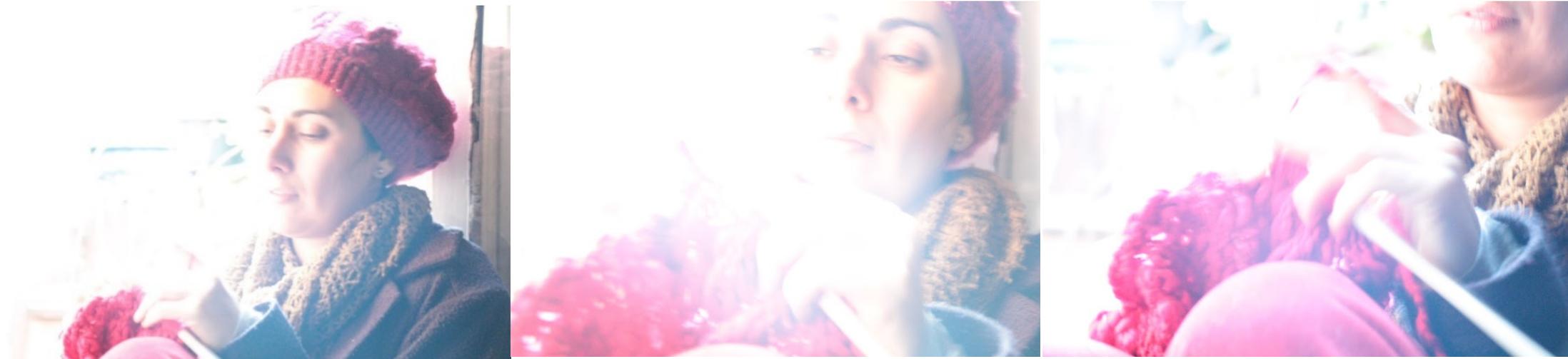
Todos esses trabalhos têm em comum a distensão do tempo e a repetição de um só movimento ou ação. Na cebola, o descascar; no relógio, girar; na lua, respirar, no tricô, passar. Nesse é que temos um pouco mais de complexidade de acordo com o ponto do tecido: há inúmeras combinações de caminhos dependendo da quantidade de voltas e da direção do percurso entre a linha e a agulha.

O modo de fazer sempre me interessou mais que o objeto criado, sendo que muitas vezes, após observar um erro, ia e voltava fazendo, desmanchando e refazendo processos, muitas vezes sem saber se haveria ou qual seria o resultado. Mas havia sempre o desejo de seguir em ação, o desejo de continuar. Esse modo de fazer também é muito presente na escrita, principalmente aquela que me pede estudo. Essa é diferente da escrita que me acontece, que me chega como algo vivo, como se tivesse vontade própria, geralmente quando estou fazendo outra coisa.

Depois de ser devolvida do transe do tricô, reconheci como o fazer com aquela materialidade contribui para a minha percepção. Ao entrar no movimento da malha, comecei a observar que os dedos indicador e polegar seguram as agulhas e ajeitam a linha e a malha, enquanto o dedo mindinho indica o caminho, levando o braço a se mover. Ou seja, o tricô é assunto dos braços, não apenas das mãos. O movimento de tricotar acaba se assemelhando ao movimento do nado de peito, meu preferido, pois é o mais confortável e prazeroso, por causa da tendinite e do atrofiamento de alguns músculos no ombro esquerdo crocante. Isso me fez pensar como a busca pelo prazer nos movimentos é recorrente nas minhas ações, desde aquelas aparentemente delicadas, como descascar a pele da cebola e tricotar até movimentos mais amplos, como nadar. No tricô e no nado de peito, acontece um giro do antebraço alinhado entre a ponta do mindinho e o cotovelo, que se articula com o braço e o ombro; mesmo com amplitudes diferentes, me tocam no mesmo lugar por dentro.



O tricô sempre me acompanhava. Nas horas insones me ajudava a reorganizar o turbilhão de pensamentos, nos momentos de espera para fiar o tempo ou enquanto ouvia uma aula ou palestra. Até quando não sabia o que fazer numa oficina ou ambiente de criação eu tricotava. Minhas parcerias na dança e no mestrado sempre prestavam atenção em mim com meu tricô, enxergavam cenas prontas; eu mesma não dava muita atenção a essa ação como potência de cena. Quando me perguntavam se eu estava fazendo performance e eu respondia: estou fazendo tricô.





Com Manoela Cavalinho na Casa Frasca, residência artística *que seria de butoh*, caso o artista não tivesse criado outro algo que bebe dessa fonte, Porto Alegre, 2016.

Com Débora e Bruno numa tarde de tricô e fiar de cabelos, entusiasmada pela oficina *Honestidade na Dança*, de Jorge Alencar. Centro Municipal de Cultura de Porto Alegre, 2016.



Uma parte da minha pesquisa em movimento ficou arquivada; não coube nos processos de finalização anteriores das graduações e do mestrado. São compartilhamentos de ações ao vivo e vídeos que troquei com colegas desde 2014. Revendo alguns trabalhos, percebo um modo de construção de processos que se repete no fazer junto e nas ações em tempo estendido⁴¹. Encontro neles um fio de sentido para completar um pensamento sobre modos de criar junto. Dentre eles, estão os tricôs que teci acompanhada. Às vezes, aparecia alguém querendo aprender tricô e tecer virava o pretexto para encontros entre artistas. Acabo de encontrar um verbo deixado para trás: desfiar. Desfiar linhas, conversas, cabelos que viram cenas.



Nas idas e vindas com o tricô, quando precisava desmanchar, sentia uma vibração sutil nos saltos da linha no percurso de trás pra frente, como uma sequência de micro tropeços. Para revisitar esse modo vibratório e

⁴¹ A expressão “tempo estendido” poderia suscitar relações com o contexto histórico-conceitual de campo expandido nas artes, a partir de Rosalind Krauss (1979), considerando o borramento de fronteiras que ainda separam modos de fazer arte e separam também a arte da vida. No entanto, encontrei aqui, algo mais específico que tem a ver com meus caminhos de aprender dança. Dentro de uma relação experiencial intimista demorada: colocar uma lupa em fazeres imersivos para esmiuçar movimentos e materialidades. É da intimidade de quem estuda como se mover as relações entre matéria de movimento. Como contraponto ao movimento de infiltrar em pequenices, está a intenção expansiva de criar proposições.

compartilhá-lo, enviei para meu orientador e para as professoras que participaram do primeiro exame de qualificação do doutorado uma amostra de tricô. Na ponta inseri uma plaquinha escrito: PUXE ATÉ O FIM.

As imagens acima foram geradas a partir de uma foto enviada pela professora Gabriela Christófaru. Ela me relatou a conversa com os filhos tricoteiros, a desconfiança daquela proposta de desfazer um tricô e a coragem que precisou para dar os primeiros puxões na linha e começar o desserviço. Gabriela acompanha meus processos artísticos há muitos anos. Talvez também, por isso, ela tenha me ajudado a ver que estava no fazer e no desfazer a chave para compreender meus processos e proposições artísticas. Pois bem, Gabi, tentando palavrar esse jogo, para sentir a vibração encontro que é preciso estar em contato. E para criar uma vibração é preciso ter iniciativa, ação, mesmo que seja a ação de aguçar a percepção. Existem vibrações ainda mais sutis que as do tricô. Para entrar nessas, pode ser que a gente precise criar, antes do contato, o contexto. Antes de viajar pelo dentro-fora, é preciso inventar uma situação. Seguindo por esse fio, o contexto da proposição *Caminhando*, de Lygia Clark (1986) é a fita de *Moebius*. Ela ensina a criá-la nas instruções do trabalho.

125



Faço um recorte das imagens do livro *Esferas da insurreição*, de Suely Rolnik (2018, p.45 - 49) para sintetizar em uma colagem o que ela explica de maneira simples a respeito da questão da escolha em *Caminhando*: “Se você evita os mesmos pontos para seguir recortando, suas ações produzem diferenças. Se você escolhe sempre o mesmo ponto para seguir recortando, suas ações reproduzem o mesmo.” (texto das imagens acima).

Permitir-se variar o caminho. Desviar.



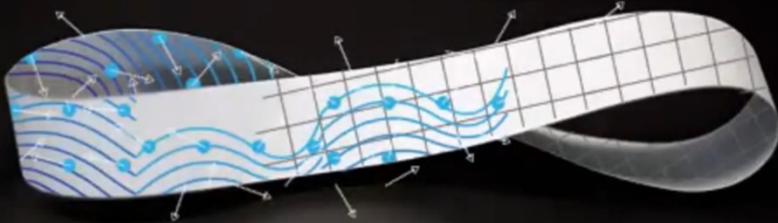
Em 2018, aconteceu um *Caminhando de trinta metros* com tesoura pesada de fazer cair a mão. Camila me deu galpão, figurino, bobina de papel, tesoura e ideia de cena. Tudo escuro em volta, luz no gesto, como é do feitio dela.

Nesse longo caminhando, ao final da primeira e definidora volta completa, atenta à observação de Lygia Clark de desviar do corte inicial, segui com a tesoura pesada rasgando a fita de papel, atenta também para que o papel que estava no meu colo não embolasse. O que estava fora do enquadramento da câmera era cuidadosamente ajeitado por Camila e Mauro, que trabalharam para facilitar o meu serviço de continuar o corte. Fui dirigida e filmada por Camila, com a colaboração do compadre Mauro Espíndola, o recolhedor de carcaças e desenhador de espécies

encontradas na mata da serra gaúcha. Esse vídeo foi feito entre banhos de rio, caminhadas e deslocamento de pedras. Ele se perdeu em um HD antes de ser salvo na nuvem. Por sorte, ficaram os gestos congelados que Camila recortou para colocar em um texto e o compartilhou comigo.

As imagens abaixo foram feitas por Rodrigo Araújo e apresentadas por Suely Rolnik na conferência “Descolonizar o Inconsciente: A resistência micropolítica ao sinistro”, de 24 de maio de 2021, para falar sobre a experiência do sujeito na relação intrínseca entre o pessoal e o transpessoal. Considerando o contexto brasileiro atual e a desgraça política em que vivemos, ela explica que se produz um estado estranho no corpo e isso afeta a quem não está blindada emocionalmente. Na experiência transpessoal, o outro está dentro de mim. “O outro é parte viva do que me compõe.” Assim como no Caminhando de Lygia Clark, não há oposição entre as faces pessoal e transpessoal na experiência, assim como força e forma, são indissociáveis em tensão, nos efeitos do mundo no corpo.

➤ A natureza da relação entre o pessoal e o transpessoal é topológica



Fita de Moebius

Uma face da superfície continua em seu avesso e vice-versa, o que faz com que, embora distintas, elas sejam indissociáveis, tensionando-se mutuamente

A pulsão é a corda bamba topológica desta tensão entre força e forma

Ativar o Windows. Acesse Configurações para ativar o Windows. **FCCN**
Powered by Zoom

O sujeito se compõe de duas faces distintas e indissociáveis



Pessoal
(formas de expressão da força vital de um corpo nas condições socioculturais de "um" mundo)

Transpessoal
(força vital em relação com as demais forças que compõem um ecossistema ambiental, social e mental, em constante variação, as afetando e sendo por elas afetada)

Ativar o Windows. Acesse Configurações para ativar o Windows. **FCCN**
Powered by Zoom

Voltando às Esferas da Insurreição de Rolnik (2018), ela aponta para o reavivamento de práticas artísticas como *Caminhando*: “É que se as referidas formas ficaram no passado, a pulsão que levou à germinação dos mundos em potencial que as habitam pode ser reativada a qualquer momento” (Rolnik, 2018, p. 96). Pensando no corte de uma fita onde não se desviou e restou uma fita mais longa, seria possível retomar e fazer um percurso diferente numa segunda vez? Com a ressalva de que o caminho já se inicia mais estreito e mais longo ao ser retomado. Ou seja, há menos espaço lateral em um percurso maior a percorrer. Retomar um desejo precisará de mais fôlego e cuidado. Assim, continuo acreditando no reavivamento de um processo de mudança de curso em uma trajetória caminhante, desde, é claro, que exista em algum lugar do corpo desejanste essa pulsão.

Desde que ouvi a mesma autora em uma palestra em Porto Alegre em 2015 falando que algumas subjetividades se quebram e perdem a ligação com o entorno de forma irreversível, fico pensando: como fazemos com nossos parentes – no sentido o mais amplo possível que essa palavra possa alcançar – que estão alijados da vida e que contribuem para o declínio democrático? Como alcançá-los? Nesse processo de agravamento das misérias, sobretudo da miséria das subjetividades, trago uma pergunta de Rufino e Simas que conversa com o desencanto de Rolnik: “O que habita no corpo daqueles que fazem firula em torno da miséria?” (2020, n. p). Trago ainda outra pergunta desses mesmos autores que me soa com caráter mais propositivo: “como responder com vida a um sistema de desencanto?”. Parafrazeio: como seguir vivendo no meio de tanto desencanto?

Com certeza é menos difícil encontrar respostas junto, estando com pares. Em estado de encontro, fico muito desperta e consigo expor pensamentos que surgem dessas interações. E por que não expor a influência de um estado pessoal sobre o pensamento no meio de outros argumentos, já que estamos falando de fluxo de vida? Estado que acredito ser próximo da *condivisão* que Agambem (2009) utiliza para descrever o potencial político da amizade, que

é diferente do sentido de conviver “que não é definido pela participação numa substância comum, mas por uma *condivisão* puramente existencial e, por assim dizer, sem objeto: a amizade, como consentimento do puro fato de ser.” (AGAMBEM, 2009, p. 92). É muito interessante o que Agambem traz em seguida: “Os amigos não *condividem* algo (um nascimento, uma lei, um lugar, um gosto): eles são *condivididos* pela experiência da amizade. A amizade é a *condivisão* que precede toda divisão, porque aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir, a própria vida. E é essa partilha sem objeto, esse *com-sentir* originário que constitui a política.” (AGAMBEM, 2009, p. 92).

Conversando na época daquele caminhando de 30 metros com o amigo Giovanni sobre o texto *Los materiales*, de Ingold, lembro-me muito da época da manipulação de bonecos e objetos. É essencial a discussão da vida nas coisas quando se tenta insuflar um material com sua própria vida sem personificá-lo. Lembro-me também de Joseph Beuys, que trabalhava a materialidade como essência de suas obras. Conhece o Beuys, Gio? Talvez por isso eu o tenha tomado para mim inconscientemente e colocado em desejos de ações como a da cebola e do desmanchar colas e linhas, ou da vida da borboleta de papel que nasceu na mesma época da borboleta madre, um evento de pelvas livres regado de um longo calor de um meio-dia de agosto provado nas fotos como miragem de asfalto. Não entendeu nada? Calma, os trabalhos com a borboleta pélvica e madre serão recordados em breve. Falando em *madre*, continuei viajando pela memória e regressaram outras viagens relacionadas à ancestralidade.

Acho que podemos pensar em ancestralidade em vários níveis: uma próxima, a dos parentes "de sangue" que conhecemos; outra a nível da nossa espécie – que estamos longe de viver com plenitude, pelas questões de opressão e poder; e mais uma universal, a que mais me interessa e é apenas uma suposição: a dos elementos orgânicos, que tem a ver com o ciclo de vida e morte de seres viventes. Por exemplo, quando alguém morre e sua matéria se decompõe na terra, aquelas partículas não poderiam chegar no lençol freático e essa água, regar um alimento que eu como hoje? Ou ainda, se dessa água várias pessoas bebem e faz parte da composição atual delas e elas se reproduzem,

seus descendentes poderiam se encontrar um dia e terem um reconhecimento químico, que daria aquela sensação mágica, como se já se conhecessem.

A nível microscópico ou das substâncias que nos compõem, será que a vida das moléculas não poderia ficar suspensa por um tempo e ser reativada em seres e tempos diferentes? Não por insuflamento dessa coisa que chamam de vida após a morte, mas por continuidade de fluxo de vida da própria matéria que percebemos morta. O pensamento inicial é o seguinte: será que uma molécula do corpo de alguém que reconheço já fez parte junto com uma molécula do meu corpo da mesma cadeia de carbono em outro corpo? No final da página 33 e início da 34, Ingold traz o desenvolvimento de um raciocínio que me parece ser outro modo de dizer algo muito próximo desse meu desvio: “As coisas estão vivas e ativas não porque sejam possuídas por espíritos - seja na matéria ou da matéria - mas porque as substâncias que compõem continuam a ser levadas pelas circulações do ambiente que as rodeia e que, alternativamente, anuncia a sua dissolução ou - caracteristicamente com os seres animados - garante sua regeneração.”⁴² (tradução minha)

130

Será que é a vida das moléculas da madeira do cajon que te toca, Gio? Se a madeira transmitisse eletricidade seria fácil de explicar, não é? O que acontece na magia que se produz na arte? Aos 41’13” do vídeo *Cabaré místico Noviembre 2006*, Alejandro Jodorowsky diz que “A magia surge onde fixamos a atenção.”⁴³ Na residência artística “Encantamentos da matéria,” Elisabete Finger, professora de Kundalini Yoga e artista da dança também propõe a ativação da própria matéria e exercícios para encontrar-se sensível para VER a magia das coisas.

⁴² “Las cosas están vivas y activas no porque estén poseídas por espíritus - sea en o de la materia – sino porque las substancias que componen continúan dejándose llevar en las circulaciones del medio que las rodea y que, alternativamente, anuncia su disolución o -caracteristicamente con los seres animados – garantiza su regeneración.”

⁴³ “La magia surge donde fijamos la atención.”

Assim como Elisabete Finger, Luiz Rufino e Luiz Simas (2020) nos trazem a noção de encantamento. Bete fala da matéria encantada e os Luizes falam do encantamento da vida: “Mas o salto crucial entre a sobrevivência e a supravivência demanda um conjunto de estratégias e táticas para que saibamos atuar nas batalhas árduas e constantes da guerra pelo encantamento do mundo.” (n.p).

Bete Finger ao final de uma das nossas Sadhanas Aquarianas, que são práticas longas de Kundalini Yoga, nos convida a ter “fé na fé” e no que temos em mãos, nas nossas ações:

“Talvez possamos acreditar justamente nas coisas que praticamos, nesse amor do dia a dia:

o cuidar das relações, dos companheiros e companheiras, dos amigos, dos filhos,
dos bichos, das plantas, das coisas, de nós.

Talvez a gente possa ter fé nessas pequenas grandes ações.

No fazer, no criar, e no movimento que isso gera no mundo, direta e indiretamente.

E ter fé nisso pode nos ajudar a fazer mais, a nos manter em movimento.

E, se “tudo na vida é movimento, e nada no movimento está protegido do movimento” (a frase do Bataille),
manter-se em movimento é manter-se vivo/viva.”

A fé de Bete me encoraja pessoalmente e como artista; me ajuda a recuperar o fôlego e a fé neste trabalho e nos modos propositivos. Foi tecido junto e sozinha nesses tempos pandêmicos tão desafiantes, em que a vitalidade e os laços proximais foram tão abalados.

As palavras das nossas ações

“A vida é amiga da arte”, canta Gal.

Desembolar correntinhas não é divertido para todo mundo. Mas quem sabe desembolar correntinhas também sabe olhar para uma depois de desembolada. Nós, artistas pesquisadoras que vivemos neste momento no Brasil, somos sacolejadas tanto pelo passado herdado sem escolha quanto pelos novos paradigmas que estão sendo criados, que valorizam o conhecimento local e de nossas ancestralidades e que urgem mudanças nesse vaivém de injustiças e indignidades criadas que nos absorvem além do espaço de criar conhecimento. Sabemos que o conhecimento, a permissão para o desenvolvimento e a divulgação deste estão atreladas ao capital que historicamente os cerceia pela sua origem. Prova disso é que a minoria pesquisadora é não-branca. Segundo informação que consta na página virtual do Museu do Amanhã:

O Brasil possui, segundo a UNESCO, cerca de 700 pesquisadores por milhão de habitantes, enquanto a China possui 1.100, a Rússia 3.100, a União Europeia 3.200, os Estados Unidos 3.900, Coréia e Singapura 6.400, Israel 8.300. Na América Latina, o Brasil está em segundo lugar, abaixo da Argentina, que tem 1.200 pesquisadores por milhão de habitantes. Mas está muito distante ainda dos países desenvolvidos, embora esteja formando 18 mil doutores por ano. (Disponível em: <https://museudoamanha.org.br/pt-br/por-que-o-brasil-tem-tao-poucos-cientistas>. Acesso em 12/03/2022).

Então, talvez possamos novamente nos apoiar em Suely Rolnik (2018), uma autora brasileira que consegue fazer uma revolução progressista no pensamento entre as subjetividades e o sistema capitalista cafetão. Na conferência “Descolonizar o Inconsciente”, de 24 de maio de 2021, aos onze minutos, a autora apresentou um termo do idioma guarani *Ñe'ê*, “palavralma”, que é uma “contração entre palavra e alma, que pode ou não acontecer”. Sendo a alma “força vital em exercício que anima todos os corpos, plasmada em suas respectivas formas de expressão (linguagens). Por ser assim alma e linguagem são inseparáveis.”

Sempre que percebo um termo que sei que vem de contexto de poder patriarcal ou algum autor estrangeiro de um país hegemônico, começo a pensar na necessidade de sua existência para esta pesquisa. Alguns termos se tornam uma coisa grudada e não conseguimos nos livrar deles se não os encaramos de frente. Em geral, são palavras que podem ter sentidos opostos, dependendo do contexto onde são ditas, que servem tanto para nomear quanto para elogiar ou desqualificar, como arte, mulher, performance, dispositivo. Atualmente, com as discussões sobre descolonizar, contracolonizar, anticolonizar, considerando nosso chão e nossos espaços ancestrais de atuação que desconhecemos devido ao processo exploratório que definiu nossos caminhos de aprendizado, vivemos a reelaboração dos próprios parâmetros das nossas pesquisas.

Tenho buscado palavras que possam ser mais acessíveis, termos que possam ser entendidos além de uma comunidade erudita tradicional. Aliás, mesmo a comunidade acadêmica erudita não é homogênea quanto aos saberes das pessoas que a compõem e seus modos de se comunicarem. E não deve ser mesmo, dado que nossa sociedade brasileira é vasta em saberes e histórias de vida e que o acesso das camadas populares à educação superior é recente.

Um dos dias mais marcantes para mim na universidade foi quando – se não me trai minha memória – no primeiro período de Artes Visuais, numa aula de História da arte, o professor passou um sermão sobre o problema daquela geração de estudantes ser tão pouco comprometida com o conhecimento. Eu me sentia um pouco à parte daquela geração, pois era dez anos mais velha que a maioria das colegas, mas ainda assim, aquele sermão me tocou profundamente, pois no meu desenvolvimento acadêmico sempre observei um desnível muito grande entre uma maioria de pessoas na escola que tem sérias dificuldades com o letramento, um dos problemas que acompanha estudantes em nível superior. Com esse sentimento, perguntei ao professor o que a geração dele poderia fazer para ajudar a nossa a resolver esse problema. Ele respondeu que o problema estava com a gente e que nós é que

deveríamos resolvê-lo. No entanto, professor, não temos tempo de abandonar as gerações seguintes na avalanche que fomos jogadas ao nascer em meio a uma elaboração sistêmica perversa, que está cheia de dispositivos para aumentar a cada dia nossa mediocridade. Nesse sentido, acredito que cabe a nós, professoras, abraçar a própria ignorância e criar ambientes e novos modos de fazer que acolham e potencializem os saberes das pessoas que tiveram oportunidades diferentes das nossas. Paulo Freire escreveu e viveu longamente essa ideia na alfabetização de pessoas adultas. Imagino aqui uma digressão que possa ter influenciado esse autor ao ler *O Mestre Ignorante*, de Rancière (2002, p. 45): “Como se tem acesso a esse conhecimento de si? ‘Um camponês, um artista (pai de família) se emancipará intelectualmente se refletir sobre o que é e o que faz na ordem social.’”

“Não faz mal aprender novas palavras”, foi o que respondi ao meu sobrinho uma vez que ele me indagou por que eu não falava palavras que ele entende, um dos momentos em que eu estava, de certo modo, repetindo a arrogância daquele professor. No entanto, devo me corrigir e dizer que para a compreensão e a expansão de uma ideia, com palavras mais acessíveis podemos ser melhor compreendidas e alcançar uma diversidade de pessoas. No Brasil, além dos problemas de letramento escolar, somos analfabetas de nossa cultura ancestral e crescemos utilizando conceitos importados, sendo que temos nossos modos próprios de criar conhecimento.

Aprender técnicas e filosofias de outros lugares é correr mundo. Estamos no processo de reconhecimento do que é nosso e talvez nesse movimento poderemos em breve – que seja no breve dos rios e não das montanhas – nomear nossas ações de maneira mais coerente. Conhecer referenciais das danças indígenas e afro diaspóricas nos ajuda a conhecer nossa ancestralidade abafada no que toleram e chamam grosseiramente de folclore, e é muito importante para o processo de contra colonização que possamos participar ativamente enquanto artistas e professoras. A nova contemporaneidade brasileira passa pelo acesso que estamos tendo à ancestralidade. Estamos

em um momento além do contemporâneo no Brasil. O contemporâneo somente com referenciais norte-americanos e europeus nem nos cabe mais, devido às complexidades ancestrais com as quais podemos nos reencontrar.

Arte e linguagem

Arte e linguagem já foram aspectos interrelacionados da vida e ainda são ou podem ser, como nos mostram as filosofias de comunidades africanas e indígenas. Foram segmentadas da vida e inventadas como aspectos autônomos no decurso do processo de conhecimento ocidental. A arte, assim como a linguagem, pode ser apropriada com intenções diferentes da que foi criada a princípio e deturpada como instrumento para capitalizar e escravizar. Ainda assim, cada uma tem seus truques próprios.

Meu professor de afrobutoh, Benjamin Abras⁴⁴, fala de sua arte como uma linguagem, considerando a filosofia exuística do espiralar, que aponta o poder da linguagem e o valor de criar técnicas e vocabulário para transmiti-las, desconstruindo vocabulários coloniais. Seu histórico como artista, assim como sua história pessoal e religiosa, faz parte de uma filosofia em que a linguagem é conversa, assim como arte também pode ser uma conversa. Quando a concepção do fazer é baseada no diálogo, pergunta e resposta, como na capoeira, uma prática que nasce como conversa, ela não vira linguagem a partir de encaixes acadêmicos.

No entanto, para quem cresce e é educada nos moldes ocidentais que hierarquizam saberes, apartada da filosofia espiralar e da linguagem falada como uma ação naturalizada, uma voz a que todas têm direito, chamar um fazer de linguagem – em questão, o artístico – me soa forçado. Em nossos tempos das borbulhantes redes sociais,

⁴⁴ Benjamin Abras é belo-horizontino residente na França, artista contemporâneo interdisciplinar, poeta, diretor de dança-teatro, dramaturgo e ensaísta. Informações disponíveis em: <http://portalbelohorizonte.com.br/eventos/residencia-artistica-afro-butoh-nzila-ti-ngombe-por-benjamin-abras-4#listing-home>. Acesso em 17 ago. 22.

“todo mundo” pode falar, geral forja expressividade. Porém chamar fazeres de linguagens numa sociedade onde a fala de alguns poucos é efetivamente expressiva ainda não faz sentido. Em tal contexto, considero um truque de linguagem chamar arte de linguagem. Fora do contexto da filosofia espiralar, a quem interessa simplificar a arte chamando-a de linguagem? Chamam arte de linguagem apenas para que ela tenha um lugar ao sol? Não estaríamos perdendo alguma coisa importante ao nos sujeitar a chamar o que fazemos de um nome que não é nosso, de carregar uma carga de significados que não nos abrange plenamente?

A arte goza de liberdade, não deve nada a ninguém. Mesmo sendo cerceada, escapa. Talvez o contrário também seja possível: considerar a linguagem como uma arte, visto que ela também escapa. E sobre isso, não temos controle. Não voltarei a estudar semiótica, pois meu intuito aqui não é desvendar o conceito de linguagem e suas implicações infinitas, mas quero chamar atenção para o momento em que escolhemos os nomes do que fazemos, de nossas ações e dos meios que criamos para que aconteçam. Os nomes das coisas têm implicações políticas e são capazes de gerar reverberações⁴⁵. A criação da palavra arte já é uma redução de infinitas possibilidades de criação envolvendo desejos, afetos, fantasmas, lutas, encantamentos etc.; sua existência é localizada no momento em que tentaram apartá-la da vida e fazer dela algo aparente. Arte vem do latim *ars*, saber fazer, e há muito tempo é de senso comum que poucas pessoas fazem, têm acesso ou reconhecem esse acesso como artístico. É preciso apontar sempre para a arte que nos rodeia e nos rodopia e gastar tempo com ela.

⁴⁵ Lígia Domingos, a revisora deste texto, comenta que para Sinfree Makoni e Alastair Pennycook (2006), "as línguas, assim como a metalinguagem usada para descrevê-las são invenções coloniais. Eles vão trabalhar com línguas africanas, em que o próprio conceito de língua não fazia sentido, pois a fala, se posso dizer assim, era parte do repertório da vida. Então, nomear, por exemplo, isso é banto, aquilo é um dialeto, e a própria gramática envolvida para descrever a linguagem, tem tudo a ver com a ideologia colonial".

Tenho prestado atenção na fala de artistas mais jovens que eu sobre os nomes das coisas. Sendo a juventude mais durável e atualizada, devemos observar o que fazem e o que dizem para aprender com ela a viver um depois, que na maturidade dela, já será outro depois, quando teremos que observar a juventude desse novo tempo.

Ações e performance

Maya Quilolo⁴⁶, ao se apresentar na oficina de afrobutoh no Festival de Arte Negra em Belo Horizonte (2022) disse: “Eu faço macumba, não faço performance.” Para mim, essa fala remete à falta de atenção que damos às nossas ações, nossos modos próprios de fazer, enquanto absorvemos estrangeirismos. Ressalta o que é próprio da cultura dela, de sua ancestralidade e do que vem do quilombo onde cresceu antes de ganhar o mundo para conhecer mais amplamente suas raízes. Sugiro que façamos como Maya, deixar as ações serem o que são. Como o tricô que eu fazia com Bruno em Porto Alegre, ou as tranças que eu fazia nos cabelos dele enquanto ele tricotava. Falo de ações sem grande visibilidade, que não estão dentro do circuito de visibilidade institucional da arte. Essas formas de arte cotidianas existem, acontecem e temos provas materiais delas.

Meu colega Tiê, da Escola de Dança, falou em uma aula sobre a linguagem servir para traduzir uma experiência nossa, e, assim, ser um sistema fluido, que se transforma efetivamente com o tempo e com as experiências, não sendo um sistema que determina as experiências. Depois, em uma conversa via *Whatsapp* no dia 16 de março de 2022, ele me explicou melhor de onde vinha sua fala. Me disse, a partir de Alice Brill (2009), que a linguagem se transforma em um sistema fechado em si mesmo a partir do momento em que perde o seu fundo

⁴⁶ Deixo aqui o link para apreciação do trabalho dela: <https://www.pivo.org.br/blog/maya-quilolo-ori-de-cobra-e-misterio-do-mundo/>. Acesso em 29 mai. 2022.

místico, a sua relação com o divino e se transforma nesse sistema fechado em si mesmo, determinando as experiências de cima pra baixo.

Parece que na lógica da dominação ocidental tentaram tirar a mística de tudo que é humano, mas não conseguiram. Ficou tudo enquadrado e estamos desfazendo esse serviço atualmente em ações contra coloniais e tentando afirmar o espaço da arte na vida, sem esquecer de seu espaço dentro das instituições organizadoras da sociedade. Já que elas existem, só podemos nos infiltrar e tentar modificá-las do lado de dentro. Nesse movimento, o máximo que pode acontecer é uma implosão. O que não precisa ser nenhuma tragédia. A terra recebe tudo que cai ou se desmancha sobre ela e transforma em outra coisa.

Para Luiz Rufino e Luiz Simas (2020), “o encanto é fundamento político que confronta as limitações da chamada consciência das mentalidades ocidentalizadas” (n.p). Sugiro, então, voltarmos a encantar nossas palavras, assim como encantamos nossas ações e deixá-las serem referentes vivas entre si e entre nós.

105.0.10.0
075.2.10.1

Os Propositores.

Somos os propositores : trazemos em nós um grande vazio. Propomos-lhe dar sentido a este mesmo vazio. Não que tenhamos preguiça de formula-lo mas já não achamos sentido numa proposição completa.

Somos os propositores : pedimos-lhe ajuda. Usem por favor este vazio e o completem pois assim nos sentiremos cheio de significado. Somos o molde da vida esta em você soprar dentro do nosso molde o sentido da nossa existencia.

Somos os propositores : a nossa proposição é a do dialogo a dois. Sozinhos não existimos, estamos a merce do par.

Somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ pedimos-lhe a palavra, para que o pensamento sobreviva a atravez do ato.

Somos os propositores: não fomos busca-los no passado e tambem não lhe propomos o encontro no futuro mas trata-se do "agora."

Somos os propositores: termometro que não acusa temperatura pois esta está em você.

No nosso dicionario foi riscada a palavra transcendencia^a no seu lugar foi colocada a imanencia. O passado e o futuro foram substituidos pelo agora.

O espaço foi casdo com o tempo. A forma desapareceu comida pela vivencia da estrutura. O plano largou a sua magia e *dillo/ven - se*

Neste texto, eu me repito, Diane.
Me repito no que já fiz, no que quero viver por aí,
aprimorar e descobrir mais desse tipo de coisas.
Vivê-las, mas não exatamente as mesmas,
mas o sentido (sensação, direção e, vá lá, significado) da existência delas.
Mari, Giorgio, quero ver objetos virando coisas e me despojar delas.
Não precisar delas para me relacionar, me mover e me continuar, mas me relacionar com elas.
Descobrir o tônus que me nutre até naqueles dias, semanas, meses de fraqueza e *desvontade*.
Descobrir como acessar o peso que me locomove.
Com areia, água e sal, porque hoje temos mar e devemos aproveitá-lo.

Proposições de aproximação

No anteprojeto de doutorado utilizei o termo “dispositivos de aproximação” para apresentar um conjunto de trabalhos relacionais que são parte de uma pesquisa que se articula na esfera acadêmica. A maioria deles está presente e detalhada na minha dissertação de mestrado intitulada *Manual de aproximação* (2017), um manual que não tem a pretensão de ensinar a fazer algo, apenas apresentar algumas possibilidades vivenciadas na criação transdisciplinar entre as artes visuais, a educação somática e a dança. São experiências híbridas, entre a plasticidade e a ação, que foram oscilando materialmente e têm nos livros de artista, nos vídeos, nos encontros e na palavra escrita o suporte para memória e continuidade. Os trabalhos que venho realizando ao longo da minha trajetória artística e pedagógica construíram meu caminho até aqui e me deram substrato para as ações durante o doutorado.

144



Mariana Silva se relacionando com [des]*necessaire* (2011).

[des]*necessaire* é o primeiro trabalho que considero pertencente a esse conjunto. É composta de uma mochila com itens de isolamento dos sentidos – abafadores de ruído, vendas para os olhos, sachê com pó de café (para

esquecer o último cheiro) – e de estímulo tátil (almofada contendo bolinhas de isopor) e sonoro do áudio antididático escrito por mim, Cindy Dória e Soraia Feliciano Mercês, que também fez a voz. O texto do áudio segue:

Onde você está?

Daqui eu vejo um enxame de aviões. O que você vê à sua volta?

Alguma coisa na paisagem te incomoda? Onde você gostaria de estar agora?

Reparou no chão em que pisa? Com que gravidade a Lei da Gravidade te afeta?

Tire os sapatos. Não, não tire. Você pode machucar os pés.

Respire fundo, mas não tão fundo. Você pode se contaminar.

Olhe bem à sua volta. Pare! Você pode ver algo que não quer ver.

Atente os ouvidos. Mas não preste atenção aos gemidos.

Imagine que você é um cachorro. Agora, sente. Deite. Role. Bata as asas e cacareje.

É mais útil ter asas ou pés de pato?

(silêncio)

Você não precisa deste material para perceber o que está à sua volta ou dentro de você.

(ruído de motor se intensificando)

Com [des]*necessaire* aconteceram experiências coletivas em oficinas de apreciação multissensorial do corpo em movimento no espaço para despertar a disposição de criar por diversos meios. Desde o tempo em que estudava Artes Visuais, eu considerava a visualidade um modo de perceber um tanto parcial (quando se é vidente) e superficial, pois vemos mal em profundidade e detalhamento. Especialmente sobre a sensação dessas qualidades, pude averiguar em uma aula de Feldenkrais que desenvolvia o olhar. Assim, passei a me interessar por ambientes

de imersão para despertar a sensorialidade de maneira mais ampla e trabalhar além dos cinco sentidos, como a propriocepção e a espacialidade.



Registros da Perfomontagem da exposição *Anatomia da Borboleta*, IFSUL, Sapucaia do Sul, 2016, fotos de Júlia Pellizari.

Além do trabalho com a ampliação dos sentidos, eu queria sentir como outras pessoas sentem. Então foquei no tato e nas proximidades bem justas da pele e inventei um modo de fazer isso acontecer, coletando relevos secos da superfície epitelial humana utilizando cola branca. Essa experiência foi realizada em encontros, desde intimistas, com poucas pessoas, até em grandes coletivos.

Depois de ler a primeira versão deste texto, o professor Érico José perguntou: “Corpos-máscaras de cola?”. Talvez máscaras, talvez desnudamentos. Essa pergunta me lembra um trecho da música da versão que Emicida fez

para a canção *Sujeito de sorte*⁴⁷, de Belchior: “Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes.” Talvez eu estivesse cansada de olhar cicatrizes e poros quando decidi finalizar esse processo e fazer outros trabalhos com movimentos mais amplos. Eu repeti mais uma vez esse procedimento por demanda de algumas estudantes no tirocínio docente durante o doutorado e meu amigo Fernando Costa de Belo Horizonte tem repetido essa descolagem de vez em quando pelos últimos anos. A última vez, neste ano, ele fez um vídeo⁴⁸ de desmascaramento do próprio rosto usando tinta branca e cola. Vemos uma goma resistente, que gruda na pele e deixa vestígios. É tão grudenta que não dá para se livrar dela sem perder pedaços de pele e uns pelos.



Borboleta Madre, Fotos de Alessandro Rivellino e João de Ricardo.

Para ver o registro em vídeo da ação, acesse: <https://vimeo.com/329810249>. Acesso em 25/03/2022.

Em seguida, desfoquei a partir da pelve com um conjunto de trabalhos: o vídeo *Relógio Pélvico* – feito a partir de uma lição homônima do método Feldenkrais, cujas imagens estão na seção “Amor em partículas” –, a

⁴⁷ Disponível em: <https://www.letras.mus.br/emicida/amarelo-feat-majur-e-pablo-vittar/> Acesso em 08 ago. 2022.

⁴⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vdhZhStQmxg> Acesso em 27 maio 2002.

Borboleta Pélvica, que será mostrada em *O que é um ponto cego* e a *Borboleta Madre*, ação em frente ao Mercado Público de Porto Alegre. Foi um encontro de mulheres onde nos movíamos a partir da imagem de um pequeno círculo em movimento dentro do útero por uma hora e trinta minutos no escaldante três de agosto de 2016. Criamos ali um ambiente mágico através da proximidade do círculo e da ação comum. Houve gira, recado de feto, choros e risadas.

No início eu preparava o espaço para as imersões a partir dos objetos de *desnecessaire*, depois comecei a observar que esses ambientes sensoriais também se criam a partir da ação de coletivos, como em uma roda de capoeira, a partir da música e da concentração das pessoas, na sensação da musse encontrada com o grupo de *Butoh* em Porto Alegre e até nas ações contínuas como desenhar por muito tempo, fazer o *Caminhando em 30 metros* e os ambientes de reza. Ao ambientar proposições de imersão, percebo que tanto objetos, como vídeos ou proposições de ações ao vivo, ou aquelas para serem lidas ou ouvidas podem ser propositivas de aproximação. Assim como as *psicomagias* de Alejandro Jodorowsky, a obra *Caminhando* de Lygia Clark, a obra *4'33"* de John Cage e o livro *Grapefruit* de Yoko Ono. Difícil seria exemplificar uma proposição artística que apresente os aspectos relacional, contemplativo e movente e não seja um modo de aproximação.

Lembra-se lá no começo do “Aderir e duvidar”? Pois bem, aquele nome *Dispositivos de aproximação*, apresentado no projeto, começou a ficar grande demais, me trazendo dúvidas. Meu orientador Leonardo Sebiane me indagou uma vez: “Para aproximar de quem? Do que?”. Embora eu já tenha respondido a essa questão no mestrado no texto de introdução do *Manual de Aproximação*: “Aproximar-se através da pele e da pelve. Aproximar-se pela fé no outro. Tocar, lavar, engolir, devolver e tomar de volta. Eu não sei me aproximar, se soubesse já estaria lá. Esta pesquisa quer aproximar a arte e a vida, quer fazer arte em vida.” (FONSECA, 2017, p. 18), segui me questionando

sobre os trabalhos mais recentes: aproximar do movimento? Dos materiais? Da minha percepção das coisas? Do transe? De quem assiste aos vídeos? Da pessoa que me ajuda a filmá-los? De quem vai (vi)ver os trabalhos?

Agambem (2009) diz que: “As questões terminológicas são importantes na filosofia. Como disse uma vez um filósofo pelo qual tenho o maior respeito, a terminologia é o momento poético do pensamento.” (p. 27). O termo dispositivos de aproximação poderia abranger outras práticas artísticas além das que proponho, as quais têm suas especificidades e seus próprios nomes. Nesse sentido, questiono: para a arte, qual a necessidade desse nomear? Assim como a conclusão que cheguei ao nomear um objeto de [des]*necessary*, me pergunto hoje se existe a necessidade de um termo para a minha coleção de proposições. O que fica além do nome? Será que um invólucro das experiências seria assim tão importante para ser nomeado? O nome de cada proposição não seria suficiente? Dispositivo não seria apenas mais um termo genérico por sua amplitude conceitual? Além de considerar a dispensabilidade de um termo, faço, com isso, novamente, um exercício de desfazer, de desmanchar, para compreender melhor um percurso.

Quando, no primeiro ano do doutorado, professores e colegas começaram a dar atenção a essa palavra no meu texto, entrei em um vórtex exaustivo que me fez demorar mais do que eu gostaria nela. Embora dispositivo já esteja se tornando uma palavra comum no campo da arte, comecei a desconfiar da necessidade da existência desse termo estrangeiro nas minhas proposições e nos meus textos. Passei, então, a estudá-lo a partir de Gilles Deleuze e Giorgio Agambem. Ambos intitularam seus textos de *O que é um dispositivo* e se basearam na obra de Foucault. Deleuze nos diz que um dispositivo “É antes de mais uma meada, um conjunto multilinear, composto por linhas de natureza diferente.” (1996, n.p.). Giorgio Agambem (2009, p. 28) mostra a larga abrangência desse termo, que ultrapassa seus usos em Foucault:

Aquilo que procuro individualizar com este nome é, antes de tudo, um conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas, em resumo: tanto o dito como o não dito, eis os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se estabelece entre estes elementos [...].

As letras dos dois autores me levam a imaginar caminhos ou materialidades que fazem a ligação entre partes de uma relação. Além da rede que se estabelece entre um conjunto de elementos, Agambem explicita a função estratégica dos mesmos para uma relação de poder e como isso resulta do cruzamento entre relações de poder e relações de saber. Ele segue prescrutando a respeito das terminologias anteriores a dispositivo, utilizadas por Foucault, como *positivité*, e como essas positivities estão inseridas, dentro de um sistema de crenças e coerções, nos jogos de poder através da religião. O autor apresenta também a relação comum de três significados de dispositivo em francês, a língua materna de Foucault, em situações objetivas: “parece se referir à disposição de uma série de práticas e de mecanismos (ao mesmo tempo linguísticos e não linguísticos, jurídicos, técnicos e militares) com o objetivo de fazer frente a uma urgência e de obter um efeito.” (AGAMBEM, 2009, p. 34).

150

Na continuidade, Agambem mostra como o termo dispositivo está ligado ao uso da palavra economia no contexto teológico cristão, que é saturado de dispositivos de controle, e segue ampliando o uso do termo:

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

Agambem propõe, então, duas grandes classes: “os seres viventes (ou as substâncias) e os dispositivos” e em seguida uma terceira: a relação entre elas, que chama de “sujeitos”. “Chamo sujeito o que resulta da relação e, por

assim dizer, do corpo-a-corpo entre os viventes e os dispositivos.” (AGAMBEM, 2009, p. 41) Poderíamos, aqui, fazer uma analogia aos sujeitos que resultam na arte, como obras, objetos, memórias e experiências que se criam a partir da interação entre dispositivos e viventes em espaços de criação e apresentação.

No entanto, ao contrário dos esforços de opressão de parte dos dispositivos sobre os quais refletem Foucault e Agambem, as proposições artísticas, enquanto dispositivos de aproximação, querem e muitas vezes conseguem desfazer os nódulos do hábito, despertar os corpos para se relacionar de outras formas com o mundo e consigo mesma. O que não quer dizer que as proposições são desprovidas de intenções ou que se essas forem mal direcionadas não podem levar a consequências inesperadas. Como veneno e antídoto, gordura e sabão, de acordo da dosagem e da mistura, toma função contrária. A depender do contexto, das institucionalidades, creio que relações de poder em proposições podem existir, serem criadas ou exacerbadas a partir do uso de um dispositivo artístico. A princípio, creio que essas relações sejam sutis e podem diluir comandos externos: posso, por exemplo, oferecer para alguém vidente de olhos fechados outras sensações, assim como poupá-la da audição do externo e levá-la a ouvir sutilezas e interioridades. O som dos tímpanos. Ouvir seu mar interior.

Em nível microscópico, seres viventes também são substâncias, enquanto compostos por elas. Que tal, então, embaralharmos as classes de Agambem, aproximando ser vivente e dispositivo, considerando gente como dispositivo? Um dispositivo que se relaciona, cria e também tensiona? “Os objetos visíveis, os enunciados formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos numa determinada posição, são como que vectores ou tensores.” (DELEUZE, 1996, n.p.). Considerando a existência dos dispositivos desde o *homo sapiens* e que eles passaram a nos modelar, contaminar e controlar, talvez essa proposta coincida com o questionamento de Agambem sobre fazer frente aos dispositivos: “qual a estratégia que podemos seguir no nosso corpo-a-corpo cotidiano com os dispositivos?” (AGAMBEM, 2009, p. 42).

Agambem fala também sobre um processo de hominização ligado à cisão com o ambiente. Essa ideia me leva a refletir sobre a fixação entre postura ereta e as dobras do sentar, que nos distanciam da curiosidade de conhecer o mundo e a nós mesmos, pois ficamos longe do chão e limitados na movimentação em dobras ou torções que são facilitadas se podemos nos apoiar no chão além dos dois pés – isto é, para quem tem os dois, e para quem não tem, algum substituto material ou outras movimentações possíveis. Com o sedentarismo, vamos nos esquecendo de uma infinidade de movimentos que somos capazes de fazer. Só quem se dedica a atividades de movimentos mais amplos de exploração espacial relembra essa fase anterior à bipedia. Prova disso é a estranheza que causa um adulto em outras posições além das sedentárias, como em pé ou sentado em cadeiras, fora dos espaços de atividades esportivas, terapêuticas, artísticas. Mas o aprendizado das posições sedentárias nos limita desde muito cedo e dependendo do quão reprimida e obediente é a pequena pessoa, já na infância, a curiosidade da exploração espacial e o desenvolvimento motor são prejudicadas.

152

Com [des]*necessaire* me interessava principalmente criar disposição, atribuição pessoal em participar. Com os trabalhos seguintes me interessa também mobilizar ou criar disponibilidade para mover. Eu gostaria de trazer o corpo à vida, apesar das coisas ou dispositivos que podem vir a nos desviver. O sentido primeiro de dispositivo trazido por Foucault a partir de Agambem e Deleuze poderia ser invertido ou transformado para alcançar o significado que pretendo imprimir, como desejo do encontro, possibilidade de abrir e percorrer caminhos.

Segundo o direito romano, sagradas ou religiosas eram as coisas que pertenciam de algum modo aos deuses. [...] Sacrilégio era todo ato que violasse ou transgredisse esta especial indisponibilidade [...]. Esse consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar significava ao contrário restituir ao livre uso dos homens. Não só não há religião sem separação, mas toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso. O dispositivo que realiza e regula a separação é o sacrifício [...]. Mas aquilo que foi ritualmente separado pode ser restituído pelo rito à esfera profana. A profanação é o contra dispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício havia separado e dividido. (AGAMBEM, 2009, p. 44).

A partir da ideia acima, faz mais sentido associar dispositivos de experimentação artística à ideia de contra dispositivos ou profanações, já que eles propõem um *religare* a si mesmo e ao mundo e não o contrário, a separação pela religiosidade. Vamos profanar o cotidiano insosso e as relações com gosto de glutamato de sódio promovidas pelo capital. Agambem, será que poderíamos colocar o prazer de profanar como o antagonista do sacrifício?

Em muitas instâncias, os dispositivos de aproximação teriam sentido contrário aos que Foucault se refere, fazendo mais sentido chamá-los de contra dispositivos. Pois eles nos chamam para acessar a sensibilidade, perceber o que pouco prestamos atenção, assim como as diversas propostas artísticas que não se dirigem à manutenção do que é próprio da dita “normalidade”. Pretendo, com eles, dar ocasião para a reconexão com o espaço, não apenas com o entorno, mas também com o espaço de dentro, com as próprias sensações.

As sensações não são, de modo algum, separadas da racionalidade, pois pensantes somos e o pensamento é uma esfera difícil de controlar na nossa existência. Mesmo aqueles pensamentos fugidios, as imagens que nos acometem de repente, os *déjà vus*, os rastros de pensamento, essas informações são móveis, por nossos espaços elas correm, tropeçam ou deslizam até se diluírem, se reduzirem ou se ampliarem na compreensão realizada em palavras ou ações. Portanto, atentar para as sensações não significa abandonar o pensamento, muito menos a criticidade, apenas deixar que as sensações participem em um mesmo processo de elaboração de saber. Observar uma sensação é saber o que se sente. Ater-se a uma experiência pode trazer novas compreensões, sinal de que existem atalhos que podemos encontrar no modo de existência concentrado no deleite ou no chacoalho da experiência. É politicamente proveitoso perceber-se viva, sair do modo automático e desconectar-se dos aparelhos de opressão e das não-escolhas.

De fato, todo dispositivo implica, com efeito, um processo de subjetivação, sem o qual o dispositivo não pode funcionar como dispositivo de governo, mas se reduz a um mero exercício de violência. Foucault assim mostrou como, em uma sociedade disciplinar, os dispositivos visam através de uma série de práticas e de discursos, de

saberes e de exercícios, a criação de corpos dóceis, mas livres, que assumem a sua identidade e a sua "liberdade" enquanto sujeitos no processo mesmo do seu assujeitamento. (AGAMBEM, 2009, p. 46).

A respeito dessa citação, na leitura da primeira versão deste texto para a qualificação do doutorado, o professor Érico José questiona: “Aqui... da mesma forma que o dispositivo de aproximação pode fazer?” e “Os dispositivos de aproximação podem oprimir?” Essas questões me mostraram que os trabalhos anteriormente organizados como dispositivos de aproximação não são sempre opostos ao conceito de dispositivo de Foucault, principalmente se olharmos para as proposições de repetição de ações a princípio menos confortáveis, como a morta e o giro em torno do próprio eixo. Por estar de olhos fechados e ser um trabalho de contenção de movimentos, talvez a morta possa ser elaborada como análoga ao dispositivo prisão. Como diria Deleuze: “o ‘dispositivo prisão’ como máquina óptica para ver sem ser visto.” (1996, n.p.). E o giro em torno do próprio eixo limita o corpo a partir de um deslocamento milimetrado pelo tempo e pelo espaço pré-definidos, enquanto os olhos estão livres para sentir o mundo “correr” dentro e fora. Talvez nessas contradições esteja a resposta para as questões colocadas por Érico. É realmente complicado oferecer uma proposta de ação como a morta em que tive estímulos da minha história pessoal a outras pessoas. Eu precisaria criar um enredo para convidar as pessoas a participarem dessa ação, mesmo sendo com o objetivo de treinamento, pois esse tipo de experimentação exige disponibilidade, atenção e vontade de permanecer.

Uma proposição que visa limitar a ação e delimitar o tempo vai contra qualquer seção de Feldenkrais, que, à priori, é um método de trabalho baseado no conforto. No entanto, é só na experiência que podemos descobrir se esse princípio se aplica. Eu mesma já tive momentos contraditórios e alguns nada agradáveis numa aula ou sessão individual de Feldenkrais. Mas revisitando algumas memórias, o desconforto veio ao longo da sessão e não logo no

início e, talvez, nas vezes em que tive vontade de parar, sair e não voltar mais, eu não tenha encontrado o conforto necessário no início da sessão.

Ao menos do que tenho consciência sobre as minhas intenções como artista propositora e professora, oprimir não é uma delas. Mas, se pensarmos que fazemos a partir da própria história, talvez eu vá por esse caminho porque foi o que percorri à minha revelia neste corpo que balança uma vida designada como mulher. Uma vez, uma amiga que participou de uma residência artística com Marina Abramovich me contou que a artista propôs diversas experiências opressoras e isso a incomodou muito. Como conversamos, se a gente conhece o contexto opressivo familiar e as obras de Marina Abramovich, faz sentido esse método de trabalho. Enfim, sabemos que as situações-limite e as crises nos paralisam ou nos derrubam, nos sacolejam e nos fazem mover por sobrevivência. Modificam nossa estrutura e podem até limitar o desejo de ação.

Um dia depois de uma sessão de Kundalini yoga tive um sopro: perdoar aquele que perde a capacidade de sentir o próprio corpo. Esse sopro tem a ver com a reflexão sobre as subjetividades quebradas que perdem a ligação com o entorno de forma irreversível, às quais me referi no texto *Amor em partículas*, a partir da palestra de Suely Rolnik. Em primeiro lugar, sentir o próprio corpo é importante para não se machucar. Em anexo ou dentro de nós – como diria Suely Rolnik (2021), e não em segundo lugar, como se pretende nas novas fórmulas individualistas de sucesso, estão as relações, pois a gente se desenvolve desde sempre entre nós, seres viventes – sem esquecer das pedras, não é, Fernando? – ou de seres que continuam em nós de algum modo, nos encantando. Percebo que o fechamento em si incapacita as pessoas nas relações, onde elas podem tornar-se insensíveis a outras pessoas, incapazes de compreender um corpo além do seu. Ao mesmo tempo, quem é sensível em excesso incapacita a si através do olhar alheio e dificulta suas relações causando a indisposição do outro. Somos apenas parcialmente

capazes de nos comprometer com o sofrimento fora do nosso espaço corporal, elaboramos, a partir das nossas limitadas percepções, ideias sobre o outro que dificultam o envolvimento e a compreensão das esferas das outras pessoas.

Em entrevista a Héloïse Fortin, Sylvie Fortin, professora do Método Feldenkrais e pesquisadora da prática com pesquisa enquanto metodologia, diz que “a autoridade somática é ser capaz de confiar em seus sentimentos, em suas percepções.” ⁴⁹ (2018, p. 8, tradução minha). Para Moshé Feldenkrais: “A realidade subjetiva é o primeiro e o mais importante para nosso bem-estar físico, mental e emocional.” ⁵⁰ (1996, p. 86, tradução minha). Esse texto está no livro *Elusive Obvious*, cujo original foi publicado em 1981, um título que já é um enigma, assim como a metodologia criada por ele. Após ter praticado Feldenkrais por anos em aulas de Consciência pelo movimento, ainda me pergunto se o óbvio a que ele se refere tem a ver com a realidade subjetiva. Ou será esse o meu óbvio fugidio? Qual é o seu? O que uma pessoa sente é muito importante, não pode ser o problema. Mesmo em conflito com o que se apresenta, essa diferença deve ser considerada e conjugada, ao invés de suprimida. Se a pessoa em questão é o meio onde tudo acontece, o caminho do meio é o caminho da pessoa.

Ainda a partir da leitura de Moshé Feldenkrais, a respeito de uma tábua que ele utilizava em seus atendimentos como apoio para estimular a pisada, compreendi que as proposições de aproximação consistem no convite a experimentações a partir de algum objeto material ou não. Ou seja, um objeto só se tornaria um contra dispositivo de aproximação na experiência. Toda aproximação depende de um sim. Fora isso, é movimento violento.

⁴⁹ “l’ autorité somatique c’est le fait de pouvoir faire confiance à son ressenti, ses perceptions.” (HUSQUINET, 2018, p.7)

⁵⁰ “La realidad subjetiva es la primera y más importante para nuestro bienestar físico, mental y emocional”. (FELDENKRAIS, 1996, p.86)

Para mim, a principal aproximação com o Método Feldenkrais está na observação de si e na criação de um caminho próprio de movimento. Era a isso que eu me sentia convidada praticando as suas lições.

O estudo das teorias de Deleuze e Agambem a respeito dos dispositivos me trouxeram possibilidades de caminhos, fissuras e fraturas. Devido ao caminho teórico que percorrem através da linguagem e da clínica, percebo novamente que dispositivo é um conceito que não me satisfaz no que proponho com as proposições de aproximação. Por exemplo, quando encontro uma fala de Deleuze, dizendo que, para Foucault, os dispositivos são “máquinas de fazer ver e de fazer falar” (DELEUZE, 1996, n.p.), o que, na minha compreensão, atrela intensamente os dispositivos à linguagem. As proposições de aproximação não sugerem fazer ver e fazer falar, mas trabalhar a disponibilidade enquanto se faz algo, corporificar, criar relações, ouvir vontades e desvontades, mais que falar. Como tal, podem ser, mas não têm que ser linguagem.

157

Rer ler as “9 variações sobre coisas e performance”, de André Lepecki, fez cair um ponto que causou mais um buraco nesse tricô. Lepecki diferencia dispositivo de coisa, então, voltei a repensar o uso da palavra dispositivo e reelaborar sobre a seção à frente *Papel Dança Corpo-Coisa* que conta sobre a oficina Dispositivos de papel, organizada junto com Mariana Hilda em 2021. Mariana investiga o estado de corpo-coisa, a relação entre materialidades humanas e não humanas na improvisação. Tendo elaborado a oficina junto com Mariana, percebi que não fazia sentido sustentar a palavra dispositivo, pois, para mim, as relações de criação e investigação com pares que respiram juntas são mais palpáveis que qualquer fundamentação teórica, que, por sua vez, não deixa de ser também uma investigação em par, só que se faz de maneira segmentada ou intercalada, se as autorias continuam a conversa. Além disso, a oficina *Dispositivos de papel* foi muito importante para que eu fizesse as pazes com a materialidade.

Foi a primeira vez que me certifiquei, enquanto propositora, que poderia levar as pessoas a dançar através da exploração com uma materialidade.

Mais um episódio que balançou as minhas reflexões a respeito dos dispositivos de aproximação foi a conversa que tive com Camila Leichter sobre as nossas teses. Ela me lembrou que dispositivo tem a ver com a especificidade do ambiente, com produzir condições para que algo seja experimentado, como eu mesma fazia na elaboração das oficinas com elementos de [des]*necessaire*. Criar um ambiente de condições específicas pode levar a uma situação em que algo aconteça. Nada está definido, pois o acontecimento, palavras de Camila: “é da ordem dos fenômenos, das forças vivas.”

Ainda assim, para resolver de uma vez esse imbróglio, entendo que um conjunto de proposições podem ser dispositivos, mas não precisam ser chamados assim, de modo que me sinto mais confortável em renomear aquele conjunto de trabalhos como proposições de aproximação. A proposição é uma palavra que me sugere um modo mais flexível nas relações que eu gostaria de viver em meus processos artísticos.

O que é um ponto cego?

É um lugar que a gente sabe que existe, mas não enxerga. Ele poderia ser um óbvio fugidio? Eu sei que está lá, não o percebo, mas sua posição está em relação à minha.

A pesquisa de doutorado se daria também a partir dos “pontos cegos” que encontrei durante o mestrado. Esses pontos cegos estavam no objeto *Borboleta pélvica* e no sentimentoideia *Sim-eu*, que me acompanham no aprendizado do movimento e das relações de criação.

Sim-eu foi uma reflexão realizada sobre trabalhos cuja condição de existência é o apoio mútuo entre artistas. Essa questão permeou as proposições de aproximação, não mais como condição, mas como possibilidade do fazer junto como um modo de aprendizado e criação. Ao mesmo tempo, essa possibilidade tornou-se fundamental para a elaboração da tese.



Imagine que sua pelve é uma borboleta de asas independentes. O trabalho é parte dos estudos de uma teoria que propõe a dilatação óssea da pelve através da visualização sensorial anatômica. Os estudos comprovam ser possível a maior articulação de partes com pouca mobilidade, chegando ao ponto de reencontrar com movimentos ancestrais abandonados, os quais propiciam a sensação de pertencimento à Terra – e, ao mesmo tempo, criar outros que facilitam grandes oscilações verticais, como a levitação. Segundo a teoria, em menos de 2000 anos o ser humano terá autonomia em cada uma de suas asas pélvicas, deixando de ter a articulação com o osso sacro calcificada e proporcionando, assim, movimentação lateral independente. (FONSECA, 2018).

A Borboleta Pélvica é um objeto desdobrável de papel e foi pretexto para encontros de dança. O ponto cego da borboleta pélvica está no fundo da pelve ou a parte inferior, pois ela foi criada e explorada nas vistas frontal, de trás, laterais e superior. Toda a parte do fundo da pelve é composta por várias musculaturas sobrepostas que funcionam em conjunto, que estudei nos desenhos de uma coleção de lugares e nos exercícios na UFRGS apresentados na minha dissertação de mestrado (FONSECA, 2018). Se eu fosse resolver esse ponto cego colocaria em prática algumas ideias de oficina e trabalhos coletivos com foco na elevação e soltura da pelve, através de exercícios de contenção para mover, alongamentos, vocalizações, caminhadas, levitação e percussão.

No encontro de mulheres “Borboleta Madre”, iniciávamos com a visualização de um círculo que se movia pequeno na pelve e ia se alargando em espiral. Se minúsculo, esse círculo pode se mover de modo mais direto, como uma seta, criando movimentos quebrados, balançando ou movimentando a pelve com amplitudes variadas. Pode também mover-se de modo circular além da espiral, desenhando um infinito entre as laterais, frente-trás, diagonais, distorcer-se em direções próximas, sem oposição, como frente-diagonal, lateral-diagonal etc. Todos

esses movimentos coincidem com a borboleta pélvica como um centro em expansão, de deslocamento. Imaginar a desarticulação das “asas” que daria a nós a liberdade de movimentos pós-humanos.

Também podemos elaborar o centro da borboleta pélvica como um lugar pulsante, o segundo chakra na Yoga, um ponto que fica entre o ânus e a vagina ou o ânus e os testículos. Desse ponto nasce a trava de raiz, que aterra a pelve e a partir do qual trabalhamos para acessar sutilmente a musculatura do assoalho pélvico direcionando a trava gradualmente ao centro do corpo e acima até chegar ao topo da cabeça.

O ponto cego da borboleta também está na mesma região do centro contrassexual apontado por Paul Preciado no Manifesto Contrassexual. Segundo Preciado, o ânus é como um ponto de fuga, um eixo virtual de ação-paixão, apresentado em três características: um “centro erógeno universal situado além dos limites anatômicos”, uma “zona primordial de passividade” e “uma fábrica de reelaboração do corpo contrassexual pós-humano”: “Pelo ânus, o sistema tradicional da representação sexo/gênero vai à merda.” (PRECIADO, 2004, p. 32).

As reflexões de Preciado me fazem pensar no ponto cego da borboleta em sua relação com sexualidade e gênero, dois assuntos que perpassam minhas práticas indiretamente. Dar a devida atenção a esse ponto seria também a oportunidade de realizar proposições que envolvessem estímulos à libido e como isso pode gerar dança. Essas ficam como possibilidades após o doutorado.

Vertigens em um giro ao redor do próprio eixo que durou uma hora inteira.
Nos primeiros 15 minutos muita dor,
era como se eu estivesse virando uma árvore muito dura e seca.
Choro, passam os mais longos 30 minutos, penso muitas vezes em desistir, mas continuo, as raízes secas da árvore
começam a sentir o chão e se amalgamar a ele.
O espaço percorrido pelos 30 minutos não equivaleu à sensação da metade que se seguiu.
Os últimos quinze minutos passam rápido e sem dor,
ali eu poderia continuar girando por outra hora inteira.
A árvore seca nutriu o tronco.
Transformei-me numa alface hidropônica.
Sentia que a partir dali poderia ficar horas de pé girando.
Dessa profusão de círculos nasceram planos de novas ações, dessa vez, coletivas.
Muitos úteros, muitos círculos em público, somente corpos e olhos.

O giro em torno do próprio eixo

O texto da página anterior faz parte da minha dissertação de mestrado (FONSECA, 2017). Está na íntegra e em formatação parecida com a original, por ser uma escrita de um processo artístico. Com ela, trouxe pela primeira vez a lembrança do giro em torno do próprio eixo assim como a experienciei na residência *que seria de butoh caso o artista não tivesse criado outro algo que bebe dessa fonte*, em Porto Alegre, 2016. Esse acontecimento foi muito importante na minha trajetória e reverberou no doutorado através do compartilhamento com colegas do doutorado e estudantes da graduação em teatro. Neste texto trarei apenas o primeiro compartilhamento. O segundo será recordado junto com as demais experiências do tirocínio docente.

A proposta original consistiu em dar uma volta em torno do próprio eixo no tempo de uma hora de relógio, com marcadores temporais a cada quinze minutos para que pudéssemos nos situar. Indicações de enraizamento dos pés, soltura dos joelhos e alinhamento da coluna ajudam no auto gerenciamento durante o exercício, assim como referências no espaço para marcar os quadrantes do tempo antes de iniciar.

Durante a disciplina *Processos de Encenação*, no segundo semestre do doutorado, tive a oportunidade de repetir essa ação com a intenção de compartilhar com as colegas. Dessa vez, a proposta foi encurtada para caber no tempo de relógio da aula: durou quarenta minutos, com marcadores temporais anunciados a cada dez. Generosas, as colegas embarcam na proposta e, em seguida, me falaram sobre suas sensações e pensamentos que ocorreram durante e a partir da experiência. Busco apreciar as falas das colegas, tentando perceber se há algo nas palavras delas que indica o perpassar de uma experiência. Além disso, há em mim uma curiosidade sobre as reações humanas em situações extra cotidianas que nos dão elementos para a criação em movimento. A partir dessa curiosidade, recorro

novamente a Bondía, que diferencia os sentidos de experiência no âmbito experiencial e no do experimental. No sentido experimental, o sujeito está em relação a um acontecimento sobre o qual se supõe um determinado fim, a ação sobre algo; já no experiencial, devemos estar disponíveis para que algo nos perpassasse.

A segunda nota sobre o saber da experiência pretende evitar a confusão de experiência com experimento ou, se se quiser, limpar a palavra *experiência* de suas contaminações empíricas e experimentais, de suas conotações metodológicas e metodologizantes. Se o experimento é genérico, a experiência é singular. Se a lógica do experimento produz acordo, consenso ou homogeneidade entre os sujeitos, a lógica da experiência produz diferença, heterogeneidade e pluralidade (BONDÍA, 2002, p. 28).

Talvez em ações artísticas, essas diferenças se justaponham, sendo possível ser objeto do próprio experimento e, ao mesmo tempo, viver uma experiência. Podemos ver nas falas das colegas a consciência de um acontecimento no qual puderam se experimentar e se auto observar. Elas trouxeram percepções de partes específicas do corpo, como as cervicais, e em relação a dores, desconfortos, calor e rearranjos estruturais que aconteceram a partir das necessidades de cada uma. Estabeleceram relações orgânicas com o tempo e refletiram sobre acontecimento e sensação, fisicalidade e transcendência, integração do espaço-tempo e impossibilidade de dissociar tempo e espaço. Também citaram algumas memórias e falaram sobre a dificuldade de desacelerar. Nesse sentido, referiram-se a um tempo amplo, diferente do tempo de espera, como uma paragem, quietude. Tempo para observar e ver marcas do tempo no espaço, como manchas nas paredes. Tempo, quem é esse que passa? Nada passa simplesmente, tudo impregna, gruda, arranha, cria textura.

Arilma trouxe a tendência ao movimento em espiral e Carol trouxe a sensação de volume nos braços. Ambas qualidades de movimento eram visíveis para quem estava ali e as observasse. O volume dos braços coincide com uma sensação que também tive durante meu primeiro giro em uma hora. Desta vez, como fiquei ocupada em marcar o tempo, não senti tantos incômodos, pois precisei me manter atenta e, talvez, por isso, eu tenha percebido ou me

incomodado menos com os sinais físicos, que alcançam e modificam o estado psicológico. Tanto a sensação dos braços de Carol quanto da espiral de Arilma são muito estimulantes como qualidades para a criação, pois modificam o tônus e criam texturas de movimento. São sensações potentes para criar proposições de ações e também como prévia para estimular a criação em dança.

Estimulada pela fala da visitante Sandra: “pessoas dispostas na busca de intimidade”, penso em como um encontro entre artistas pode ser oportunidade de compartilhar intimidade. A partir das falas sobre generosidade, “entrar na proposta do outro”, “relação com o outro”, “busca pelo outro” penso também em como a individualização é relativizada durante um trabalho compartilhando a mesma ação, no mesmo espaço e ao mesmo tempo. As individualidades terminam por compor intimidades na mesma cena, criando uma esfera comum.

A colega Simone e a professora Sônia Rangel estiveram presentes sem participar do giro, apresentaram seus pontos de corpo de fora da ação, como participantes do ambiente onde foram criadas uma espacialização e uma temporalidade dilatada através da textura dos micro movimentos. Simone percebeu uma espécie de “aura do tempo transpassando a sala”. A essa aura podemos retomar o entendimento de “campo somático” trazida por Fernandes (2015), uma sensação conjugada entre a energia vital dos corpos e do meio. Podemos associá-la também à musse, a sensação de um ambiente viscoso, onde cada pessoa torna-se parte do ambiente. Sugestão de imagem que passou a ser muito utilizada durante os exercícios de presença realizados com o grupo onde conheci o giro em torno do meu eixo. “Aura”, “musse” e “campo somático” são texturas criadas pelos corpos no espaço, sensações que nos envolvem a partir da textura do movimento de quem está presente. Dessa cena participam quem gira e quem imerge nela na atitude da observação.

A professora Sônia falou de um tempo próprio em que ficou absorta, de qualidades psíquicas, e naquela situação extra cotidiana como espaço para se reinventar, se rever. Considerou que na relação entre vida cotidiana e vida psicológica, a segunda é o mais importante. Falou de um tempo elástico e curvo e ponderou que medir o tempo ajuda a viver coletivamente.

Nas falas das colegas, também apareceram as expressões: “acesso a uma consciência nova”, “tempo meditativo”, “trânsito de pensamento”, “pensar o pensamento”, “paragem do pensamento”. E questões como: Quando entro em êxtase? Quando saio? Essas questões e sensações coincidem e tornam palpáveis as particularidades das minhas sensações do primeiro giro. Com o compartilhamento, as questões e sensações existem além da minha percepção e posso aferir e utilizar elementos imateriais dessas experiências com mais propriedade em outras proposições coletivas.

Existe uma característica recorrente nas ações de tempo estendido que proponho: a instrução única. Aposto nesse tipo de proposta que simplifica e concentra a ação, gerando repetições cíclicas. A paragem e os micro movimentos não tiram a vitalidade, mas agregam sentidos e propõem configurações. Ao mesmo tempo em que a simplificação das ações traz dificuldades nos detalhes dos arranjos de posicionamento, elas podem levar a estados meditativos ou de consciência alterada, diferente do modo de operar cotidiano. Nas ações com grande volume de instruções, outros estados também podem ser gerados, através de uma espécie de pane no sistema nervoso. Esse modo foi apresentado por Castaneda (1998, p.33) em seus relatos baseados na vivência e nas palavras do xamã mexicano Dom Juan: “Enquanto você está tentando memorizar os movimentos, precisa abrir espaço para eles em sua memória afastando outras coisas do caminho. Esse era o efeito que os antigos feiticeiros buscavam. Saturando a memória cinestésica de vocês estou lhes criando um caminho para o silêncio interior”.

Acredito que algo semelhante também aconteça em aulas de dança com coreografia, devido ao cansaço em aprender continuamente novos movimentos. Em paralelo a isso e com um funcionamento particular, temos o desenvolvimento do Método Feldenkrais, que trabalha a partir do conforto e sugere pausas para evitar a fadiga. Embora apresentem diferenças, talvez tenham semelhanças esses modos de fazer, pois em experiências de aprendizado exaustivas, no Método Feldenkrais e no giro em volta do eixo cheguei e recebi relatos das participantes chegando a outros estados de consciência. Podemos, portanto, vasculhar essas semelhanças em atividades diferentes.

Estimulada pela leitura de *Processos de Criação: Atividade de Fronteira*, texto da professora Sônia Rangel (2006) a respeito da metodologia compreensiva inspirada na filosofia de Maffesoli, que articula “ação-imagem-sensação-intuição”, pergunto-me: o que é ser compreensiva? Pois é mais corriqueiro nesses tempos estranhos em que vivemos o exercício da incompreensão, mesmo que em discurso usemos palavras amorosas. Nesse contexto, me pergunto: metodologia será sinônimo de *desejo de ser*? Quero fazer como quero ser? Quero encontrar o que me move e aprender a me mover.

Um artifício utilizado para essa busca é fazer o contrário: a paragem. Na dilatação temporal e na atenção ao que se move minimamente, o giro em volta do próprio eixo é próximo a esse artifício. Nela, como aconteceu durante a ação *A morta*, quando fiquei 1 hora e 20 minutos parada, sentindo meus fluidos se moverem e algo que dança em mim, senti o prazer de dançar estando “parada”. Uma espécie de flutuação que me alça e me sustenta no ar por um tempo que não meço, apesar de em ambas as ocasiões eu me sustentar contando inúmeras vezes de 1 a 60. Assim como na paragem, no giro em 1 hora percebo essa complexidade porque temos tempo de prestar atenção nos detalhes.

Em *Elusive obvious*, Moshé Feldenkrais (1996, p. 123, tradução minha) diz que "O giro para a direita e para esquerda do adulto é muito mais complexo do que se poderia supor. Os olhos, a cabeça, as orelhas, as pernas, os

músculos, as articulações e as solas dos pés em contato com o solo informam o sistema nervoso sobre a situação no meio ambiente"⁵¹. Em velocidade tão reduzida e em movimentos repetitivos, em algum ponto do giro, acontece um mergulho, pode ocorrer um transe. A diferenciação com o ambiente deixa de existir, assim como os incômodos físicos. Nos libertarmos de cada sensação e acontece uma flutuação sensorial que permitiria retardar ainda mais o fim da prática. Ou, quem me dera, seguir numa dança sem fim.

⁵¹ "El giro hacia la derecha y hacia la izquierda del adulto es mucho más complejo de lo que podría suponerse. Los ojo, la cabeza, los oídos, las piernas, los músculos, las articulaciones y las plantas de los piez en contacto con el suelo informan al sistema nervioso acerca de la situation en el ambiente."



Convidando-me para comer um crânio de açúcar com meu nome gravado na testa, ela me disse:

“O amor transforma a morte em doçura.

O esqueleto do Arcano XIII tem ossos de açúcar.”

(JODOROWSKY, COSTA. Os caminhos do tarô, p. 18)

Comer uma representação. Canibalizar uma experiência com gosto de salada de frutas. Chupar miniaturas de ossos humanos, lambe suas formas, utilizar um corpinho. Originalmente, os ossos seriam comestíveis, algo como gelo doce para se desfazerem na boca. A dona Judith me chamou e sussurrou essa ideia de chupar ossos nos meus ouvidos. Foi depois do módulo esquelético de Body-Mind CenteringSM que ela me veio com essa ideia. Ela já apareceu antes nos escritos de recolher ossos na exposição *Anatomia da Borboleta* e nas tecelagens em Porto Alegre. Ela é meio amarga, mas é sabida. Só meio amarga, mas quem não gosta um pouco de jiló? Muita gente, né. Mas quanto mais versátil o paladar, mais se aproveita a vida, as nuances dos sabores. Não sei que gosto tem o plástico dos ossos. Quando chupei aquela mão pequena, já tinha mergulhado na salada. E para falar a verdade, eu queria mesmo é comer a salada, tinha fome depois de 4 horas de aula, falando e guiando a palpação dos ossos vivos das pessoas. Era dona Judith que estava ali. Falar desembolado assim, só ela. Só velha pra soltar a língua e por seguimento nas ideias. Mas a gente chupou bem os ossos, se divertiu e riu do dedo no cu e chupação que foi aquela aula. Parece que faz tempo, mas foi hoje, com minhas “amigas” alunas. Mais cedo, conversando com Saulo Moreira, colega da dança, proclamei um ato falho e as chamei, às alunas, de amigas. Saulo, estudioso da amizade, riu e disse que devemos tê-las assim como amigas. Eu concordei, pois elas nos dão muitas oportunidades de conhecimento. Nos ajudam a ensinar contando com o que não sabemos ainda. Nos permitem ser mestres ignorantes e, mesmo que já tenhamos um plano de trabalho, descobrir ao longo do processo as melhores maneiras de aprender a criar juntas em ação.

Nessa aula, realizei a ideia da chupadora de ossos, de canibalizar a mim mesma, comedora da própria espécie. Formalizar na língua os contornos da minha estrutura. Só uma pessoa lambeu os polêmicos ossos do cóccix, mais cedo palpado com os dedos próprios e de outra pessoa, que encontrava os ossos da dupla. Os ísquios e os trocanteres

maior e menor também fizeram parte daquela nossa pequena balbúrdia, um verdadeiro escândalo se algum conservador passasse em frente à porta aberta naquela hora antes da salada, quando a gente, feito crianças, rolávamos no chão e palpávamos o próprio rabo. Nada de anormal, apenas para quem tem medo de descobrir o próprio corpo.

Anatomia palpatória, nomeiam as profissionais da saúde. Nós chamamos ali de amassar pão, escalpelar, penetrar a anatomia da pele. Essas experiências são minha base, minha terra na tese. *Chupando ossos* foi, para mim, o ponto alto e a última proposta que apresentei para a turma da disciplina Laboratório de Interpretação Teatral: Teatro Rito e Performance (TRP) da graduação em Teatro da UFBA, onde realizei o segundo o tirocínio docente do doutorado, sob a orientação da professora Ciane Fernandes e em parceria com o professor Mateus Schimith. Nós três dividíamos entre nós as três aulas da semana. No dia da minha aula eu tentava articular o que havia planejado de modo que contribuísse com o trabalho de criação solo que estava sendo desenvolvido por cada uma das alunas.

175

Antes de começar minhas aulas no segundo semestre letivo de 2019, acompanhei algumas de Ciane e Mateus, que trabalhavam respectivamente e conforme a ementa: “Fundamentos Somáticos para Performance”, baseados na Corêutica de Laban e na Metodologia Somático-Performativa; e “Fundamentos de um Teatro laboratório”, o que entendo, a partir do que presenciei, como desafios de desnudamento cênico e presença. No plano que elaborei para parte da ementa da disciplina, chamei o conjunto de aulas de “Fundamentos Anatômicos em Conexão”, abrangendo os seguintes tópicos:

- Anatomia em movimento (articulações, músculos, ossos, pele);
- Escala proximal (conexão - distanciamento e toque);
- Micro movimentos, Paragem (tempo - espaço interno, espaço externo);
- Rolamentos, espirais, elevações.

Tais e nosso modelo ósseo de plantão.



O ato ético é resultado da interação entre dois sujeitos diferentes, não como relação formal, senão em um sentido de responsabilidade concreta que condiciona o ser-para-o-outro: participo do ser de um modo único e irrepitível, ocupo no ser singular um lugar singular, irrepitível, insubstituível para o outro. (CABALLERO, 2014, p. 4) Tradução minha.⁵²

Ao saber das criações das alunas, incorporei ao plano algumas práticas de cuidado mútuo e foco na observação da criação dos trabalhos de cada uma delas. Essas práticas foram inspiradas na oportunidade que tive na turma de Diretores de Cena no Laboratório "De/Formações Cênicas", do grupo Oco Teatro Laboratório, ministrado em fevereiro de 2019 pelo diretor teatral e colega do PPGAC Luis Alonso-Aude. Lá comecei a experimentar com duas atrizes e um músico alguns *insights*. Pude, através delas, observar aspectos interessantes na relação da criação entre artistas e na articulação entre a proposta e um trabalho de cena já iniciado. Propus ao músico que oferecesse a música a apenas uma determinada atriz sem que ela percebesse. A essa mesma atriz, que tinha uma movimentação mais contida, propus concentrar ainda mais os movimentos, solar movendo o mínimo necessário, manter o rosto neutro e a expressão apenas nos olhos, colocar energia no quadril e oferecê-la a um determinado ator que trabalhava em outro grupo. À outra atriz propus que ela tentasse se “teletransportar” no deslocamento que fazia no espaço e experimentar variações com olhos fechados e explosões de movimentos; não propus a ela nenhuma relação com colegas. O jogo em segredo que propus trouxe variações interessantes nas performances da atriz em relação silenciosa com o músico, mas talvez tenha atrapalhado o desenvolvimento da atriz que não recebeu nenhum estímulo relacional. Ela mesma disse que se sentiu desconfortável na cena. Eu havia estabelecido uma relação de cuidado desproporcional entre elas e acredito que isso fez com que ela se perdesse um pouco na própria cena. Perceber isso me ajudou a recriar as propostas com mais cuidado nas aulas de TRP.

⁵² Do original: “El acto ético es resultado de la interacción entre dos sujetos distintos, no como relación formal, sino em un sentido de responsabilidad concreta que condiciona el ser-para-otro: participo en el ser de un modo único e irrepitible, ocupo en el ser singular un sitio singular, irrepitible, insustituible para el outro”.

Escala proximal

Antes da pele

Bluetooth²⁰ (sentir o calor da pele sem tocar)

Inframince (Duchamp) pêlo-pêlo

Pele-Pele

Pele toca pele sem peso e sem movimento

Pele desliza sobre a pele

Pele-Músculo-Osso

Pele desliza sentindo as diferenças na superfície.

Músculo-Pele

Deslizar a pele (Massagem linfática)

Beliscar, puxar a pele

Ossos-pele

Ossos desliza a pele

Músculo-músculo

Mover o músculo (pressão moderada)

Pressão sobre o músculo

Massagear, apertar

Ossos-músculo

Amassar o músculo (Soltar o peso)

Encontrar os limites entre os músculos

Massagear os músculos usando protuberâncias dos ossos

Ossos-ossos

Deslizar de ossos, protuberância-protuberância (a pele também se move)

Dois soltam o peso (semi-imobilidade)

Iniciei o tirocínio com a turma de TRP apresentando uma ideia de trabalhar a anatomia da pele para dentro. Um espaço para compartilhar e recriar proposições anteriores que tinham como ações principais: fechar os olhos, tocar, parar, girar, rolar.

Essas ações são conjugadas com o estudo anatômico e são interessantes para redescobrir como abrir o corpo para perceber dentro, em camadas, dar continuidade à escala proximal que criei durante o mestrado.

Na aula *Chupando ossos*, exercitamos os movimentos sugeridos pela escala proximal e acrescentei a sugestão de deslizar entre as articulações. Também apresentei noções de toque celular aprendidas Body-Mind CenteringSM e um trabalho de tocar os ossos por dentro: com o apoio da imaginação e o aguçamento do tato, tocar o periósteeo, aprofundar e sentir o osso esponjoso, aprofundar mais e encontrar o tutano.

O periósteeo, a camada exterior e mais dura, é facilmente perceptível, mesmo sem o aguçamento do tato. Em relação aos ossos, para sentir as camadas interiores é que se faz necessário um toque mais sensível. Nesse sentido, para tocar a anatomia profunda, precisamos também aguçar a imaginação. Visualizar o que estamos tocando ajuda a sentir.

Essas novas experiências me sugerem a atualização da escala proximal:

Escala proximal

Antes da pele	Bluetooth ²⁰ (sentir o calor da pele sem tocar) Infravermelho (Duchamp) pêlo-pêlo
Pele-Pele	Pele toca pele sem peso e sem movimento Pele desliza <u>sobre</u> a pele
Pele-Músculo-Osso	Pele desliza sentindo as diferenças na superfície.
Músculo-Pele	Deslizar <u>a</u> pele (Massagem linfática) Beliscar, puxar a pele
Ossos-pele	Ossos desliza a pele
Músculo-músculo	Mover o músculo (pressão moderada) Pressão sobre o músculo Massagear, apertar
Ossos-músculo	Amassar o músculo (Soltar o peso) Encontrar os limites entre os músculos Massagear os músculos usando protuberâncias dos ossos
Ossos-ossos	Deslizar de ossos, protuberância-protuberância (a pele também se move) Dois soltam o peso (semi-imobilidade) Deslizar entre as articulações
Pele-músculo-periósteo osso esponjoso tutano	Tocar o periósteo (camada exterior, mais dura) Aprofundar e sentir o osso esponjoso Aprofundar mais e encontrar o tutano Sentir o rio dos ossos

Nas duas primeiras aulas começamos com rolamentos em contato com o chão e as paredes – com o corpo estendido, de pé ou sentadas com as pernas em posição de borboleta –, movimentos aprendidos nas práticas de Dança contemporânea e no Método Feldenkrais; seguindo com o estudo anatômico e o momento de ensaio. A partir da terceira aula, modifiquei a ordem das atividades, iniciando com o estudo anatômico, seguido de movimentações mais livres de acordo com a necessidade de cada cena que estavam desenvolvendo. A primeira parte era articulada com a segunda como estudo da anatomia no corpo vivo e preparação para a terceira parte, que seria ensaiar para a turma a própria criação solo. Depois do estudo anatômico, a sugestão era: como se nascessem de novo, encaminhar-se à ação como se fosse a primeira ação da vida, com curiosidade para redescobrir os próprios movimentos. Não tivemos tempo para tudo o que foi planejado, pois das oito aulas do plano, por problemas com o calendário da universidade e algumas justas paralisações do setor técnico-administrativo, tivemos apenas cinco.

181

A primeira proposição de estudo anatômico está entre a massagem linfática que aprendi com Cibele Sastre, professora do curso de Licenciatura em Dança na UFRGS, e a prática de toque celular do Body-Mind CenteringSM, aprendida no Módulo Sistema Esquelético do curso de formação do Movimento Somático, credenciado pela *School of Body-Mind Centering*[®], com Diego Pizarro e Tarina Quelho, em julho de 2019. A massagem linfática consiste em: com grupos de 4 ou 5 pessoas, uma se deita com braços ao longo do corpo e pernas relaxadas e as outras ficam em volta. Conectar pele com pele (toque suave, pele move pele) centro pulsando, pele irrigada. Começar no umbigo, em seguida, tronco, cabeça, braços e pernas. Depois desse trabalho de ativação, a pessoa era deixada à vontade para mover o que precisava antes de trocar de papel com quem estava massageando ou, se fosse a última, mover-se um pouco em uma transição até ficar de pé para ser levada de olhos fechados até o local onde preparou a ação da disciplina. Uma a uma, as alunas eram levadas de olhos fechados até o local escolhido para mostrar seu processo. Algumas alunas variaram os lugares escolhidos para as cenas ao longo das aulas.

Alexandre no ensaio cego. Fotos minhas.



No primeiro dia, a proposta era permanecer com os olhos fechados o tempo todo.

Thais Patez



Iasmin Alice da Silva



Alexandre Lima



Alice Gramacho, Angel Robin e Isadora Werneck



No segundo dia, cada artista escolheu um momento e uma duração para abrir os olhos durante a cena.

Anotei no caderno laranja fosforescente palavras e expressões-chave da conversa que tivemos após a prática do segundo dia: “precisava gritar”, “tato diminuiu a insegurança”, “guiada pela respiração”, “ação simples”, “disposição”, “o risco de ser cuidado”, “reprimir”, “resistência na caixa”. Essas sensações demonstram a complexidade técnica e afetiva envolvidas entre a fase de preparação e a exposição dos processos entre as artistas.

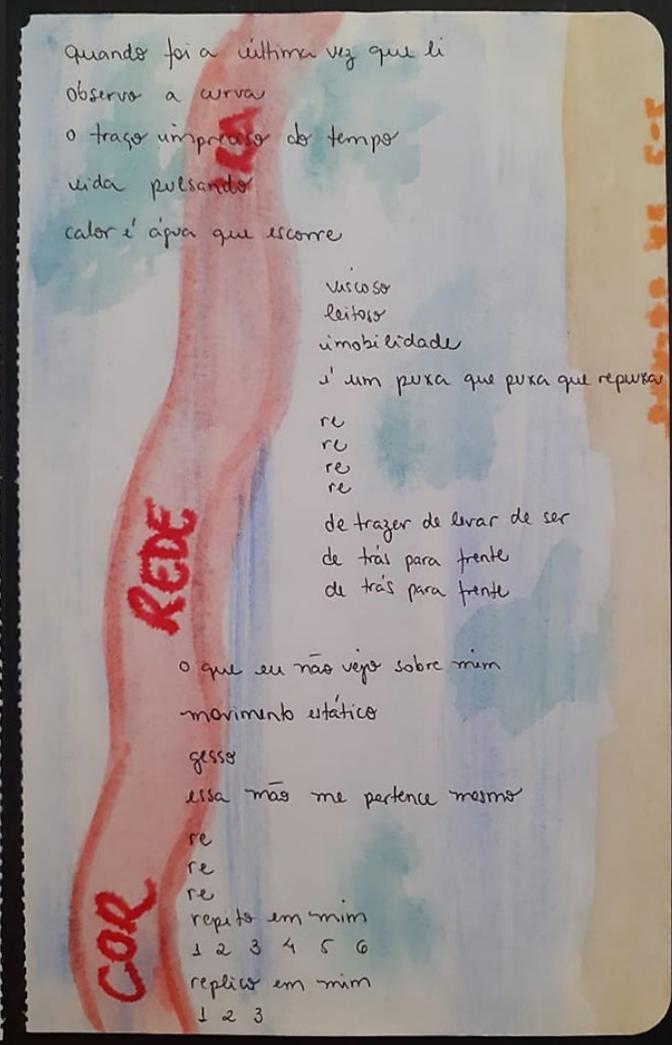
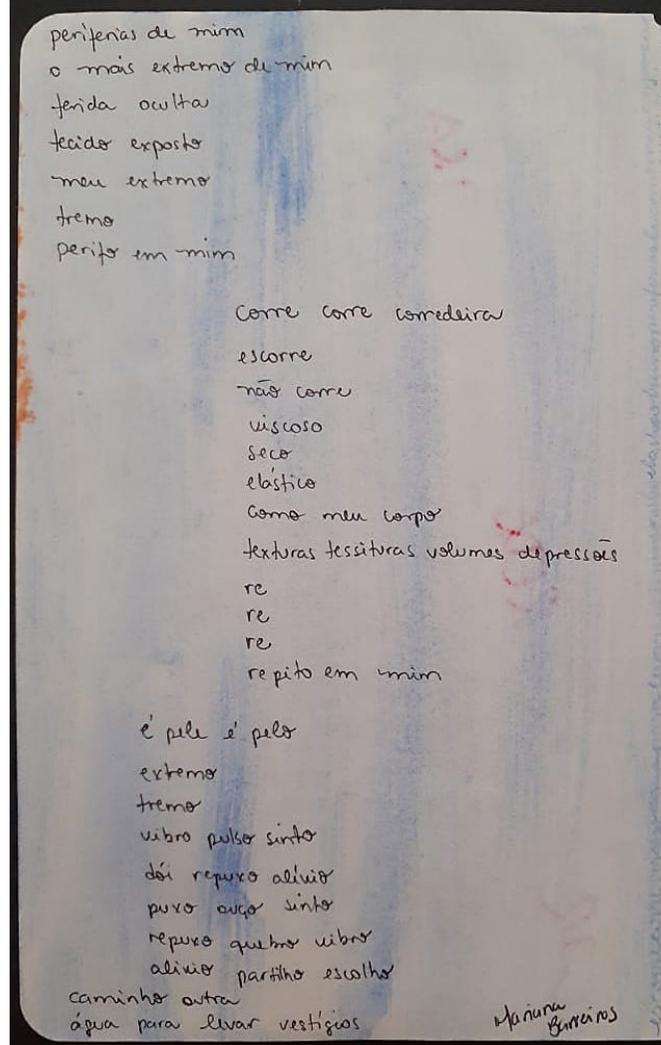
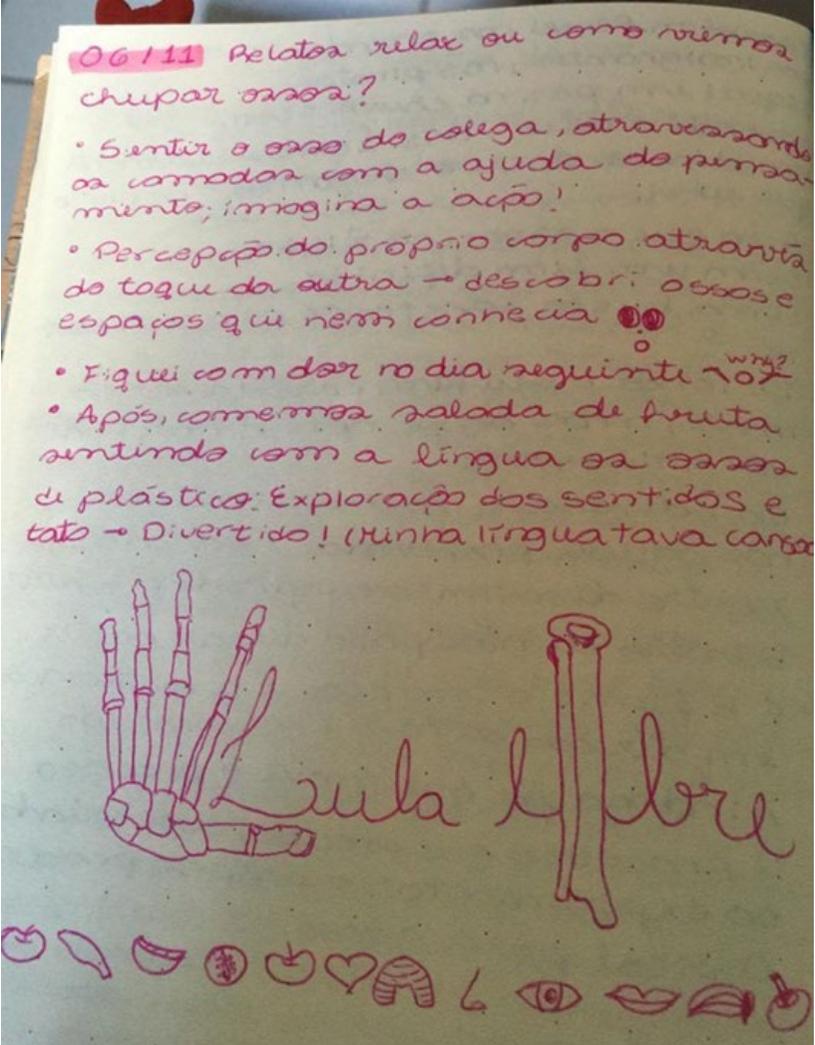
Após essas duas aulas, propus a reexperimentação das ações: A morta, Pele-pelanca com O giro em torno do próprio eixo e a nova ação *Chupando ossos. Pele-Pelanca* é a repetição do projeto Peles, se trata de utilizar cola branca sobre a pele e aguardar que ela seque para depois retirar o relevo seco que se parece com um papel transparente. Fizemos esse trabalho por interesse de uma das alunas que preparava uma performance com um elemento cênico parecido. Devido às aulas que perdemos, as experimentações Pele-pelanca e O giro em torno do próprio eixo foram feitas no mesmo dia. Aproveitei para descobrir se funcionariam juntas. Como Salvador é uma cidade úmida, a cola não secou no tempo do giro e as alunas tiveram dificuldade para retirá-la da pele. Percebi, observando durante a prática e confirmando com os comentários delas após, que a cola tira a concentração no giro, pois é mais um elemento que surge e distrai da observação das sensações internas e do ambiente. Quais estratégias poderíamos criar nessa situação de movimentação controlada com algo incomodando na pele?

184

Antes do final do semestre, sugeri que elas enviassem “relatos *relax*”, escritas, falas ou fotos das anotações nos cadernos da forma que se sentissem mais confortáveis, já que poderiam se tratar de registros bem íntimos que muitas delas já estavam produzindo por iniciativa própria, como método de estudo. Observando os registros entendo como é delicado mostrar uma anotação pessoal sem saber que será mostrada, diferente de quando anotamos já sabendo que vamos mostrar, filtrando e editando a própria percepção. É como mostrar um exercício de improvisação escrita. Esse foi o modo que encontrei para estimulá-las a se deixarem experimentar uma prática de escrita que para mim sempre foi fácil e de obter delas informações sobre suas sensações sem delimitar ou controlar o que seria mostrado. De controle já chega a experiência de fazerem as mortas na próxima proposição. Durante as aulas, expus para as estudantes que aquele tirocínio fazia parte do meu doutorado e conseqüentemente iria compor esta tese.

Considero uma aula como um trabalho coletivo. Desse modo, apresento os relatos das alunas compondo este texto. Além das percepções de cada uma, os relatos contribuem para encorpar ao texto detalhes das propostas. Algumas alunas me enviaram fotografias dos cadernos, outras enviaram *e-mails* ou áudios via *Whatsapp*.

Thais me enviou um áudio sobre suas percepções. Falou várias vezes sobre o modo técnico com que tem feito as anotações das aulas e que o pedido das anotações a levou a revisitar cadernos antigos e comparar as anotações atuais com as antigas, as quais tinham mais desenhos e as atuais estavam cheio de rasuras e por isso não me enviaria. Contou que repetiu a estratégia de trabalhar com os olhos fechados em seus ensaios para ter coragem de criar novos movimentos. Comentou sobre o cuidado com o outro e o cuidado de si, sobre revisitar movimentos sem a percepção do outro ou o medo do olhar externo. Relacionou a frase que utilizei em aula: “como cuidar de si e cuidar do outro” à fala de Mateus, o professor parceiro da disciplina, sobre como ela estava se auto negligenciando, com cobranças e falta de cuidado consigo mesma, se machucando sempre. E disse em seguida: “Há algumas coisas que eu prefiro não ver.”; “Quando você retira a visão, o que volta a te tocar?” Citou o livro *O corpo*, de Ivaldo Bertazzo para falar do trabalho com a anatomia e as partes que exploramos, sobre a composição do corpo e o valor desse conhecimento para uma artista. Citou também os *view points*, relacionando o corpo em cena, com a sua composição anatômica, desde a pele à ossatura. Como havia mostrado na aula, contou que os locais que escolheu para o trabalho com a cola foram as cicatrizes, as mesmas partes que costumava tocar em suas últimas composições de cena. Falou também sobre o desconforto de contar o tempo no giro em torno do próprio eixo.



Acima estão algumas fotografias dos cadernos enviados, respectivamente, por Luana, à esquerda, e Mariana à direita. Luana problematiza levemente as ações de registro e de chupar ossos. Também me lembra de um aspecto importante no trabalho de estudo anatômico: a imaginação. Como não vemos as estruturas internas que estamos tocando, podemos imaginar a forma e as cores através da textura que nos dá o trabalho de toque. Mariana relata de modo poético sobre a descolagem na pele. Fala sobre aspectos internos e externos da anatomia e da sensibilidade,

assim como de suas sensações sobre a matéria na pele. Conjuga os verbos práticos das ações e da relação com esse trabalho como um modo de repetição e reconhecimento de si.

Abaixo um recorte do relato que Iasmin me enviou por *Whatsapp*:

“(...)Andar sem estar em pé = possibilidades de ser minhoca.

Estar sempre ali e nunca reparar em nada = observar detalhes daquele espaço de aula sempre tão imperceptíveis aos olhos da correria dos universitários (alguns se dizem artistas, eu me indago a mim mesma todo dia).

Minhocas inquietas = escrever palavras relacionadas ao nosso manifesto e sensações atuais.

Ser minhoca ou gente corajosa = estar disponível a comprar o jogo de ficar uma hora esperando a cola secar.

Ser minhoca ou gente fazendo minhoquices ou passando cola nos amigos = uma ação que pode ser vista como performance.

.O que é performance?

.O que é rito?

.O que é teatro?

Relatório das coisas que se passa na cabeça em uma hora de silêncio:

A professora nos propôs um exercício pensando nas elaborações artísticas que tem feito nos últimos tempos.

Pensando a cola como material estético, pensando na relação do corpo em contato com a cola quando seca, o que sai impresso na cola seca, quais as possibilidades de se criar com esse material e várias coisas.

Escrevi no meu corpo símbolos, frases e indagações relacionadas ao meu manifesto que fala sobre o genocídio da população preta. Assim, amplamente.

Esperar a cola secar foi difícil, quis me manter firme em um estado de presença como se estivesse em um espaço aberto, onde o público observa minha ação e isso me coloca diretamente em um estado de performance. Me mantendo assim, minha mente (que é a mesma coisa que caos), começou a pensar várias coisas.

Eu imóvel.

Essa cola secando... endurecida, fria, corpo estranho no meu corpo, me deixando branca.

Por quanto tempo permaneci branca? Por quanto tempo quis ser reconhecida como branca?

É impossível não pensar isso, já que vejo uma camada branca secar sobre minha pele.

Me sinto Pele negra com uma máscara branca. Fanon.

Pele:

1. órgão que envolve o corpo dos vertebrados (incluindo o homem), composto de três camadas (epiderme, derme e tela subcutânea), com função esp. protetora, termorreguladora e captadora de estímulos dolorosos e táteis.

2. camada mais superficial da pele (acp. 1); epiderme.

3. Pele preta = alvo

?

A cola secou

Inicialmente me senti tirando realmente a casca de tudo aquilo que de branco é falso em mim. A gente acha que esse processo acabou, mas os parasitas da branquitude sempre se impregnam na gente (em especial nessa aula, em outros momentos onde não sou entendida por minhas ações [ps: usar a palavra vulnerabilidade para dizer sobre uma cena/obra artística/ experimento ou criação/seja lá o que for é algo que tem que ser dito com muita cautela. Vulnerabilidade na vida de pessoas pretas significa um abismo. Estar no fundo desse abismo ou no topo dói).

.....

Pensando nessas dores, retorno a falar do manifesto.

O que quero enquanto artista?

Dentro dessa ideia - genocídio - venho executado ações que fazem parte da minha vivência, ora um recorte sobre ser mulher preta artista, ser preta em Salvador, homens negros como alvo de morte, mulher negra ainda vista como a mulata (R\$), infância, adolescência e tantas coisas mais... Um dos objetivos é afrontar o público/ não só propor uma reflexão, mas também mostrar no meu corpo o que sinto em relação a tudo isso, o que sinto. Apenas.

Tirar a cola também doída.

Acabou que no final, a história se tornou mais divertida. Colocar funk para tornar tudo mais alegre por causa do ritmo é uma boa opção. "Funk é filho do gueto, assuma!". Rincon Sapiência.

Passar muito tempo em silêncio é deixar muita coisa passar pela cabeça. Não há respostas, retorno de nada que pensei/senti/escrevi.

Por enquanto aqui, tudo está latejando...

Foi interessante perceber o que realmente ficava gravado na cola, as coisas que escrevemos no corpo e também o que não ficou gravado. Interessante também pensar as possibilidades de criação com a cola. Percebi que a turma toda ficou empolgada com a proposta, pois é algo bem diferente do que estamos experimentando nas aulas, teve uma boa condução, um experimento para nos sugerir criações.

 uma doidera. Mas é isso.”

Iasmin nos dá um panorama de suas dúvidas sobre os assuntos da disciplina de forma ampla, assim como questões e intenções enquanto artista. Com o relato dela percebo uma abertura em participar de cada experimentação e como foi perpassada por elas. Ela me lembra de detalhes da condução da primeira parte de uma aula, a parte de se mover como minhoca e da escrita de texto sobre a pele no trabalho com a descolagem, trazendo também à tona

palavras que elas estavam utilizando em suas pesquisas. No caso de Iasmin, as palavras são ligadas com questões da própria identidade de jovem mulher negra e que ganham corpo mais uma vez em tom de manifesto.

Letícia me enviou dois relatos separadamente por *e-mail*, um sobre a aula Chupando ossos:

“No início não estava entendendo muito a aula, mas depois de começar a prática fez mais sentido. Ser a pessoa que toca com os ossos é interessante, apesar da minha agonia com ossos. Sentir os movimentos de algumas articulações me deixa um pouco enojada, por motivos que não sei. Ser a pessoa tocada fez mais sentido, na minha opinião, pra entender os movimentos dos ossos e como eles são moldados pela pele. Sempre gostei de anatomia e já estudei por esqueletos, mas a experiência de tocar em um organismo vivo e que reage é bem melhor, realmente. Entendi a proposta do final de testar a anatomia com a textura da língua, mas acredito que não se fez necessário para mim.”

E outro relato sobre a aula do giro em torno do próprio eixo com a descolagem:

“Achei o giro bastante cansativo. Consegui marcar os quatro pontos com uma certa precisão, mas não entendi o propósito do exercício, tampouco o motivo da cola na pele. Não tenho muitas sensações para descrever além de dores físicas, dependendo da postura que eu assumia.”

Sabendo que ela não havia usado a cola na pele e de sua resistência com algumas propostas sensoriais, expliquei que o giro é um trabalho de pré-expressividade, onde podemos perceber as sensações e quais estratégias criamos numa situação de movimentação controlada. Expliquei também que o trabalho com a cola e o giro são duas propostas diferentes e os motivos para experimentá-las ao mesmo tempo naquele dia: o calendário diminuído e saber

se poderiam funcionar juntas. Pedi que ela me contasse sobre as sensações durante o giro e as estratégias para se manter no exercício. Ao que ela me respondeu:

“Não usei a cola, sou bastante alérgica. No giro, eu mudava de posição constantemente pra combater o desconforto físico de ficar em pé tanto tempo sem andar. Mentalmente, como eu disse na aula, fiquei cantando músicas inteiras na minha cabeça pra passar o tempo e medir os 15 minutos pra chegar aos pontos.”

No primeiro relato, Letícia nos dá a ver sua percepção entre tocar e ser tocada. Assim como no relato sobre a descolagem e o giro em torno do próprio eixo, ela demonstra como uma proposta pode tocar diferentemente cada pessoa; pode não fazer sentido para uma, enquanto pode reverberar em outra. Foi interessante saber quais foram as estratégias que ela utilizou para cumprir uma proposta: ela utilizou a música como relógio e suporte para se manter até o fim apesar das dores.

Talvez apresentar as proposições de forma mais didática seja um bom caminho, explicando que um trabalho de descoberta de estados corporais também é técnico, embora não seja um manual de atuação. No entanto, as pessoas naquela disciplina são artistas em processo criativo, então, considero importante apresentar proposições que estimulem a autonomia. Pensando por esse viés, talvez seja apenas uma questão entre a disponibilidade e o interesse pessoais frente a uma proposição. Se uma pessoa está mais interessada em estudar aspectos técnicos específicos, talvez uma proposição de descoberta de estado corporal não irá fazer sentido mesmo.



As mortas

O piso da sala onde me reunia com as alunas de TRP é o mesmo do Laboratório de Performance, recoberto por um tatame azul onde esbocei os primeiros estiramentos da morta, uma ação concentrada de distensão de tempo em movimento de paragem. Ao propor a repetição dessa ação, fiz um meio termo entre a instrução única e algumas indicações ao longo do processo. Comecei explicando que seria uma ação de paragem, que estariam na mesma posição por uma hora. Comecei sugerindo que escolhesse um lugar no tatame para se deitarem com as pernas unidas e as mãos sobre o peito. Segui indicando a elas os caminhos que me ajudaram a encontrar uma tranquilidade na manutenção da posição: atenção à respiração e a direção das pernas apontando para longe do corpo.

Ao compartilhá-la no tirocínio docente com as alunas de TRP, buscava algo além da ação em si, como um estímulo, talvez uma nova mobilidade surgisse para fazer algo depois. Mas, nessa ocasião, senti que a entrega das alunas foi parcial, foi como se elas me dissessem: “Não me ensina a morrer que eu não quero.” (Trecho de *Perdão você*, canção de Marisa Monte). Curiosamente, a aluna que realizou essa ação com mais tranquilidade, foi a que se

sentiu mais incômoda em todas as outras proposições. Ela disse ao final que foi fácil porque estava acostumada a ficar parada muito tempo na yoga e na meditação.

Você tem razão, Érico, quando me questionou na primeira qualificação: “A questão que se impõe fortemente aqui é: a prática da repetição de experiências pessoais em contextos completamente diferentes e com outras pessoas é interessante? Você tinha toda uma constelação interna para viver sua morte...e as alunas?”. A experiência com as alunas e a questão de Érico me fizeram pensar na relevância de repetir propostas. Talvez só saibamos medir na experiência ou na reelaboração de uma proposta e apresentação da mesma em situações onde as pessoas se sentem à vontade para dizer não. Aulas, sejam elas em escolas, universidades, espaços autônomos ou festivais, são ambientes pautados numa hierarquia que pode constranger as pessoas a dizerem sim. Algumas ações muito específicas e ligadas a histórias pessoais talvez devam ser realizadas de maneira mais cuidadosa e com pessoas que veem sentido em conhecê-las, como aconteceu na residência *que seria de Butoh caso o artista não tivesse criado outro algo que bebe dessa fonte*, onde conheci as primeiras ações de simulação de nascimento e morte.

Sobre o poder de escolher entre dizer sim ou não a uma ação, Agambem (2009, p.57) diz que: “Há (...) uma outra e mais dissimulada operação do poder, que não age imediatamente sobre o que os homens podem fazer – sobre a sua potência – , mas antes sobre a sua impotência , isto é sobre o que não podem fazer ou, melhor, podem não fazer.”. Ele traz também que, na relação com o erro, podemos transformar capacidades em faculdades, e, tendo consciência do que podemos não fazer, teríamos consistência nas escolhas do que fazer.

Essa reflexão de Agambem junto com alguns relatos das estudantes no decorrer das aulas também me fizeram pensar no que a experiência com as alunas em TRP modificou no meu modo de trabalhar como professora proponente de ações. Por muitos anos eu costumava propor imersões falando o mínimo, apenas o que fosse referente

a cada proposição e deixando para conversar depois da experiência. Era um pouco complicado, pois algumas participantes gostavam de saber o que ia acontecer. Mas como eu criava a ambientação e inventava personagens para mim naquele momento, as pessoas acabavam se deixando levar pela proposta.

Em aulas regulares como a de TRP, eu não poderia fazer da mesma maneira, pois se tratava de uma disciplina que envolvia a criação de cenas e as alunas receberam meu plano de aula junto com o de Ciane e Mateus, no início do semestre. Então, o que eu iria propor não seria de grande surpresa. Além disso, por se tratar de uma aula em que eu estaria interferindo em processos de criação já iniciados, o cuidado com as proposições deveria ser maior, pela possibilidade de essas ações se relacionarem com as cenas de cada artista.

Amasse bem uma folha de papel, depois estique. Repita essa ação até sentir que seu corpo ficou macio.



Como me condicionar para dançar o tempo todo?

O que é condicionar? Dar condição? Amaciar? Regular? Limitar?

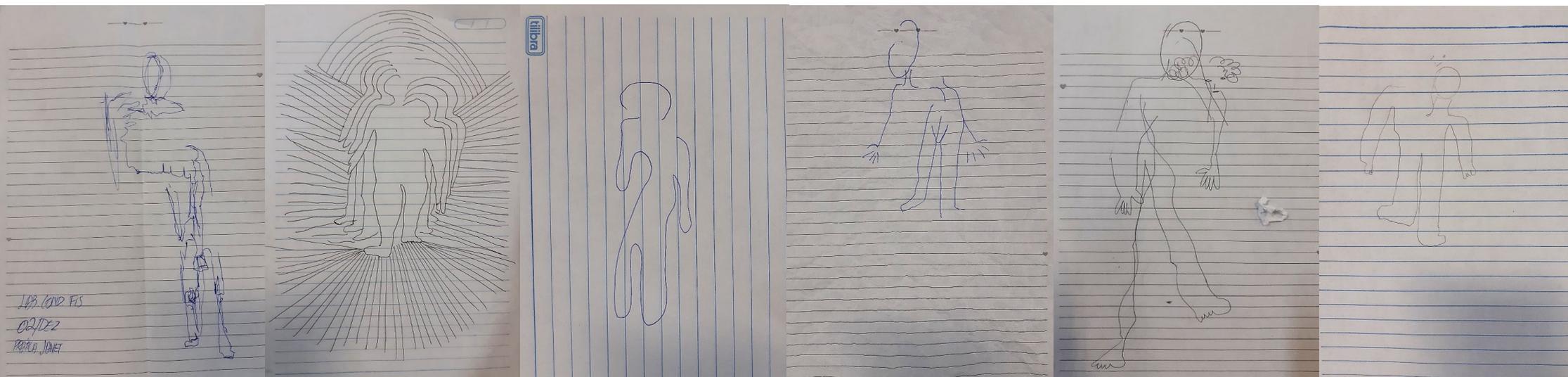
Quando pego um papel grande, tamanho A0, e dobro, amasso, aliso, aperto, amassando de novo e volto a alisar várias vezes, ele se torna mais macio; e se eu faço algum movimento com ele nessa nova condição, ele não quebra nem marca. Mas se eu o molhar ou rasgar, ele será danificado irremediavelmente. Em que eu sou como esse papel? O que me deixa mais flexível? O quanto eu aguento ser dobrada, amassada, amarrotada, torcida e alisada? Quais movimentos condicionantes posso promover para obter resiliência e continuar apesar desses amassos e esticamentos? Ou: como será minha dança depois desse processo? Seria possível “malhar” a sensibilidade para produzir disponibilidade? Quais as condições de vida necessito para continuar além e quando faltar vontade?

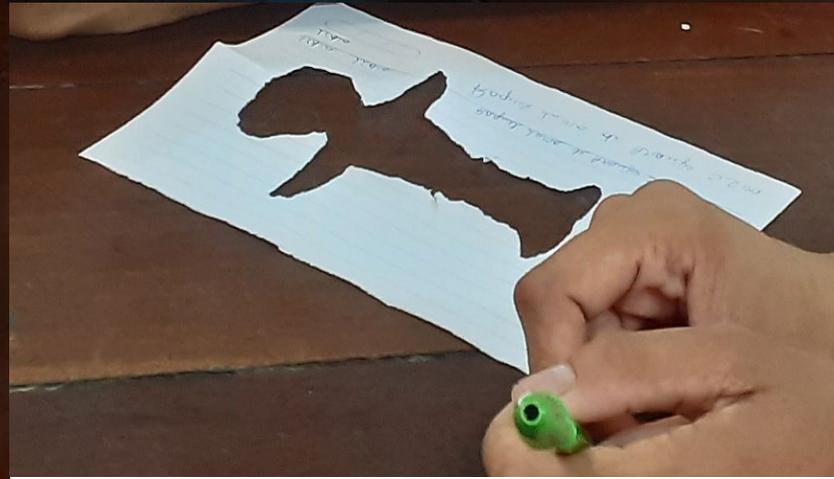
Um dia, o professor o professor Matias Santiago, que também é diretor do balé jovem de Salvador, trouxe grandes papeis brancos para a aula de Condicionamento Físico II, no curso de Dança da UFBA, para que cada participante estudasse uma apresentação sobre o assunto da disciplina. Uma folha branca de papel é como uma proposta de dança livre, para mim não faz o menor sentido, é um pavor. Entediada, comecei a dobrar aquele papel em tiras finas até ficar todo dobradinho. Em seguida, abri as dobras e o alisei tentando fazer com que voltasse a ser plano e liso. Não era mais o mesmo. Dobrei de novo, enrolei. Abri, alisei. Agora havia ainda mais marcas. Amassei. Abri de novo, alisei. Percebi que além do amarrotado, o papel ganhou uma textura mais suave. As próximas dobras não tiveram mais o mesmo efeito, o papel agora parecia mais um tecido e não aceitava mais os vincos de dobrar e

amassar. Pensei no meu corpo que quer saber dançar e no esforço que fazemos para malhar esse papel e condicioná-lo para mover-se.

No dia da minha apresentação do trabalho dessa disciplina, comecei propondo às colegas que fizéssemos o exercício de malhar o papel e em seguida utilizássemos outro papel para fazer um desenho cego de corpo. Esse exercício foi aprendido com Gabriela Christófaro, professora dos cursos de Dança e de Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais, em 2012, em uma aula da disciplina Anatomia para o movimento. Em seguida, propus que cada colega modelasse um papel para criar um corpo ou o recortassem deixando nele sua contra forma. Thérèse Bertherat (2002), criadora do Método Antiginástica, propõe algo parecido, com olhos fechados, utilizando argila ou massa de modelar, exercício que explorei em casa e com colegas das artes visuais sem saber explicar o porquê naquela época. Me lembro que a timidez me travou naquele momento de tecer relações com a ação proposta.

199





Ao experimentar exercícios de propriocepção a partir de desenho cego e modelagem em papel com colegas da graduação em dança da UFBA e propor uma relação entre o condicionamento do papel e o condicionamento do corpo, reiterei-me da possibilidade de utilizar procedimentos que não são próprios da dança para estudo do corpo e como preparação ou “pretexto” para dançar. Eu já havia tido uma experiência parecida com procedimentos de desenho quando era aluna de Gabriela, em um contexto diferente, outra disciplina e outra sequência de exercícios, mas ouvir os comentários de colegas e do professor Matias a partir de uma nova proposição que inclui nova sequência de ações foi especialmente importante para valorizar devidamente a mistura entre saberes. É diferente quando a batata está assando na sua mão e é com seu fogo que você tem que sustentar uma prática em grupo. Nesse dia, Matias estimulou que a prática poderia ser um método para estudar dança, inclusive com grupos profissionais. Então, além de convir para estudar a anatomia, talvez esses exercícios pudessem estar no momento do condicionamento físico ou mesmo durante uma prática de dança. E por que não de uma apresentação? Naquele dia ele estava me orientando no meu trabalho como artista e futura professora de dança e também me ajudando, sem saber, a compreender possíveis finalidades de uma pesquisa de anos que culminou na elaboração desta tese de doutorado. O que eu duvidava nas aulas de LG18T estava ganhando corpo e possibilidade ali.

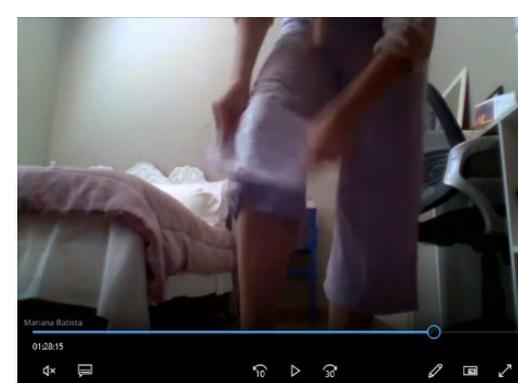
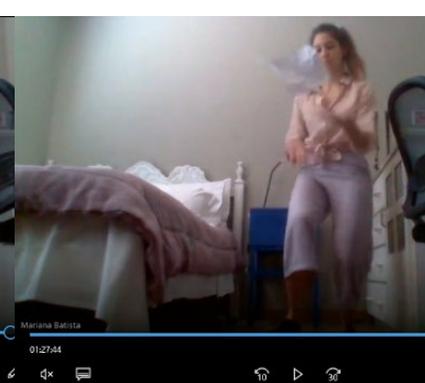
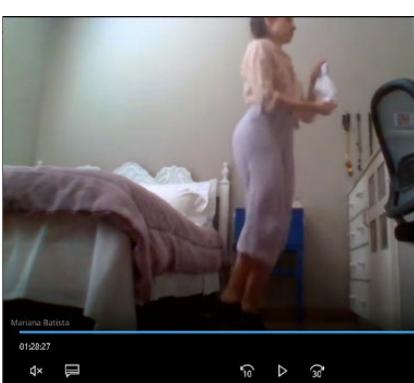
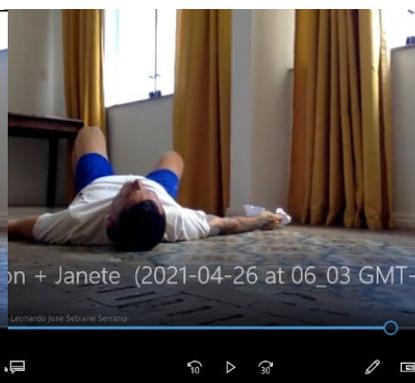
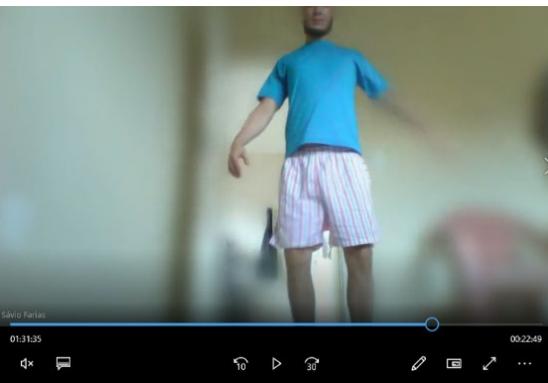
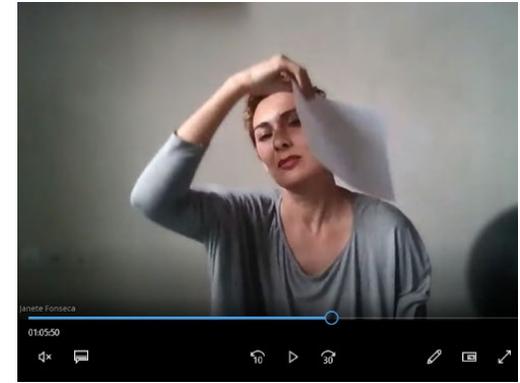
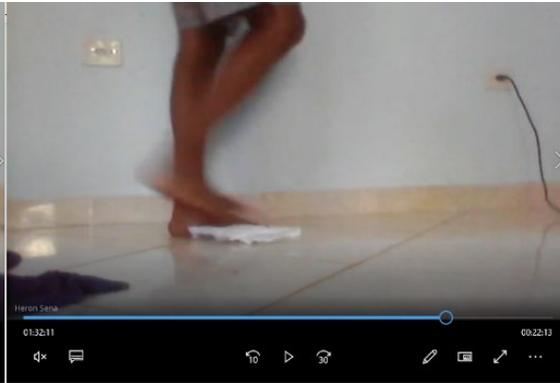
Maristela Botelho e Maria Lúcia Lee, professoras de diversas terapias em movimento da Medicina Chinesa, como Lian Gong em 18 Terapias, Movimento perfumado, Tai Ji Qi Gong, recomendam que não devemos aplicar princípios de uma prática à outra. Como tenho uma formação anterior em Artes Visuais e com frequência faço associações entre a prática de dança e as ações e gestualidades nas artes visuais, assim como as relações entre materialidades, essa recomendação me faz pensar se seria indevido aplicar ações de uma área artística à outra. Ou, o que faria com que artes diferentes pudessem compartilhar princípios, sem, ao mesmo tempo, perderem suas especificidades? Ou melhor, voltarem a se mover juntas, ignorando as regras mercadológicas de uma história que

não nos estimula a criar além das especialidades. Como me lembrou Mário Enrique Ulloa Peñaranda, violonista e professor da Escola de Música da UFBA, em um ensaio de seu espetáculo, as habilidades foram separadas na época do Renascimento, momento em que o individualismo distinguiu também os fazeres, inventando gênios e uma história da arte que nos mostra que o que antes era feito como prática de vida passou a ser chamado de arte e só *experts* patrocinados poderiam tocar na divina matéria da arte. Não tenho as respostas para a questão que coloquei ali em cima, mas tenho usado procedimentos das artes visuais para estudos nas artes cênicas e na dança e não tenho visto problemas nisso, mas possibilidades. O processo de formação brasileiro e contemporâneo nos livra das possibilidades de pureza em técnicas e referenciais, impregnadas de carrapichos, perfumes e sarnas, como boas viralatas que somos.

No mesmo semestre da disciplina de Condicionamento Físico II, como aluna da graduação em Dança, eu realizava o tirocínio docente na disciplina Interpretação - Teatro Rito e Performance (TRP) do curso de Teatro da UFBA e comecei a imaginar a junção das práticas de sensibilização sensorial e estudo anatômico que realizava ali junto com uma prática como condicionamento corporal. Foi a oportunidade de unir o que foi aprendido no módulo do Sistema Esquelético do Body-Mind CenteringSM, na dança, no desenho e na gravura com experiências de paragem – como *A morta*, e micromovimentos – como Giro em torno do próprio eixo. Foram essas as práticas que reexperimentei junto com a turma de TRP. Por seu caráter híbrido, cogito que esse trabalho de condicionamento através da sensibilização também possa ser aplicado na dança e em diferentes contextos artísticos. As ações básicas da proposição com o papel poderiam ser simplificadas na repetição de contrações e extensões. Nada de novo para as artes do movimento. O que se acrescenta é uma sequência didática e as analogias das propostas.

Eu era aluna de Matias, mas também me sentia colega dele, por estarmos ambos no doutorado. Em suas aulas tive espaço para experimentar algo que se tornou uma proposição para improvisação em dança. Mudar da função de aluna da graduação para professora automaticamente me gerava um desconforto parecido com o que senti ao precisar falar em duas línguas no mesmo momento – aquele mudar de chaves rápido, além das responsabilidades que compartilhar uma disciplina em uma universidade trazem. Percebo agora que faz sentido o que Ciane Fernandes dizia no Laboratório de Performance, onde desenvolve a metodologia Somático-Performativa, sobre buscar minhas bases na minha experiência quando eu me sentia perdida. Ver a abertura das colegas de condicionamento físico e ouvir das colegas do doutorado sobre o desejo de aprender a desenhar me mostrou o quanto esses saberes são caros a profissionais da dança e o quanto eles podem recondicionar práticas de criação nas artes do movimento.

Uma das ações previstas no doutorado-sanduíche era apresentação da minha pesquisa de forma prática com estudantes de Dança e Teatro da *Université Bordeaux-Montaigne*. Devido às instabilidades durante a pandemia, que vinha em ondas e nos impedia de programar o calendário a longo prazo, comecei a pensar numa prática que fosse possível tanto de forma presencial quanto remota. Vi nessa situação a oportunidade de experimentar e expandir as proposições com o papel. Ao mesmo tempo, estava elaborando com o GIPE-Corpo, o grupo de estudos do qual faço parte no PPGAC, um seminário remoto, onde pude oferecer dois dias de oficina. Seria a ocasião de experimentar uma prática com pessoas brasileiras antes de propô-la na França. Mariana Hilda, minha colega de doutorado, também estava se preparando para oferecer uma oficina no UM - Núcleo de pesquisa artística em dança da FAP-UNESPAR, projeto de extensão e Grupo Artístico coordenado pela Prof.^a Dra. Rosemeri Rocha. Então nos unimos para criar uma oficina onde propomos investigar uma dança a partir de três materialidades – o corpo, o espaço e o papel – e da relação entre elas. Naquela época, como eu estava envolvida com estudos sobre dispositivos, a oficina foi nomeada *Dispositivos de Papel*. Hoje eu a nomearia *Papel dança corpocoisa*, equalizando nas palavras as nossas intenções.



Saltar o papel
Saltar com o papel
Saltar como o papel
Friccionar
Levitar

Deixar de estar chapada, sair da bidimensionalidade, ser tridimensional.

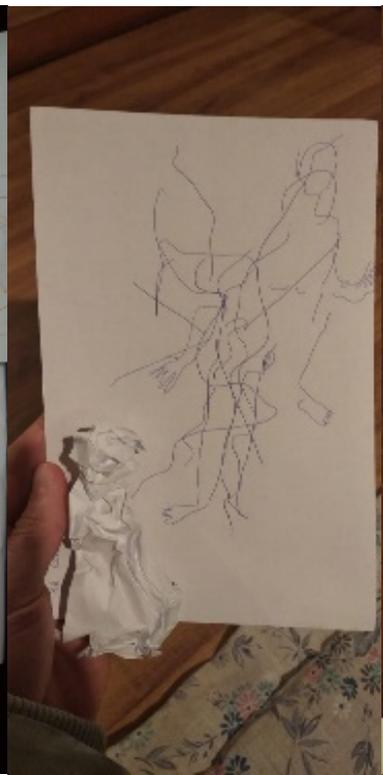
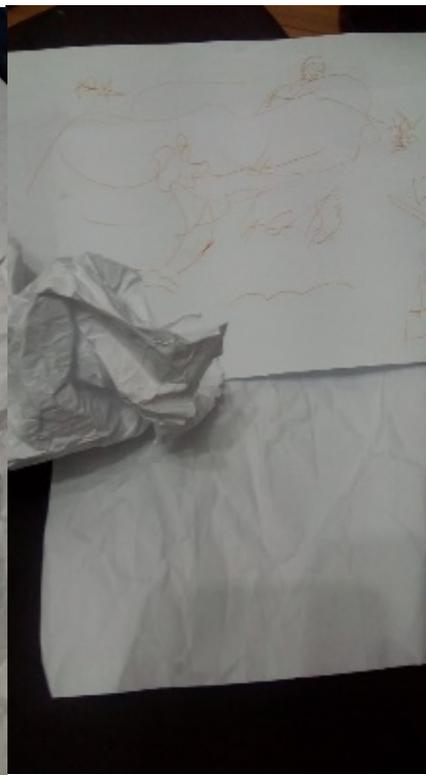
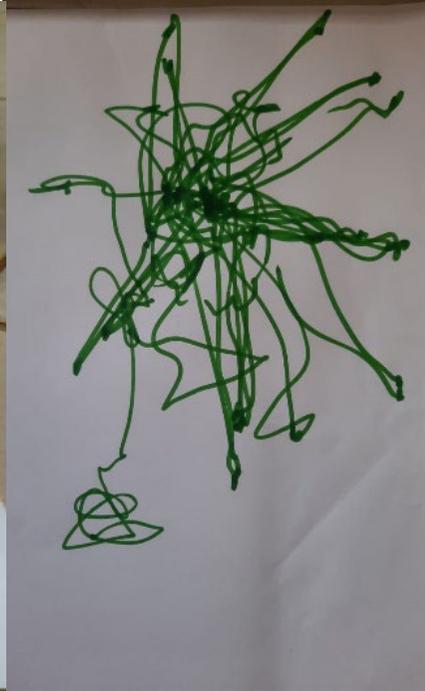
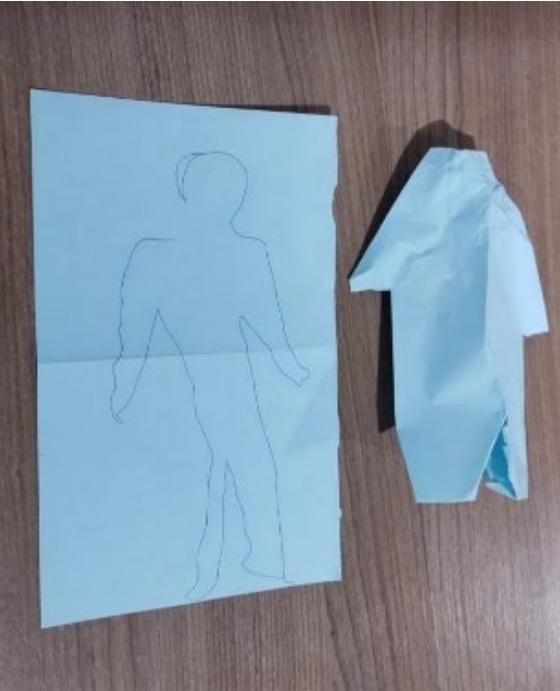
Desenhar como uma ação viva, ser-representar um corpo.

Usar de uma prática usual, fácil para mim, para fazer algo que é difícil: dançar.

Ir por um caminho conhecido e encontrar as bifurcações.

A materialidade como pretexto para ter uma experiência comum: “Uma coisa material é, antes de mais nada, "o único ponto de comunicação entre dois espíritos”.” (Journal de l’émancipation intellectuelle, t. III, 1835-1836, p. 253, *apud* Rancière, 2002, p. 43).

Se considerarmos apenas a materialidade básica em prática presencial, o papel, um material feito com uma tecnologia antiga, usado por muitas pessoas e produzido por poucas, poderia ser considerado, aos modos de Agambem (2009), um contra dispositivo ou dispositivo analógico. A construção de uma folha de papel envolve uma alquimia fascinante com uma substância corrosiva e outra aglutinante e um modo de fazer a partir do que foi desfeito antes: despedaça-se a fibra para juntá-la num todo novamente, só que em forma de lâmina. Esgota-se a água e o papel será a matéria seca que sobra desse processo. Usamos o tipo de papel mais comum na oficina, aquele que é utilizado como base para impressão de documentos em qualquer lugar. Um papel ordinário, cheio de cola e pouco resistente à água, mas que pode cortar como faca, se manuseado com displicência.



A partir da sensibilização e reconhecimento entre as partes, foram propostas ações com o papel e o corpo, investigando uma ação conjunta, compondo uma dança entre o corpo, o papel, o ambiente da casa e o virtual com as colegas da oficina. A proposta foi criada a partir de três momentos:

1- Transformar-se em papel

Vendar os olhos com um tecido ou venda; derreter-se no chão, sentir-se desmanchando até tomar a forma plana da superfície, como um papel. Deixar o peso. Deixar a água secar, recortar o próprio corpo e descolar-se do chão com o menor esforço.

Pegar o papel parceiro, sentir seu peso, deslizá-lo pelo corpo, sentindo seu toque na roupa, na pele, no cabelo. Observar pesos, temperaturas, volumes e sons das materialidades e entre elas. Cuidado com o fio do papel para não se cortar e cuidado para não o rasgar.

2- Ações com o papel (modificar a forma e a textura)

Dobrar-desdobrar, amassar-desamassar, deslizar, arranhar, esfregar, raspar, alisar e vibrar.

Repetir essas ações no corpo, investigando uma ação conjunta, compondo uma dança entre corpo e papel. Não abandonar o papel.

Amassar o próprio corpo com as mãos e outras partes, no chão, ser o menor possível.

Trocar os perfumes com o papel.

3- Composição coletiva (pessoa e papel são o mesmo corpo)

A partir das ações já realizadas anteriormente e em diálogo com as danças das demais participantes através das imagens nas telas, compor uma dança coletiva. Uma começa e a seguinte se relaciona com a imagem da primeira e sucessivamente vão entrando e saindo pessoas à medida que se sentirem à vontade.

Para o grupo do GIPE-Corpo, propus saculejos, vibrações até chegar ao ponto máximo por uma música inteira. Nesse exercício, percebi que o papel ganhou outra textura e peso, modificado também pelo calor e suor das pessoas. Ao final, começaram as associações entre corpo e papel. Heron Sena comentou: “A gente fica que nem ele, né, cheios de marcas do movimento.”

Com o corpo aquecido, vibrante, sensível, propomos, ainda, criar alguns corpos, com limitação de tempo:

De olhos vendados: em 1 minuto, desenhar um corpo no papel;
em 2 minutos, criar um corpo tridimensional com outro papel.

Com os olhos abertos: em 1 minuto, modelar um corpo.

Sobre esse exercício, Sávio comenta:

“A partir do desenho e da modelagem eu fui muito para longe de uma ideia de corpo humano. Assim me veio muito mais os estados do meu corpo e do papel, junto com os movimentos que a gente fez e das ações, é quase como um corpo indo em várias direções. Pensei em pontos que se conectam, em um corpo formado por várias partes que vai em várias direções.”

Heron relacionou essa parte da criação de corpos com a anterior:

“Eu modelei e desenhei uma coisa muito eufórica. Semelhante à cabeça perdida, porque eu acho que a gente fica estimulado a desenhar de outra forma que não é só mental. Reproduzir o corpo que tem na cabeça, o bonequinho que a gente sempre faz (...) mas eu fiz um corpo bem aleatório, perna pra lá, cabeça pra cá. E o bonequinho igual a mim.”

Leo havia reclamado do cansaço na proposta de vibrar por muito tempo e depois do desenho e da modelagem comentou:

“Na verdade, no primeiro desenho, eu viajei muito. Porque eu fiquei pensando: ela falou pra fazer um corpo; eu fiquei: que corpo? Aí eu viajei no negócio da filosofia. Que corpo é esse? Tudo é corpo. (...) Poxa, então eu vou fazer um negócio, então eu fui fazer um corpo, qualquer um. Só que até parece um corpo com órgãos dentro. Parece um negócio de bicho, mas realmente eu estou pensando naquela história de qualquer corpo, um corpo. (...) Quando você falou modelar, aí que eu falei: modelar qualquer corpo, eu não sei se vou modelar uma estrela, então vou fazer um bichinho que saiu esse Michael Jackson.”

Com o grupo do GIPE-Corpo tivemos um segundo dia em que propus experimentar a obra *Caminhando*, de Lygia Clark. Relembrando brevemente, a ação consiste em construir uma fita de Moebius e percorrê-la pelo centro com uma tesoura em ação contínua.

Na oficina com o GIPE-Corpo, a maioria das participantes usou o espaço de maneira ampla, sendo possível ver os corpos-papel delas na câmera. Percebi que não deixaram mais o papel durante toda a proposta, mesmo quando parei de indicar o contato com ele, no momento em que propus vibrar continuamente. Era como se o papel fizesse parte do corpo ou fosse levado junto com zelo, como quando se está bem dançando com alguém. Passou a ser movido junto e cuidado, a impressão é de que tinha se tornado “alguém” ou parte inseparável, como um par, um duplo do corpo ou duplo-eu em movimento. Um devir-papel. “Pertencemos a dispositivos e neles agimos”, escreveu Deleuze (1996, p. 4). No caso da oficina de dança com o papel, enquanto objeto propositivo e relacional, mais adequado seria dizer: pertencemos ao papel e com ele agimos.

Talvez o papel, como parceiro de dança, transforme o corpo em “coisa”, criando o *corpocoisa*, como diria Mariana; ou produza uma “dança-coisa”, como diria Luciana Paludo (2015), coreógrafa e idealizadora do Mimese Cia de Dança-Coisa, do qual fiz parte por um ano em Porto Alegre. A plasticidade do corpo no Mimese é uma referência que Lu Paludo traz de maneira detalhada no treinamento do Mimese, assim como a expansão dos movimentos na própria fisicalidade e no deslocamento pelo espaço. O repertório de movimentos do Mimese é baseado nos espetáculos de Lu Paludo, cheio de movimentos longilíneos e curvilíneos, muito estruturados e, ao mesmo tempo, cheio de surpresas e instabilidades. As apresentações tinham coreografias e improvisações. Algumas eram iniciadas por cenas de aquecimentos públicos, onde testávamos equilíbrios e preparávamos o espaço para as coreografias que viriam. Na época, além da dificuldade de repetir uma coreografia, eu tinha muita dificuldade de realizar os movimentos por sentir o corpo travado, meio borrachudo, apesar de todas as imagens e metáforas de plasticidade do corpo trazidas por Lu Paludo. Apesar do meu desconforto, era muito grata pela abertura dela, que levava a sério a máxima “Todo corpo dança”, nos dando espaço de trabalho, elementos e caminhos para descobrir os próprios movimentos.

210

Para Mariana, minha parceira nessa oficina, a improvisação em dança é “estratégia para des-evidenciar o corpo”, numa procura por sair do estado espetacular, “e então resgatar o sentir com o outro, voltando para o corpo como matéria em relação.” Abaixo estão as percepções que ela compartilhou comigo e que estarão em sua tese:

“Minha percepção com relação a essa troca com o papel é a de que o material ativa o corpo de maneira singular. O papel deslizando na pele eleva a temperatura, e o fato de prestar atenção em como dobro e desdobro o papel aguçava uma atenção para como todo o meu corpo se organizava para realizar tal ação. Quanto mais o papel é amassado mais maleável ele fica, ao ponto de parecer um tecido, e assim é o corpo quando é ativado pelas dobras

de suas articulações, quanto mais move mais fluido o movimento, nossa estrutura física também é amaciada pelas ações propostas no papel e no corpo.

Se enquanto investigamos a relação entre corpo e papel nos ocupamos em fazer apenas o mínimo, dobrar e desdobrar, a própria ação e o modo como papel e corpo se comportam vão abrindo caminhos para movimentos diversos, nessa relação cria-se uma qualidade, velocidade e se deixamos o corpo fluir nesse processo acabamos sendo movidos pelo papel. Todo este processo dialoga com a fala de Rolnik (2018) sobre fazer um corpo a partir da relação de forças, os corpos (humano e papel) produzem efeitos um no outro, o papel já não é mais o mesmo no final da investigação, muito menos o corpo.

Pensar na improvisação em dança como estratégia para des-evidenciar o corpo, isto é, descentralizá-lo envolve o que venho entendendo como um estado de corpocoisa ao improvisar, trata-se de uma relação entre materialidades humanas e não humanas onde elas se ativam cocriando uma dança. Quando Rolnik propõe criar um corpo a partir da sabedoria deste, é sobre estar atento aos modos como nos relacionamos, buscando uma conexão comigo mesmo em relação, sabendo-se no enquanto nos relacionamos. E a parceria proposta entre corpo e papel promove este saber: eu sinto meu corpo enquanto sinto o papel, deixo o papel me sentir, me entrego a esta dança que acontece.”

Como a oficina foi realizada na modalidade virtual, mais que adesão podemos pensar em conexão. É uma proposta corporificada e materializada a partir da via virtual, onde grande parte da vida acontece.

Do resultado dessas oficinas me dizem muito os comentários durante e após o processo, os olhos brilhantes, os corpos suados, cansados, se movendo de maneiras diferentes do começo. Corpos flexíveis, corpos que criaram ânimo, que se movem com vontade.

O *e-mail* de Mai Fujimoto confirma essa percepção das participantes que tive através do vídeo:

“Curitiba, 26 de abril de 2021

Um Núcleo

Proposição a partir da pesquisa de Mariana

Batista e Janete Fonseca – UFBA

Corpo | Papel

Dobrar

Desdobrar

Amassar

Torcer

Cobrir

Desenhar

Rasgar

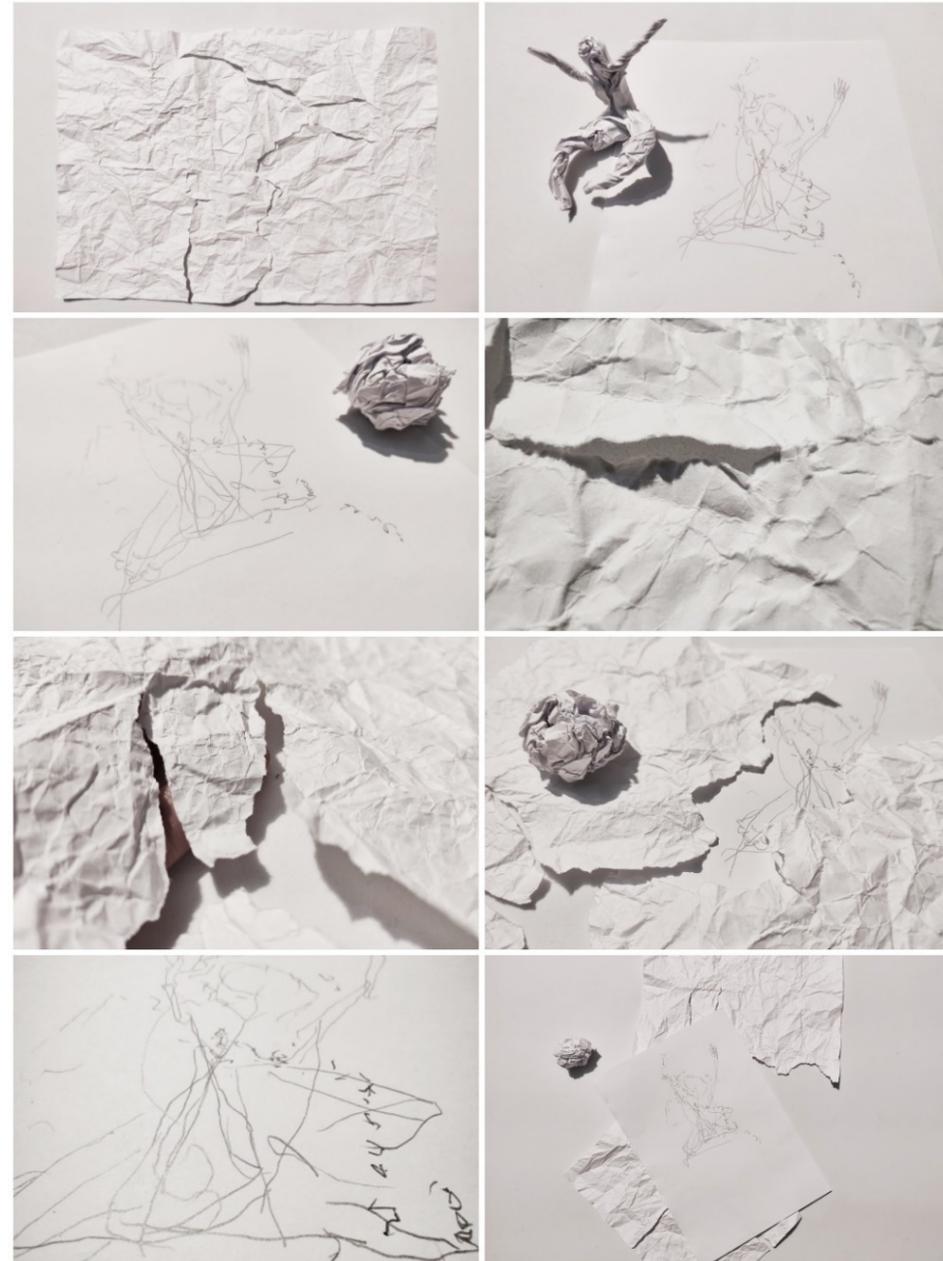
Textura

Temperatura

Peso

Tamanho

Som



Oi Janete! Aqui é Mai.

Participo do Um Núcleo da FAP desde março deste ano.

Tem sido importante e bom pra mim. Não tenho uma formação em dança, mas há muitos anos me interessei por muitas das questões que surgem nesse tipo de pesquisa porque envolvem percepções do corpo e as tantas relações que estabelecemos.

O papel é material de minha intimidade. Sinto ele muito próximo do corpo. Foi especial trabalhar ontem com ele. Abrir essas senhas perceptivas para mover.

Apesar da grande vontade tenho muita dificuldade para participar de dinâmicas de grupos, de mover o corpo com a ideia de dança. Movimentar primeiro o papel, extensão do corpo, me ajudou muito a enxergar possibilidades fora da imagem limitante que tenho do dançar.

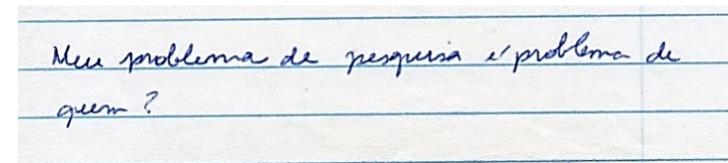
Agradeço imenso a oportunidade de vivenciar essa atividade.

Estou enviando os registros que fiz⁵³.

Grande abraço

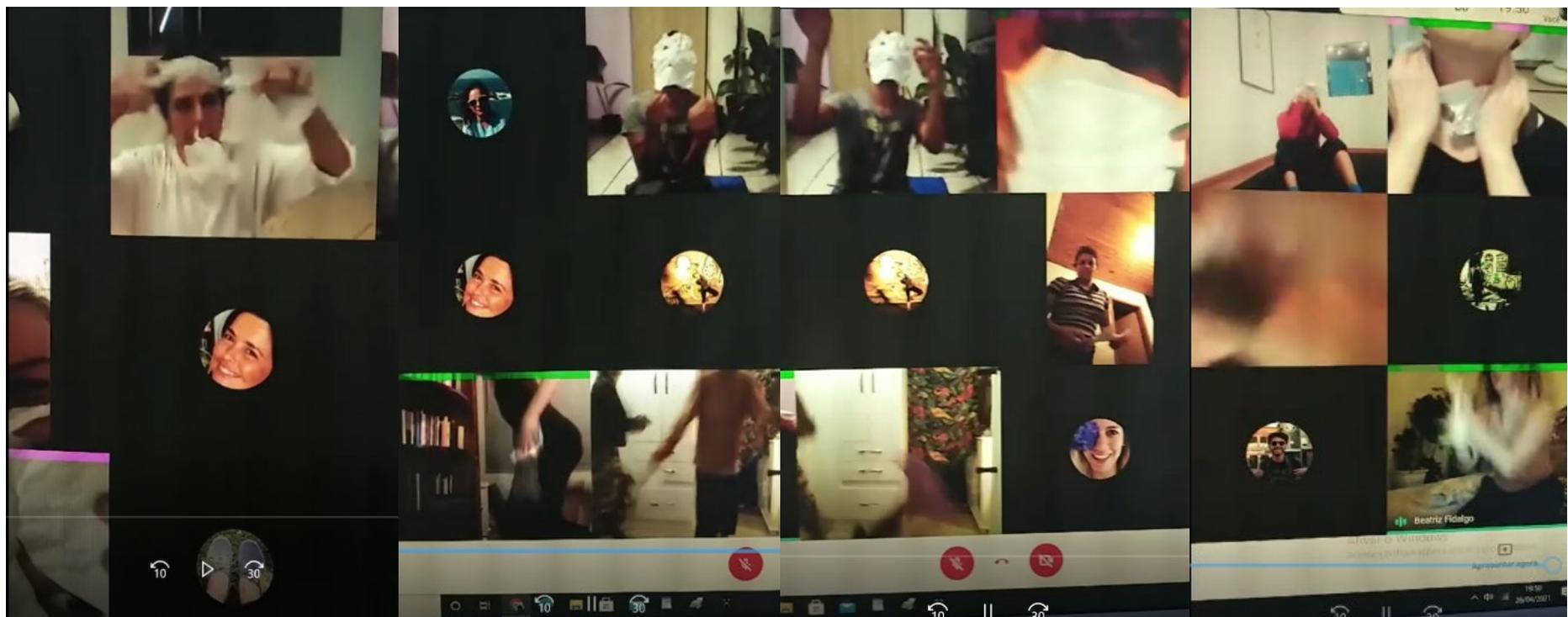
Mai Fujimoto”

A partir dos relatos de Mai, encontrei também a resposta para uma pergunta que me incomodou no início do doutorado dentro do Laboratório de Performance:



⁵³ As fotos anteriores são as mesmas que Mai me enviou, mas preferi pegar emprestada a montagem que ela fez para publicar na sua rede social Instagram. Disponível em: http://Instagram.com/fujimoto_mai. Acesso em 02 jul. 2022.

Meu problema, minhas dificuldades em me mover, para dançar, são minhas, mas os caminhos que encontramos podem ser compartilhados. A questão passa a ser não mais somente minha e isso basta para continuar com as propostas que venho desenvolvendo, especialmente as proposições com o papel.



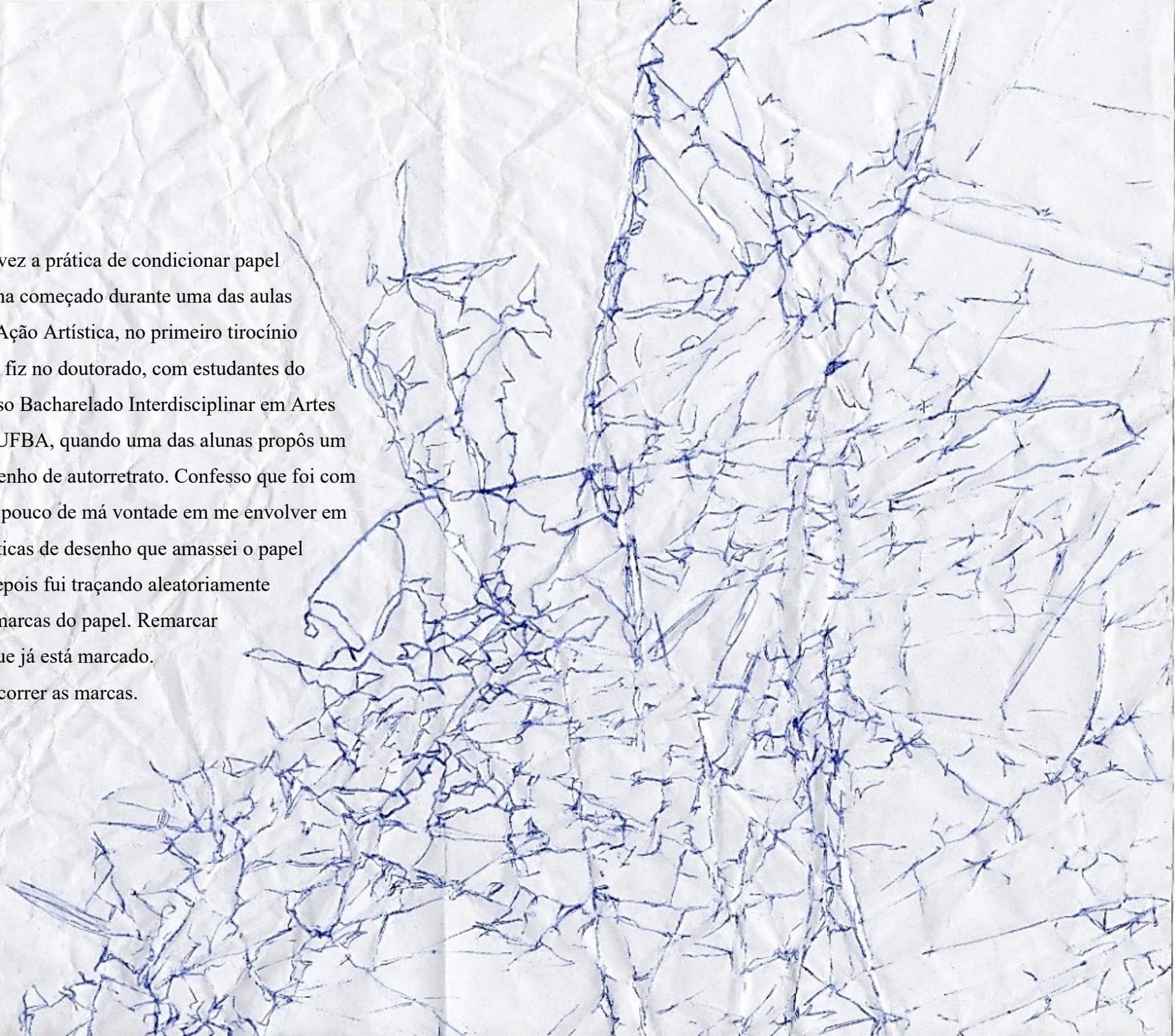
Como é possível ver nas imagens acima, o grupo da FAAP ousou com o papel em suas partes, deixando que ele se rompesse, furasse, criando outras relações em contato com o corpo, transformando-se em parte dele, acessório, máscara. Em uma ação menos afetiva, um papel pode ser apenas um papel. A propositora dessa oficina na FAAP foi

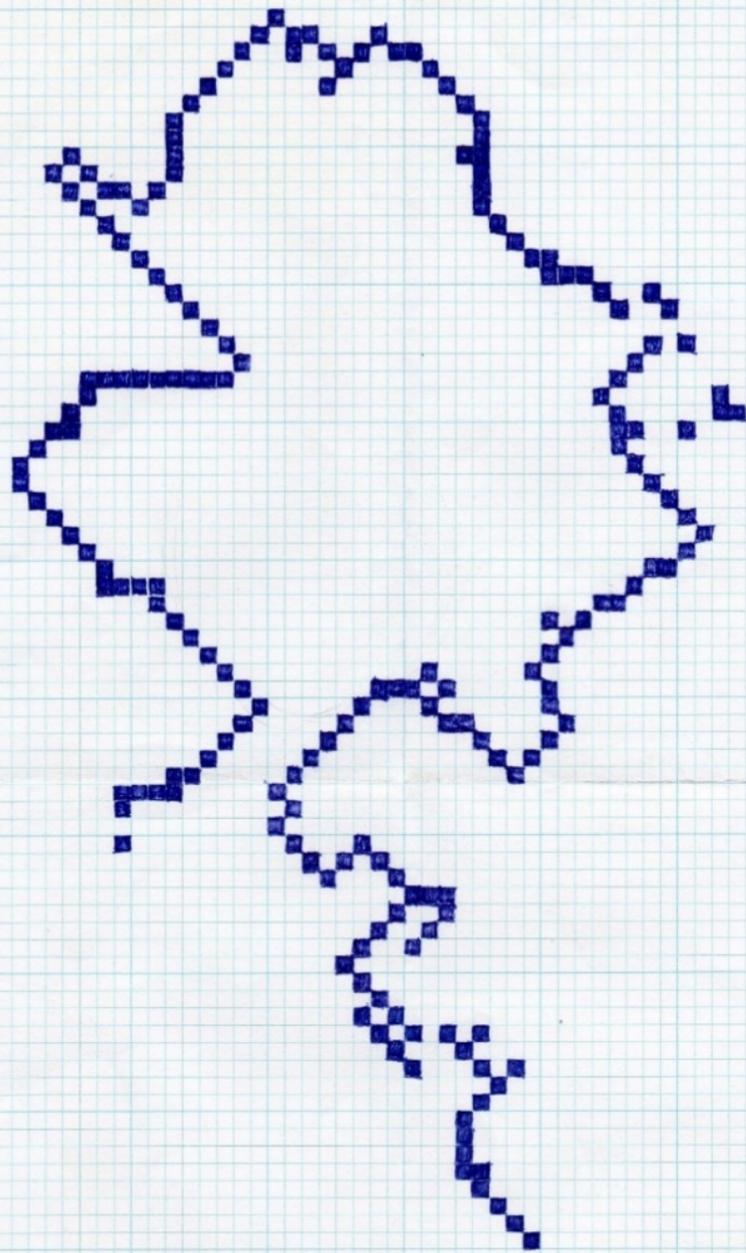
Mariana e talvez a diferença na condução e no vocabulário tenham criado novas possibilidades, pois ela tem um vocabulário próprio que criou na trajetória da própria pesquisa e participava do grupo que já conhecia sua pesquisa.

Em maio de 2022, experimentei a primeira parte da oficina com o papel na disciplina Performance, gênero e feminismo no PPGAC, ministrada pela professora Nina Caetano. A ideia era ficar com o papel em toda primeira parte da aula, que duraria por volta de uma hora, ao mesmo tempo em que ocorriam ações de fazer e desfazer com o papel para enquanto realizávamos em um seminário. Nessa ocasião, enfatizei uma sugestão de, após amassar ou dobrar o papel, tentar fazer com que ele volte ao que era antes e algumas pessoas comentaram ao final da prática sobre a impossibilidade desse retorno do papel e do corpo ao que eram antes. Acredito que o teor da disciplina que traz muitos assuntos sobre traumas, crimes e tragédias contribua para essas reflexões.

Sempre procurei um caminho que evitasse psicologizações, atentando sempre às sensações e ao movimento, evitando palavras como memória. Pois, para mim, pensar em traumas me paralisa mais do que me dá vontade de mover. Para mover e me perceber em movimento preciso estar completamente dedicada às ações do presente. E não conheço ação que seja mais “presentificadora” que prestar atenção na própria anatomia e na vida que corre por ela e poder, além de perceber a dança que corre, participar dela, dançar com essa dança.

Talvez a prática de condicionar papel tenha começado durante uma das aulas de Ação Artística, no primeiro tirocínio que fiz no doutorado, com estudantes do curso Bacharelado Interdisciplinar em Artes da UFBA, quando uma das alunas propôs um desenho de autorretrato. Confesso que foi com um pouco de má vontade em me envolver em práticas de desenho que amassei o papel e depois fui traçando aleatoriamente as marcas do papel. Remarcar o que já está marcado. Percorrer as marcas.





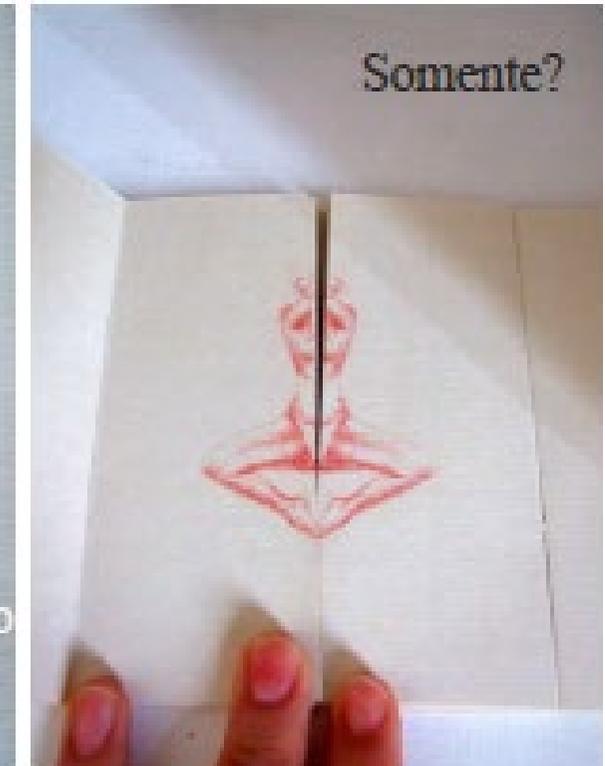
Em outra proposição de desenho feita na Ação Artística, quando fui preenchendo aleatoriamente os quadradinhos do papel com aquela costumeira preguicinha de desenhar, quis reaparecer Dona Judith, a mulher antiga, a recolhedora de ossos.



A proposta de autorretrato da Ação artística me fez lembrar Catalina Bailalína, meu Trabalho de conclusão de curso na Licenciatura em Artes Visuais (2013). Como um livro-corpo, ela foi confeccionada com remarcações costuradas em locais do corpo onde eu tinha lesões: tornozelo e ombro esquerdos e quadril direito, e exagerando outras características como o quadril muito largo e uma perna mais curta. Foi uma coletânea das minhas primeiras experiências artísticas e pedagógicas, assim como esta tese tem as mais recentes. Vejo, então, que mantenho a criação de coleções como modo de documentar e relacionar meus trabalhos e que as proposições de papel existem há mais tempo que seu nome.

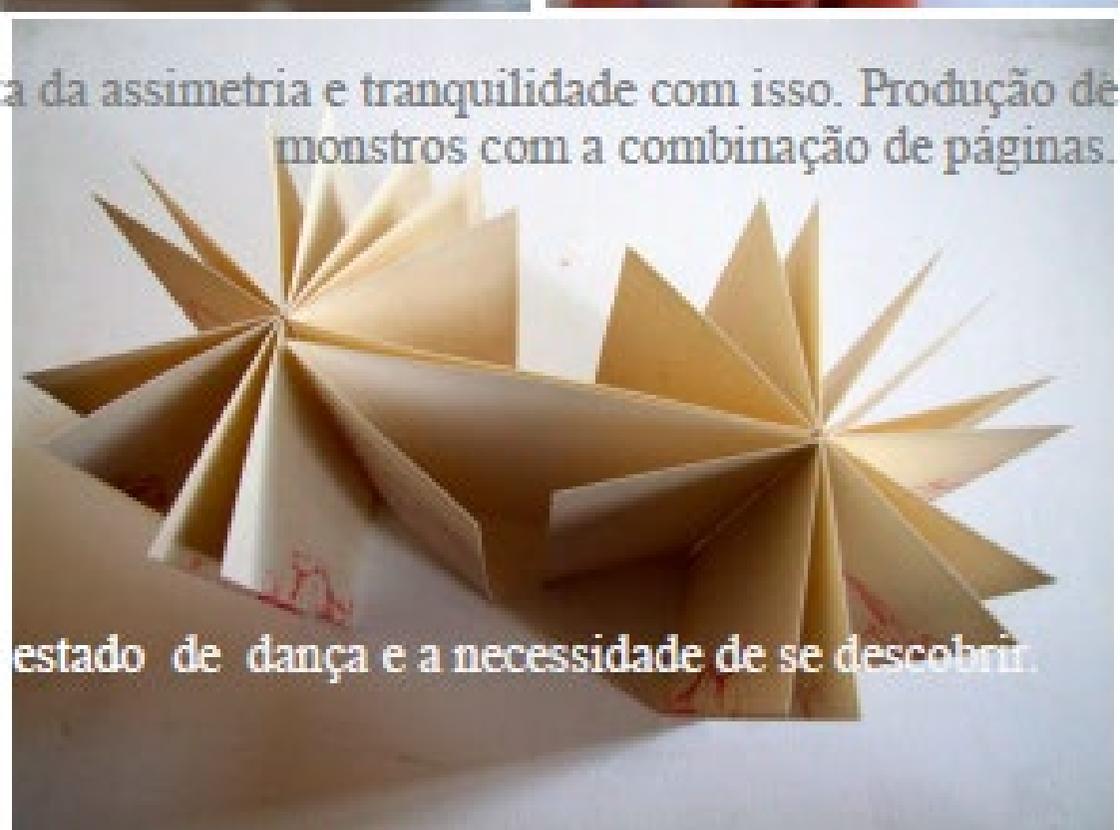
As próximas imagens são de páginas da versão virtual de Catalina que descrevem *Longe*, um livro feito em 2011, que abre pelo meio e dança com a manipulação das páginas. Se pensamos nas qualidades dos movimentos de programar a câmera, correr para imitar posições estáticas de alongamento, desenhar a partir das fotos, escanear, imprimir, costurar as laterais e cortar pelo meio entre as páginas, dança mais quem o manipula que quem o fez.

Sem coragem ainda para deixar o papel e usar somente o corpo.

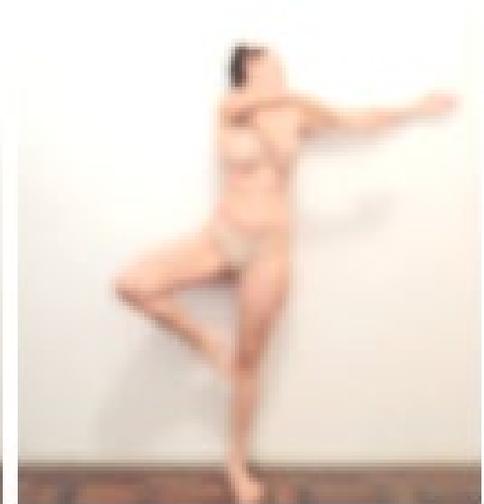


Fiz com o papel o que sentia na dança. Corpo travado, inexperiente, indeciso.

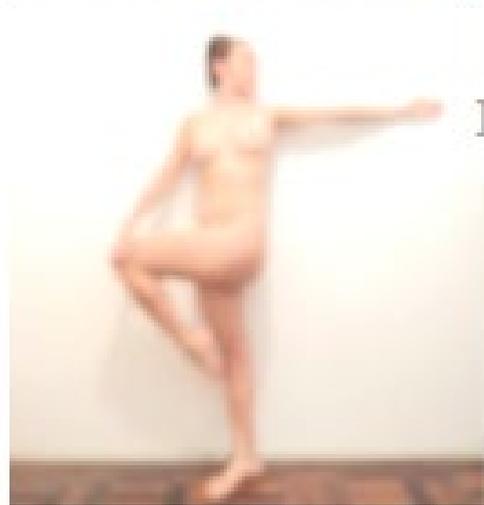
A busca pela simetria e depois a consciência certa da assimetria e tranquilidade com isso. Produção de monstros com a combinação de páginas.



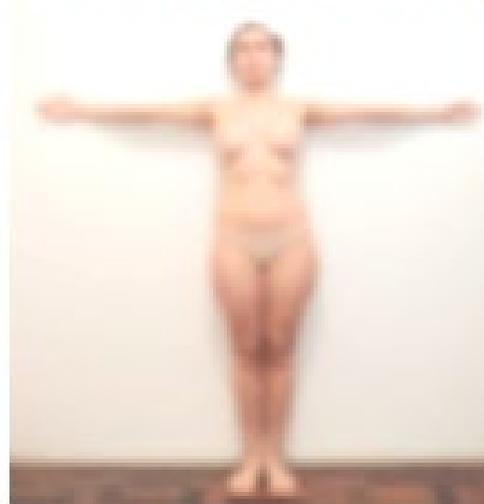
Um corpo que existe entre o desejo do estado de dança e a necessidade de se descobrir.



Maria Lúcia me disse: não faça.



Maria Ivone me disse: faça com seu corpo.



Maria Lúcia me disse: faça um livro.

Dentre as proposições de papel eu não poderia deixar de citar a *Borboleta pélvica* (2016), mostrada na seção O que é um ponto cego, um mapa que se desdobra também a partir do meio e para cima que se tornou pretexto para estudar dança e entender o funcionamento anatômico. Assim como a série *Coleção de lugares*, desenhos de estudo das estruturas anatômicas que antecederam a borboleta:



Faz parte das proposições de papel o jogo de improvisação de leitura que propus às colegas do doutorado na disciplina Seminário Interdisciplinar de Pesquisa, onde eu deveria apresentar meu projeto de pesquisa e uma referência. Ao invés de preparar uma apresentação para projetar na tela, copiei, em papéis de texturas, cores e formatos diferentes, trechos que considerava mais importantes do meu projeto e do livro *Dança Cristal*, de Ciane Fernandes (2018), especialmente o capítulo “Integração: Princípios e Procedimentos”, onde ela traz importantes conceitos para a Abordagem Somático-Performativa como *soma*, *antrieb*, pulsão, sintonia somática. Na hora de apresentar a proposta, comecei perguntando se as colegas estavam confortáveis e sugerindo que ficassem à vontade, ao que as colegas responderam deixando as cadeiras de lado e se sentando no chão. Em seguida, pedi que

E o jambu treme, treme, treme
Treme, treme, treme
Treme, treme, treme, treme
Treme, treme, treme
Treme, treme, treme

Refrão de Jamburana
Canção de Dona Onete

Vibrar por 20 minutos

Tremer de frio, de medo, de stress muscular, tremer de propósito → chamar a vibração.

As nossas moléculas vibram quando produzimos calor. Esse calor nos reverbera vida, vontade de mover.

Podemos sentir e criar vibrações. Podemos senti-las involuntariamente em momentos prazerosos ou tristes, através do pulso acelerado, do coração batendo forte, do susto, do cansaço ou de incômodos como espasmos e câimbras, por exemplo. Ou em situações mais graves, como convulsões e lesões ou doenças que causam a deterioração do sistema nervoso periférico ou das extremidades dos membros. Vibrações podem ser sentidas e até vistas ao tocar uma pessoa, ao pisar no chão, ao tocar uma planta ou vê-la sendo tocada pelo vento, nos instrumentos musicais. As vibrações estão também nos aparelhos que usamos cotidianamente, como celular, computador, eletrodomésticos, etc. Vibrações de diversas intensidades podem ocorrer após esforço físico – como a corrida –, exercícios de respiração, com a contenção de movimentos, como aconteceu em *A morta*, ou em movimentos meditativos ou de grande concentração. Vibrar também está na base de movimentos em vários tipos de dança, como técnica, consequência ou em momentos de descanso e relaxamento muscular.

A tese de Ana Valéria Ramos Vicente (2019), que versa sobre seus processos de criação que envolvem processos vibratórios, lembrou-me que a qualidade presente no vibrar é a alteração da frequência. Vicente traz a noção de Frequência Somática: “uma combinação específica de **atenção, intenção e disposição corpórea** que deflagra modos de mover e ser movido. Pensando num aparelho de rádio, a frequência diz respeito a uma qualidade de intensidade que pode ser conectada (engajada) através de sintonização.” (p.34)

Sobre a ação de vibrar, está no meu imaginário, a fala de Steve Paxton sobre sua proposta *Small Dance*, que me lembra a primeira lição do livro *Consciência pelo movimento*, de Moshé Feldenkrais. Em ambas, quando ficamos de pé e sentimos oscilar o peso, podemos sentir as pequenas ondulações percorrendo toda a estrutura e a pulsação que nos mantém de pé. No desmanchar do tricô, como já foi dito, a sensação da vibração também é sutil.

Para Suely Rolnik (2000), existe o corpo vibrátil, um plano que nos atravessa e constitui as subjetividades em relação, “no qual o contato como outro, humano e não-humano, mobiliza afetos, tão cambiantes quanto a multiplicidade variável que constitui a alteridade.” (n.p)

Aquele estudo do tricô aconteceu em 2019, antes da pandemia de COVID-19. Nos primeiros meses da pandemia, eu não conseguia realizar nenhuma atividade que não me exigisse muito esforço, de alta tonicidade muscular ou que me exigisse muita concentração. Eu não conseguia mais, por exemplo, fazer uma lição do Método Feldenkrais, cuja base é a movimentação sem esforço, com micromovimentos, promovendo uma autopercepção refinada, onde as vibrações também são sutis.

No contexto isolamento social, sem as costumeiras trocas vibratórias, meu corpo estava uma frequência insuportável. “Muda o mundo, muda a consistência sensível da subjetividade, indissociavelmente: entre eu e o outro, desencadeiam-se devires não paralelos de cada um, num processo sem fim” (ROLNIK, 2000). Eu precisava pulsar de outra maneira. Foi nesse contexto que comecei a praticar com regularidade a Kundalini Yoga com Elisabete Finger em as aulas e sadhanas aquarianas na modalidade on-line. As aulas duram cerca de uma hora e trinta minutos e as sadhanas acontecem de vez em quando, com intervalo de meses e duram por volta de duas horas e meia. Sempre fazíamos movimentos repetitivos e desafiantes em tempo estendido dos *krya* e das meditações. Na Kunadalini conheci vibrações muito intensas, quase como descargas elétricas.

Dois anos antes, eu havia praticado um pouco de Kundalini Yoga como parte do treinamento na residência artística *Práticas de Encantamento da Matéria*, também com Elisabete Finger. Após a prática de Kundalini, experimentávamos a prática que ela chama *Corpo-Matéria*. É baseada na anatomia do corpo e composta por 5 movimentos em 5 minutos cada: 1. Ginástica dos ossos, 2. Rave das carnes, 3. Líquidos – 21 giros em sentido anti-horário, 4. Peles – “serrote”, friccionar-se como um serrote no chão e 5. pelos – “vento no cabelo”, com o grupo criar vento correndo em espiral. Desses 5 movimentos, o que chamava a vibração de maneira mais forte era o segundo, um chacoalhar das carnes do corpo. Mas como eram realizados em circuito, ao final estávamos todas muito ativas e prontas para realizar a terceira parte da residência: a percepção da vibração das coisas do ambiente. As pessoas da oficina ficavam extasiadas. Para mim, causava o efeito contrário. Como nessa fase, as portas ficavam fechadas e o trabalho era contemplativo, eu sentia minhas forças se esvaindo, como se meu corpo estivesse implodindo. Ainda assim, foi muito interessante conhecer os elementos do trabalho criativo de Bete, que podem reverberar de diversas maneiras.

228

Ao longo dos anos anteriores, outras situações de dança, práticas físicas, meditativas e de criação, me trouxeram experiências com vibrações de diversas intensidades:

- na Residência de Butô com Alessandro Rivelino, que propunha ações em tempo estendido, por horas e até dias;
- com Lygia Clark, no cansaço de produzir o Caminhando de trinta metros;
- com Alberto Molteni, Maria Lúcia Lee, Maristela Botelho e Zé Motta, nas práticas chinesas, como Lian Gong em 18 Terapias, Tai Ji Qi Kong e movimento perfumado – essa prática, especialmente, ativa muito as mãos;
- nos intervalos dos movimentos estudados nas aulas de Gaga Mouvement durante o primeiro ano da pandemia de COVID-19;

- com o professor Fernando Ferraz, na Escola de Dança da UFBA, nas aulas de danças afro brasileiras através do *ginkar*, com técnicas para vibrar partes diferentes do corpo e nos minutos catárticos finais das aulas;
- com a professora Lisete Vargas na disciplina de dança flamenca na Escola de Dança da UFRGS em 2011, especialmente através da percussão dos pés.
- em pontuais oportunidades nas danças árabes, como a dança do ventre;
- no redemoinho dos blocos do carnaval de Salvador em 2019;
- nas tremidinhas no samba.

Vibrar por 20 minutos

Intento: estudar os efeitos da ação de vibrar em tempo estendido.

Vibrar por 20 minutos é uma proposição que faz parte de uma série de movimentos, micro movimentos e paragens baseados em uma instrução única principal. Comecei a pensar nela quando as professoras Daniela Guimarães e Rita Aquino, da disciplina Residências artísticas e pedagógicas do curso de pós-graduação em dança da UFBA, solicitaram que escrevêssemos um plano de ação para compartilhar em vinte minutos. Alguns anos depois, foi reelaborada e experienciada com colegas da disciplina da graduação em dança, Estudos do Corpo IV, também na Escola de Dança da UFBA, na modalidade virtual, em 2021. Em um primeiro momento, com a duração aproximada de 16 minutos, provocando a vibração em intensidades diferentes e no segundo momento, com a duração aproximada de 4 minutos, observando os efeitos da vibração em paragem.

Como gatilhos apresentei ações e imagens através dos verbos: vibrar, tremer, balançar, chacoalhar, roçar, eletrizar, procurar a vontade; e dos substantivos: abalo, oscilação, agitação, “siricutico”, chlique, tique nervoso, exorcismo, terremoto.

Dar todas as instruções no começo para que pudessem ser esquecidas: baseada na ação única de vibrar, experimentei apresentar as instruções no início para provocar a memória e estimular a autonomia das participantes. Elas teriam o apoio de marcadores temporais a partir de três músicas e, se alguém se sentisse perdida, poderia acessar as instruções por escrito na aba de *chat* do *meet*. Eu não participaria dessa prática para poder operar as músicas e não influenciar as participantes com meus movimentos, afinal eu estava ali para provocar uma pesquisa de estado corporal e não ensinar um movimento. Antes de começar, sugeri que mantivessem a câmera ligada e ajustassem o layout da plataforma *meet* no modo galeria para que todas pudessem ser mexidas pela imagem da vibração das colegas. Em seguida, sugeri que escolhessem uma posição para começar: deitada, sentada, de pé? Quais outras?

230

Instruções:

1. Vibrar

Vibrar (tremer) durante o tempo das músicas, aumentando e diminuindo o ritmo da vibração a partir da própria necessidade, cansaço.

Começo: A partir do centro e da respiração, os sopros e a ativação umbilical. Respiração de fogo? (pelo nariz, rápida, inspiração e expiração do mesmo tamanho)

Música: É só isso – Caetano Veloso e José Miguel Visnik (4:24)

Continua... A partir das extremidades, apoios - pisada, vibração das mãos e braços, bunda, joelhos, cotovelos, asas, cabeça, tetas, testículos, nariz, língua, cabelo, orelhas, lábios, dentes, olhos, queixo, bochechas.

Vibrar entre as próprias superfícies.

Deixar-se cair, vibrar em contato com as superfícies.

Música: Baião Velho – José Miguel Visnik e Tom Zé (5:09)

Ápice? Procurar o máximo da própria vibração.

Música: Xiquexique – José Miguel Visnik e Tom Zé (5:26)

2. Parar

De olhos fechados, na posição da árvore da Kundalini Yoga (de pé, com braços relaxados ao longo do corpo): observar os efeitos, deixar-se mover apenas o inevitável, através das sensações que imergirem da fase anterior pelo tempo da música.

Música: Aqui e agora – Gilberto Gil (4:11)

Após finalizarmos, quatro colegas que estavam com as câmeras ligadas apresentaram gentilmente suas percepções: Ana Paula Benítez, Gina Jorge, Lorena Gava Fonseca e Raquel Luna de Araujo Silva. Como acontece muitas vezes nas práticas virtuais, a velocidade da conexão da *internet* pode causar atrasos, exigindo um esforço maior das participantes para se concentrar na prática. Nesse sentido, poder ver o que as colegas faziam na câmera é um estímulo para continuar a prática e não desistir. Em modo presencial provavelmente aconteceria de forma diferente. Algumas delas relataram dificuldade em entender a proposta devido a problemas de conexão e que se basearam na descrição deixada no *chat*. Todas comentaram as adaptações que fizeram para se inserir na proposta de modo mais confortável. Desvios às vezes são necessários e podem enriquecer a proposta.

Ana Paula comentou: “Fiz a vibração no corpo e mais para o final fui diminuindo e agachando mais, sentindo essa vibração no corpo mesmo parada.”.

Raquel falou sobre se sentir convidada a mover com as músicas, o esquecimento das instruções e ressaltou a dificuldade em manter-se parada no segundo momento: “quando a música mudou eu percebi que era alguma coisa nova, foi quando você pôs no *chat* que era pra ficar parado... e tentar não mover. Essa parte foi super difícil pra mim... não consegui ficar até o final da música.”.

Lorena participou da prática com o filho no colo, inventando uma meditação e dando detalhes anatômicos: “pra mim foi uma meditação, inclusive ninei Solan vibrando...rs. Acabei fazendo uma vibração interna com a voz. Um “aum”. Usei muito os músculos internos da coxa, ligados ao abdômen. Acabei não estendendo muito pra membros e etc”.

A colega Gina Jorge fez um contraponto com seu relato. Ela chegou após iniciarmos a prática e perdeu a explicação sobre a experimentação com as instruções serem dadas apenas no início. Então se incomodou com o fato de eu não estimular e intervir durante o procedimento. Ela trouxe argumentos muitos interessantes a respeito do cuidado e da amorosidade que precisamos ter como professoras. A partir desses argumentos, reflito que é mesmo muito importante adaptar as proposições de acordo com o público. Apesar dos percalços com a *internet*, essa prática, com as instruções dadas apenas no início foi bem sucedida devido à disponibilidade das participantes, que também são artistas pesquisadoras e professoras de dança. A escolha de dar as instruções apenas no início levou isso em conta. Ainda preciso experimentá-la em outros ambientes e em modo presencial para saber a efetividade dessa prática de instrução única com outros públicos, assim como repetindo as instruções e estimulando as pessoas durante o procedimento. Outra opção interessante seria realizá-la com instrumentos musicais ao vivo, numa improvisação em que os modos vibratórios dos movimentos e do som se interferem mutuamente entre as participantes que musicam e dançam.

No final de 2021, logo após retornar do doutorado sanduíche, participei da residência artística *Nzila ti N'gombe*, ministrada por Benjamin Abras, com participação de Cátia Costa⁵⁴ e Mukanya⁵⁵, no XI Festival de Arte Negra em Belo Horizonte. A residência era baseada no Afro Butoh, “um campo de pesquisa performativo e filosófico contemporâneo, em que a arte atua na descolonização, através de técnicas advindas da ritualística e filosofias afro-diaspóricas brasileiras”⁵⁶. Me interessava muito descobrir o que eram as técnicas anunciadas do Afro Butoh pelo festival: ressonância de Umbanda, transe de presença e afro somática. As duas primeiras tinham relação com a ritualística da Umbanda na utilização de alguns elementos utilizados, como a pomba africana – uma espécie de giz branco com o qual desenhamos caminhos pelo chão –, e o banho de ervas; e nos estudos de vocalizações e movimentações, como o gesto de esvaziamento e o deslocamento em relação com um cajado. A prática da afro somática era realizada no início de cada dia da residência, baseada no estudo detalhado de alguns deslocamentos da capoeira em um tempo mais dilatado.

Foi uma oportunidade de voltar a um butoh diferente do que eu conheci em 2016, durante o mestrado em Porto Alegre. Essa experiência me impactou muito com seus exercícios sem codificação de movimentos, baseados na dilatação de tempo em horas e dias e em vida e morte, aspectos ainda presentes nas proposições que faço em

⁵⁴ Cátia Costa é atriz, performer, diretora teatral, preparadora de elenco, diretora de movimento e terapeuta de Niterói (RJ). Informações disponíveis em: <http://portalbelohorizonte.com.br/eventos/residencia-artistica-afro-butoh-nzila-ti-ngombe-por-benjamin-abras-4#listing-home>. Acesso em 17 ago. 22.

⁵⁵ Mukanya é músico e escritor de Niterói (RJ), “promovendo a cultura africana no Brasil a partir da música”. Informações disponíveis em: <http://portalbelohorizonte.com.br/eventos/residencia-artistica-afro-butoh-nzila-ti-ngombe-por-benjamin-abras-4#listing-home>. Acesso em 17 ago. 22.

⁵⁶ Informações disponíveis em: <http://portalbelohorizonte.com.br/eventos/residencia-artistica-afro-butoh-nzila-ti-ngombe-por-benjamin-abras-4#listing-home>. Acesso em 17 ago. 22.

minhas pesquisas. Me interessei muito por estudos em dança que sejam acessíveis a corpos não formatados em técnicas específicas – eu sou um desses corpos, assim como em acessar o que for possível da ancestralidade que nos foi negada após o processo colonizatório. Guardei também da experiência em Porto Alegre que podemos encontrar um butoh brasileiro através da nossa ancestralidade afro-indígena. Cresci no interior de Minas Gerais em contato com rituais religiosos católicos embebidos em fazeres indígenas e afro-diaspóricos, que são, ao mesmo tempo, absorvidos e negados pelas organizações religiosas nos processos sincréticos.

Segui em conversa com Benjamin após a residência artística e apresentei a referência do afro butoh e do butoh japonês a colegas da Escola de Dança, em uma das disciplinas teórico-práticas da graduação, para a qual deveríamos criar em seguida uma vídeodança⁵⁷. Propus a Brenda Falcão e Wendy Moretti que aproveitássemos os tambores da escola após uma aula para fazermos uma dança juntas e explorarmos alguns elementos do butoh. Elas toparam, e sugeri um exercício em que nos baseássemos em uma ação única e uma materialidade para termos uma experiência de concentração e evitar clichês. Para isso, pedi que levassem algo fino para desenrolar. Brenda levou uma gravata, Wendy levou um rolo de papel higiênico e eu levei um carretel de fio de nylon transparente. Algumas colegas participaram tocando os tambores: Andreia Oliveira, Francis Oliveira e Luisa Matias.

235

⁵⁷ O que significa produzir uma dança conjugada com a captação em vídeo, o que vai além de simplesmente registrar uma dança. “A vídeodança é um produto híbrido realizado com a mistura entre o audiovisual e a dança e tem como principal elemento o movimento. É diferente do mero registro documental de um espetáculo porque pressupõe uma adaptação do que é captado do palco para a linguagem televisiva ou a criação de danças concebidas especialmente para a projeção na tela.” (<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14324/videodanca>). As primeiras experimentações datam da década de 1949. Na tese de doutorado *CORPOLUMEN: Poéticas de (re)invenções no corpo na interação dança e cinema* (2017), Daniela Bemfica Guimarães tese traz um histórico detalhado das relações entre dança e audiovisual. Regina Melin (2008, p. 47) ressalta as ações para fotografia e vídeo realizadas por muitos artistas, como Bruce Nauman, “em um espaço inteiramente ausente de público”, com o surgimento das primeiras câmeras. Como característica dessas ações, ela traz a instauração do “corpo como matéria artística” (*idem*, p. 49). Com o isolamento social durante a pandemia, vimos intensificar ainda mais a utilização de dispositivos de captação de imagens em movimento para a criação artística.



Antes de começarmos, dei as seguintes sugestões para Brenda e Wendy:

- Concentração na ação de desenrolar e nas sensações que ela causa; atenção aos pés, respiração, abdome.
- Foco do olhar na ponta do nariz;
- Tentar manter independência da música, afetar-se internamente, mas não modificar o fluxo dos movimentos.

Às colegas que tocavam tambor, sugeri que tocassem em ritmo mais acelerado e tentassem não se afetar pelos nossos movimentos.

Deixamos a câmera fixa e depois Brenda fez uma edição a partir da gravação: acrescentou variação nos ritmos dos nossos movimentos, sobrepondo tempos através da duplicação das nossas imagens em movimentos e outras sonoridades que coincidiam com a qualidade de movimentos quebrados que surgiu com a edição. As imagens desta página são frames do trabalho de edição de Brenda. A primeira linha é de imagens que aparecem no início do vídeo e a segunda com as alterações referidas acima.



Ela o intitulou *Afrobotoh: fios da vida*⁵⁸.

Com efeitos conseguidos em aplicativos de edição de celular que ainda não sei usar, Brenda conseguiu dar autonomia aos sons e às imagens e recriar outra dança. Para mim que ainda não usei um desses aplicativos, foi uma oportunidade de ver o desdobramento de uma proposição em vídeo. Desdobramento que só aconteceu dessa maneira porque realizamos esse trabalho juntas.

Após essa cena com música dos tambores, fizemos mais um vídeo dançando sem os instrumentos a partir do que gerou em nós a primeira dança. Diferente da individualidade e da concentração no material que era desenrolado trazidas pelo exercício anterior, fomos nos aproximando e nos embolando e desembolando uma dança com nossos corpos em contato.

Apresentamos o vídeo para as colegas da disciplina e recebemos alguns comentários sobre o poder hipnótico do vídeo. O colega Francis, que tocou o tambor, reforçou que ao vivo os movimentos davam a sensação de serem ainda mais concentrados e lentos. O material que utilizei para desenrolar estava praticamente invisível, ao que, ao mostrar o vídeo para Benjamin, ele perguntou se eu havia trabalhado com a voz. É mais uma sugestão de trabalho que fica para as próximas oportunidades.

Foi muito importante para mim esse momento de troca com colegas para experimentar novamente movimentações a partir de uma materialidade, dessa vez, à escolha das participantes, e a partir de uma ação principal, estimuladas por referências na dança que me instigam muito. Curioso que era o primeiro contato delas com o Butoh e mantiveram a concentração na ação básica e se entregaram ao momento, mesmo sendo dançarinas que se dedicam

⁵⁸ Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1qI6JfA0Tdzp5n1d661WUZw4mKtsZ3t3V/view?usp=sharing>. Acesso em 17 ago. 2022.

a danças muito diferentes do butoh, como dança afro e vogue. Na edição do vídeo, Brenda captou uma característica muito estudada no Butoh por conta própria: a temporalidade, através da relação entre passados e presentes próximos em nossos deslocamentos na ação de desenrolar.

M A N T E N H A

D I S T Â N C I A

Como te tocar de tão longe?

De onde venho meu velho, para onde vou.

Mas nenhum traço de emoção dramatiza a minha voz.

Estou calmo, lúcido, fumando. Nem careço rigorosamente de escrever uma carta: ninguém me chama, ninguém me espera, ninguém me denuncia.

O coração pesa e se refugia silencioso entre possibilidades e apreensões. Dizia de um coração cansado.

Entretanto, meu velho, esse é um valente coração.

Como se torna difícil explicar as coisas quando a liberdade instala em nós seu reino de incertezas.

Agora eu preciso distinguir cada céu, conseguir de cada um a intimidade singular, de cada vento devo arrancar o segredo, a confiança, de cada alegria é preciso que eu estabeleça os limites, organizando as paisagens que a compõem, que lembranças me vivem na alma, que tonalidade de luz me cerca, que momentos de tédio ou ansiedade precederam o prazer de colecionar conhecimentos.

Agora, irmão, tudo é diferente e nada se repete. O que interessa nas coisas é o que elas poderiam ser.

O que me atrai nas criaturas é a disponibilidade, essa linda e trágica espera incessante, esse constante vigiar das tentações, como se torcêssemos pelas circunstâncias, pela pessoa, pelo demônio que viesse (que sempre parece vir) nos arrancar dos trilhos para as cambalhadas da vida.

Você há de ter observado, meu velho, um rosto, um olhar disciplinado e intimidado por séculos de civilização burguesa, você há de ter notado que nesses rostos costuma brilhar de vez em quando um anseio esquisito, uma luz que é bem uma sede de pecado, de desconhecido, de desastre. Instantes em que se revela em nós o pagão – o selvagem, o homem que deseja perder a própria vida e não ganhar.

Bem, irmão, esses momentos são tudo pra mim.

Filme: A cidade que envelheço. Narração de Teresa aos 58 minutos .

Estar junto ○

Ei! Me ensina a dançar?

No segundo semestre de 2020, com a pandemia fervendo pelo mundo, com meses de isolamento social e precisando refazer todos os planos da pesquisa por não poder mais ir aos encontros de dança na universidade, pensei em pedir ajuda a pessoas próximas que trabalham com dança, enviando a mesma frase a cada dia para uma delas. Com o passar dos dias fui montando uma sequência de perguntas e comentários para repetir nas conversas. A vontade é o que está escrito. A sequência das frases foi sendo conjugada de acordo com as respostas que eu recebia. Algumas renderam bastante conversa, outras não, outras renderam dança. Com algumas pessoas, a intensidade das respostas foi inversamente proporcional ao que vivemos dançando, mas também recebi verdadeiras aulas filosóficas sobre dança durante esses diálogos, além de extrapolarmos o assunto principal com questões relacionadas a ser artista, professora e pesquisadora acadêmica nesses tempos. Já dancei com quase todas as pessoas com quem conversei em aulas, grupos de improvisação e laboratórios que compartilhamos em anos anteriores.

244

Samuca (30 ag. 2020)

Samuel Carvalho é professor da rede estadual de Minas Gerais. Dançamos juntas na Escola Livre de Artes em Belo Horizonte e na UFMG.

Ja: Ei! Me ensina dançar?

Sa: KKKKKK Eu?

Você já sabe.

E minha dança é livre.

Faço o que gosto. Movimento livremente.

Ja: Eu queria muito aprender a dançar.

Sa: KKKKKK Uai Posso te ajudar do meu jeito.

Já: Eu quero uai.

Sa: Uai então vamos marcar um dia.

Armando AZVDO pariu La Vache. (01 set. 2020)

Ja: Ei! Me ensina dançar?

Az: Bom dia amoor. Oshente como assim? KKK

Ja: Eu quero muito aprender a dançar.

Az: Por áudio: Toma vergonha mulher. Que estudante de dança é você que acha que não dança? Mas todo mundo dança né amiga. Vc tá falando de dançar de outra maneira específica, é isso? (...) Eu nem sei se consigo ensinar alguma coisa a alguém. Pq eu me sinto tão aprendiz ainda tb.

Ja: Eu quero escolher quando dançar.

Az: Vamos fazer uma *live* de dança essa semanaaa.

Mari (31ag. a 02 set. 2020)

Mari é colega de doutorado, participou do laboratório das doutorandas, do Laboratório de Performance de Ciane Fernandes e da elaboração da oficina *Papel Dança Corpocoisa*.

Ja: Ei! Me ensina dançar?

Ma: Oi! Como assim? Rs Você já dança né mulher ☺

Ja: Eu quero muito aprender a dançar.

Ma: Mas você acha que não sabe?

Que dança é essa que você quer aprender?

Ja: Eu quero escolher quando dançar.

Ma: Fala mais pra eu entender...

Ja: Eu me senti dançando poucas vezes. E a sensação veio de surpresa.

Ma: Que interessante sua percepção... talvez vc possa pensar que você dança apenas quando sente “tal” coisa, mas às vezes tem danças e danças.

Ja: Como assim? Fala mais...

Ma: (áudio usando o termo estado de presença)

Ja: Perguntei sobre os momentos de percepções diferentes.

Ma: (falou sobre disponibilidade, se entregar para a dança enquanto acontecimento)

Ja: Pura poesia ♥(meu corretor automático que confunde POESIA com PESSOA) Você consegue sentir que vc tá nesse estado no tempo da improvisação todo?

Interessante isso: disponibilidade (se entregar) pro acontecimento da dança.

Disponibilidade como princípio para disponibilidade. Como você está investigando esse estado?

Ma: Pessoa poesia às vezes são sinônimos hehe
Em Salvador Às vezes se eu tô sozinha é bem mais fácil. (...) Quando não tem esse olhar dos outros a gente se libera mais, ou seja, se torna mais disponível talvez. Esse querer mostrar, dizer algo.

Corpo-coisa, coisalidade do corpo, estado de presença, estado menos espetacular, menos sujeito, pq a gente é, né (...) ser + para a coisa.

≠ entre querer ser e apenas ser.

A improvisação como modo de exercitar essa presença (...) acontece, não é o tempo todo, é dinâmico (...) podem ter gradações desse estado (...) estado ligado com a comunicação enquanto é dito, feito...

Ja: Butoh ser dançada despessoalizar

Não se perder no excesso, na ultra individualização, no super-eu. (...) A humanidade está indo em outro sentido. Individualização vendida como algo saudável. Ter disposição – encontrar disponibilidade (já está acontecendo)?

Ma: Nancy Smith hieróglifos (Como Guimarães rosa?) Escrita ativa, que envolve a experiência corporal.

Ja: Primeiras impressões encontradas no google:

Disposição: 1. Ato ou efeito de dispor. 2. Posição ocupada por vários elementos, distribuição, arranjo, composição, estruturação, esquema.

Disponibilidade: 1. Estado ou qualidade do que é ou está disponível. 2. Qualidade de quem se acha aberto para receber influências externas, conselhos, novas ideias etc.

Mamute (02 set.2020)

Músico, artista visual, performer e professor. Dancei com Mamute na Escola Livre de Artes em BH.

Jané: Ei! Me ensina dançar?

Mamu: Bom dia coisa linda do caralho. Como assim?

Jané: Eu quero muito aprender a dançar.

Mamu: Mas logo eu?

Jané: Por que não?

Mamu: Nossa, mas eu sou super enferrujado.

Precisando aprender tb. Q viagem é essa da senhora, hein?

Jané: Eu quero escolher quando dançar.

Cíntia Kovara (04 set. 2020)

Professora da rede municipal de Porto Alegre.

Nos chocamos no Lab. de Dança, Somática e Criação na UFRGS.

Ja: Ei! Me ensina dançar?

Ci: E aí guria! A gente se ensina...

Ja: Eu quero muito aprender a dançar.

Ci: Eu tb.

Ja: Eu quero escolher quando dançar.

Ci: (Emoji desconfiado olhando na lupa.)

Ja: Eu me senti dançando poucas vezes. E a sensação veio de surpresa.

Ci: Eis uma sensação que busco... me sentir dançando...

Ja: Vc nem sempre consegue?

Ci: Não.

Arilma Girassol (03 set. 2020)

Arilma é colega de doutorado. Ela pesquisa a cooperação no ensino de dança e me apresentou algumas adinkras.



Ese ne tekrema – os dentes e a língua.

Simbolizando A amizade, a interdependência e a evolução. Do provérbio WonnWo ba ne se, os dentes e a língua evocam as necessidades da interdependência e da natureza complementa da humanidade. Nenhuma criança nasce com dentes. A língua e os têm papéis interdependentes na boca. Podem entrar em conflito, mas precisam trabalhar juntos.

Ja: Ei! Me ensina dançar?

Gi: ????... Tem tanto tempo que eu não danço... Nem sei se sei, ou se já soube... Assisti lindos vídeos esses dias...

Ja: Eu quero muito aprender a dançar.

Gi: Bota a música e dança! (...) Existem zilhões de caminhos, modalidades... qual você quer fazer...

Ja: Eu me senti dançando poucas vezes. E a sensação veio de surpresa.

Gi: Ah pois, se joga! Tô colocando um som aqui e me remexo numa “zona”...

Ja: Você sempre consegue?

Gi: Tô me esforçando, tendo em vista que me saboto muito.

Ja: Eu quero escolher quando dançar.

Gabriela Holanda (14 set. 2020)

Gabriela e eu compartilhamos o mesmo orientador no PPGAC, pude acompanhá-la em seu processo de dança e escrita no mestrado e fomos colegas no BMC.

Ja: Ei! Me ensina dançar?

Ga: Oi amiga. Eita! É um poema Ou uma pergunta retórica? ♥♦♦♦ haha... que eu saiba tu já sabe dançar.

Ja: Eu quero muito aprender a dançar. Eu quero escolher quando dançar. Eu me senti dançando poucas vezes. E a sensação veio de surpresa.

Ga: Tô ligada, amor. Tbm já observei muito esses questionamentos em mim. (...) Acho que eu compreendi que eu tava compondo por mim ao dançar... essa coisa de autonomia mesmos lá uns 6 anos atrás... e só assumi que eu sou da dança mesmo uns 3 anos atrás. Hahaha Muito doído esse processo.

Ja: Antes você se dizia de onde? Do teatro?

Ga: Acho que existe um padrão do que dizem o que é dançar. E que a gente às vezes não se encaixa... Até que a gente encontra a nossa dança pessoal... não sei se tu sente isso. Mas também dançar é isso... quanto mais a gente investiga mais apoios pra composição a gente encontra mesmo.

Ja: Sinto! (Seguimos conversando um pouco sobre a criação de aulas remotas de Gabriela.)

Ga: que possamos acolher e transformar, né... Mas de todos os modos será sempre uma honra te ensinar a dançar, ou melhor, apoiar, a tu encontrar tua dança e tuas estratégias compositivas.

Ja: Adoraria viu!

Ga: Vamo se ensinar e aprender então.

AHUAHUAHUAHUAHUA... Dei uma gaitada agora. Verdade!!! Menina, e hoje eu tenho visto que eu tinha que falar sobre (de)composição. Não dava pra não falar... tenho pirado muito nisso... haha... Hoje fico pensando que temos que ser cada vez mais transdisciplinares. Tipo, tu tens o olhar na dança, artes visuais e performance sobre o ato de compor... essa tua visão é foda! Acho que os espaços nossos para composição deveriam ser mais e mais dessa troca entre compositores/ de diferentes linguagens e áreas. hahaha
Ja: Suas ideias são sempre ampliadas né... Lembro das suas questões entre fluxo e composição...

Ga: Menina eu tenho pirado em composição... uma ideia mais ampliada de composição... Ah, a real é que tu já dança! Inclusive, muito feliz em saber que estás na graduação de dança (...).

Ja: Hj pensei em desistir pq tô cansada, viu! Mas não por falta de vontade. (...)

Ga: Agora... eu acho que pelo menos pro Brasil voltar vai ser bem difícil conseguir bolsa e conseguir viver mesmo. Tipo... com um doutorado.

Ga: NÁAAO Não desiste! Mas eu sei que é foda voltar pra uma graduação quando tu já passou por tudo isso, e ainda mais quando estás cursando um doutorado (com uma maturidade diferente sobre as artes) e está numa turma que a maioria tá começando agora o processo. Sei que tem muito choque, porque muitas amigas falam... mas acho que pelo menos aí na UFBA, tem muita gente mais ciente desse processo de estudar dança e tbm tem muita gente que cursa mestrado ou doutorado. Não sei, mas eu sinto que a graduação de dança na UFBA é bem diferenciada e

ainda vale a pena... Se eu morasse aí, eu faria a graduação em dança na UFBA. Hahaha Menina, eu era do limbo entre teatro, performance e dança. Mas teve uma época em que eu me reconhecia mais do teatro-físico e performance e tinha uma dificuldade de compreender que eu tbm dançava. Até que eu percebi que todos diziam que eu era da dança, menos eu assumia esse meu estado publicamente. KKK... por isso eu acho que tu es da dança só tu não sabes ou assumes tbm (observa isso)

Ja: Pois eu ainda fico presa nos modelos de danças *bônicas* que nunca tive. Haha!

“Todos me lembram que há vida pra mover.” (texto de um vídeo publicado por Gabriela no instagram.) Uau, que frase!!! Vou guardar nas referências. ;)

Ga: ♥ ô amiga! Que massa que tocou aí. Eu tbm... mas tenho tentando abrir espaços... sei lá é difícil mesmo a gente compreender nossos caminhos no mover, pq tem muitas regras antigas e coloniais na dança.

Ja: Regras nos olhares colonizados... Tô arquivando umas conversas como referência de pesquisa. Obrigada pela troca bonita.

Ga: E como tá a pesquisa?

Ja: Olha, eu passei o ano focada no francês (...) Não sei como vou fazer, pq queria desenvolver algo com

Carol Diniz: (18 set. 2020)

Carol é colega do doutorado, do laboratório das doutorandas e do Laboratório de Performance.

Ja: Ei! Me ensina dançar?

Ca: Dancemos juntas!

toque entre pessoas. E nesse contexto...

Ga: (...) Eu passei focada em nada. Quer dizer... só em não pirar... KKK mergulho interno (...)

Ja: Hum! Sei lá, dei tudo que eu tinha e era só um pouquinho... Queria ter feito mais. Mergulhos internos aqui tb. Muitas tristezas nesse ano, né. Morar em Salvador e não poder sair de casa não é de Deus. (...)

Ga: (...)

Ja: Ao mesmo tempo, a vida é muito curta e incerta pra abandonar os sonhos, né.

Ga: (...) Recife tá cada vez mais difícil. E antes da pandemia tava foda... agora tá pior. (...)

Ja: Bom, ao menos gostamos de ser professoras, né. Se ainda houver espaço para ensinar temos alguma chance. Tô até otimista, né.

Ga: Tá otimista demais hahahahaha Essa não é a Janete que conheço. (...) Acho que principalmente tu com doutorado fica + de boa (...).

Ja: Olha, eu acho que não, viu... Eu tinha mais oportunidades de emprego quando tava na graduação, antes do mestrado.

Ga: Quanto mais qualificada pior agora né afff

Ja: Mas tb paciência. Bolas pra frente... não vamos voltar no tempo, né. Voltar no tempo.

Ja: Eu quero muito aprender a dançar. Eu quero escolher quando dançar.

Eu me senti dançando poucas vezes.

E a sensação veio de surpresa.

Ca: tão bom quando acontece né!

Ja: É tipo encontrar a iluminação ♦♦♦

Qualificadas no fim do mundo

Carol, era tanto choro no mundo que o volume do mar transbordou, jorrando fontes no meio do nada, de um nada cada vez mais cheio de água; e no caminho dessa cheia, os rios continuaram salobres por uns 3 anos.

Começou a crescer uma mata estranha nessas beiras molhadas pelo interior do país.

Alguns diziam que era mata atlântica, mas não era exatamente, era uma mata marítima, mas tinha um brilho turvo de água doce quando batia o sol, um brilho que cegava a gente e dava de novo vontade de chorar. Virou o lugar preferido da tristeza, o lugar ideal pra lembrar o que da gente não volta mais.

Isto é, se o EU fosse dona de MIM.

Respigar: catar o que restou e ainda serve.

Se me vejo tanto em seu texto, no seu “pé de pão”, por que nunca participei da sua prática?

Li de você que leu no Lowen: “não acredito que possamos fazer pelos outros o que não podemos fazer por nós mesmos.”. Se eu faço os outros dançarem, como não me faço dançar? Não me faço dançar?

Como usufruir da minha própria “potência mobilizadora”?

Criando proposições para mim?

Há alguns anos atrás, a partir de Samuca, me atentei para o fato de danças com aspectos pouco usuais serem transportadas da categoria dança para a performance, mesmo que a pesquisa para aquele movimento seja em dança e a pessoa não apresente seu trabalho como performance. Essa percepção contribuiu para aumentar meu incômodo com o uso indiscriminado da palavra performance e da minha escolha em deixar de usá-la. Me lembrei disso e em março de 2022 iniciei uma segunda proposta de conversa com Samuca, que foi bem mais longe. Nessa segunda conversa, por videochamada, já tendo experiência com o mercado da arte em editais, ele me explicou como nessas oportunidades acontece uma adaptação das palavras para apresentar uma proposta e conseguir condições de colocar

em prática ou continuar um trabalho. É um aspecto político que abrange a sobrevivência de artistas independentes e modifica processos artísticos.

Uma parte essencial de minha pesquisa está nas parcerias, então é muito importante reconhecer uma dança com pares tão próximas. Engana-se quem pensa que uma pós-graduação é, necessariamente, um processo solitário. O trabalho intelectual de purpurinizar, fermentar, selecionar, reduzir um processo de conhecimento é dolorido e saboroso, mas não precisa ser solitário. Só se a vida estiver solitária. Vejo nesta parte da tese, uma atualização do sim-eu, uma noção que ensaiei no mestrado sobre a existência de feitos artísticos que só acontecem devido à parceria entre artistas. Assim como esses trabalhos que só acontecem na condição de uma relação, a disponibilidade para acompanhar e criar processos paralelamente cria empatia criativa. Pesquisas com aspectos e intuítos parecidos correm paralelamente e se entrecruzam, às vezes parecendo ser a mesma coisa, se não fossem os modos diversos que se criam no acontecimento. Algumas pesquisas se encostam. Sim, encostam. Não pretendem, nem esbarram, encostam. Porque encostar tem uma permanência. Além das trocas nas disciplinas obrigatórias, junto com algumas colegas do doutorado, compartilhamos um laboratório durante seis meses, onde uma pessoa apresentava uma proposta a cada dia. No que afeta a minha pesquisa, esses encontros foram interessantes para experimentar ser propositora de uma prática de movimento baseada na autopercepção anatômica e em movimentos de rolamento aprendidos no Método Feldenkrais e na dança contemporânea que foram novamente propostos no tirocínio docente, assim como na posterior elaboração da oficina *Papel Dança Corpocoisa* junto com Mariana Hilda.

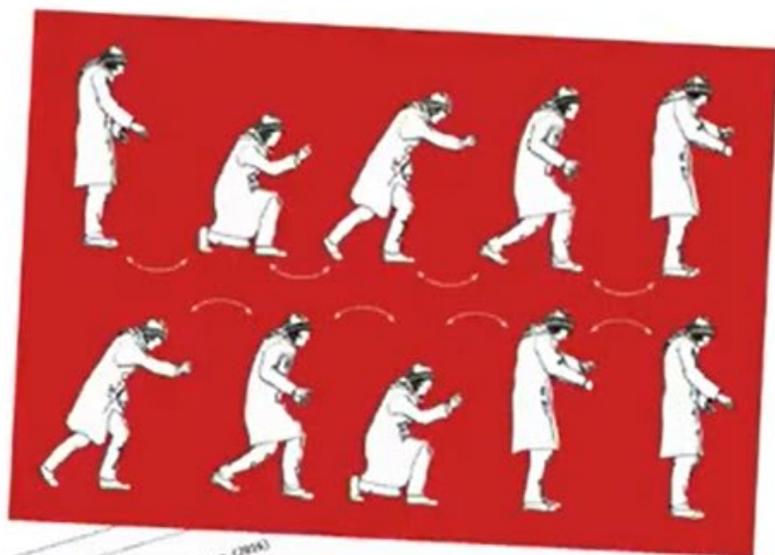


fig. 53 - Glaucis de Morais. *Notações para inspirar e expirar* (2017/2021).

P
D

Glaucis de Mor...



fig. 58 - Janete Fonseca realiza ações a partir de *Notações para inspirar e expirar* (2021), vídeo, 36". Disponível em: <<https://youtu.be/BfgPv61CIN0>>. Fonte: acervo pessoal.

Ativar o Windows

Pressione as teclas de atalho para ativar o Windows.



Notações para inspirar e expirar (2016)
Glaucis de Moraes

A partir deste repertório de gestos, realize uma sequência de movimentos, criando, livremente, a transição* entre cada desenho da sequência proposta. A ordem aqui apresentada serve como base para os movimentos iniciais, porém, cada um deles pode ser executado em um encadeamento diferente ao que se indica nesta sequência.



* Transição: passagem de uma posição à outra.

Conversa com Glaucis de Moraes via *direct* do *Instagram*:

09 jun. 2020 Glau: Oi amora! Como está ? (..) Faz um tempo que quero te enviar um lance pelo correio, mas como estamos em um momento complicado, as comunicações analógicas estão suspensas pela pandemia. Quero te pedir o teu endereço, com CEP e tudo mais, para eu enviar, quando for possível. Quando não houver um alto risco de contágio. Saudade da sua risada, mineira danada!
Ja: Claro! (Endereço) Tb morro de saudades de vcs.

23 set. 2020 Glau: Então, amore! Vou precisar da tua ajuda De bailarina. 🤗 O postal é Uma Proposição de coreografia. É pro doutorado...

Ja: Que lindo. Conte comigo. Honrada.

Glau: Vou precisar que tu registre o resultado da nossa interação em vídeo. Obrigada pela força! 🤗

Ja: Podexá! Vou fazer. Tô precisando mesmo de estímulo pra dançar. E adoro proposições. Se demorar a chegar, me envia uma versão digital... Vc sugere algum tempo de vídeo? Figurino? Algum detalhe? (...)

Glau: Você pode seguir a sequência proposta, criando os movimentos de transição. Pode escolher quantos gestos chaves quiser e criar as transições entre eles, pode propor a ordem que achar melhor para os gestos chaves. A única coisa que peço é que conserve, ao menos, um gesto chave proposto no cartão, criando, a partir dele, os outros movimentos. Topas? (...)

02 out. 2020 Ja: Sim! Até quando posso enviar?

Glau: Até final de novembro. Pode ser?

Ja: Sim.

Recebi essa tarefa de Glaucis para realizar uma partitura a partir da imagem e do texto que indicam posições entre as quais eu deveria me mover. Tentei fazer da maneira mais simples, apenas chegar e sair de cada posição, mas essa vontade de limpeza do gesto deixou o trabalho mais difícil. O resultado dessa pesquisa de movimento fez parte de sua tese de doutorado intitulada “Entre o voo e a queda: estados de equilíbrio transitivo”, apresentada em 06 de dezembro de 2021 no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, na UFRGS, em Porto Alegre. A proposição de Glaucis partiu de uma pesquisa anterior com uma vassoura, onde ela observou: “como a vassoura, ela direcionava os meus gestos, como e de que forma eu dançava no ritmo da vassoura. Pensar essa aproximação com a dança, que há um jogo aí, em que há um diálogo que se coloca com as pessoas que veem fazendo isso.”⁵⁹

Quando recebi o postal, não sabia que a pesquisa vinha da vassoura, o estímulo inicial que facilitaria o entendimento do jogo de equilíbrio entre meu peso e o objeto. Encontrar as posições sugeridas apenas a partir da imagem foi desafiante e, ao mesmo tempo, me permitiu, depois de várias tentativas, criar uma narrativa para realizar a sequência com alguma fluidez. Se eu soubesse da história dessa pesquisa, eu poderia trazer o imaginário da vassoura para transitar entre as posições ou mesmo usar o objeto para ensaiar com seu apoio e seu peso em relação ao meu e meus movimentos no deslocamento. Após passar por essa experiência, percebo novamente o quanto a materialidade traz sentido aos movimentos. Entre as sensações de Glaucis e a execução dos movimentos faltava algo: saber de onde vieram aqueles movimentos. Se formos pensar como proposição de dança, essa informação faz toda a diferença. Mas a proposta de Glaucis está além do desejo de uma artista visual propor coreografia, passava pelo desdobramento da imagem que ela criou a partir da interação com a vassoura e com os diálogos que ela propôs entre essas imagens e as pessoas que dançaram a proposição. Desdobrando todo o processo de Glaucis com a

⁵⁹ Trecho da fala de Glaucis durante a defesa de doutorado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0CmJ-4DsR-s&t=1705s>. Acesso em 16 mar. 2022.

vassoura e as imagens que ela criou, ela deu ao postal o papel de propositor. Essa proposição poderia ser considerada uma proposição de papel para dançar, já que ela tira o foco do objeto de estímulo inicial que fez parte de toda a elaboração do trabalho e de diversas exposições de Glaucis: a vassoura. Mesmo produzindo diversos postais e livros de papel para dar continuidade à pesquisa, ela nunca deixou de perseguir a vassoura, o objeto encantador da sua pesquisa. De vassoura ela voou até a lua, embora o título do seu trabalho seguinte seja: “Eu ainda não pisei na lua”.

REFERÊNCIAS DE APROXIMAÇÃO

QUALIDADE	ELEMENTO	OBJETO	MOVIMENTO	PARTE DO CORPO	SENSAÇÃO	REFERÊNCIA	LUGAR
VIBRAÇÃO	Brasa Vento	Piano, <i>cajón</i> Tricô	Deitar sob, Tocar <i>Ginkar</i>	Articulações	<i>Corpo elétrico</i>	Fernando Ferraz Ohad Naharin	Show de música romani Aula de Gaga Mouvement
LEVITAÇÃO	Terra Vento Fogo	Bola de Pilates	Rezar Tropeçar Parar	Asas Penas Folhas	CORPO-ESPUMA	Glaucis de Moraes	A morta
FLUXO	Pedra Rio Céu	Fita de <i>Moebius</i> e tesoura	Cortar Sair	Pés Língua Boca-cu	<i>corpo-rio</i>	Lygia Clark Camila Leichter Gabriela Holanda	Carnaval de Salvador
ONDULAÇÃO	Água Fogo Vento	Parede Chão Barco	Receber	Cabeça-cauda Extremidades Centros	<i>corpo-onda</i>	Priscila Patta Leonardo Serrano	Estradas de MG Dança na água
SUSTENTAÇÃO	Terra Céu	Parede Chão	Trocar	Pé de pão	CORPO-TERRA	Cíntia Kovara Soiane Gomes Carol Diniz	Dança circular Toré
RELAXAMENTO	Água Ar	Venda de olhos	Chegar	Células	CORPO FESTA	Leonardo Sebiane	Salvador
FLEXIBILIDADE	Água Fogo	Rede	Soltar	Extremidades	<i>corpo-elástico</i>	Luciana Paludo Sirah Badiola	Mímese Cia de Dança-coisa Método Feldenkrais
CONTRAÇÃO	Gelo	Pandemia	Espirrar	De dentro para fora	<i>Corpopedra</i>	Fernando Costaa	Centro da cidade
QUEDA	Terra Ar	Degrau Pedra	Soltar Tropeçar	Costas	<i>corpovivre</i>	Janaína Ferrari	Do alto
FORÇA	Terra Água	Argila Acordeon	Amassar	Centros	corpo denso	Amélia Conrado Dorothe Depeaux	Capoeira
DISSOLUÇÃO	Água Terra Céu	Seda	Desaparecer Desfazer Desmanchar	Suor	CORPO INVISÍVEL	Alessandro Rivelino Ana Medeiros Benjamin Abras	Butoh
EQUILÍBRIO	Ar Mangue	Pêndulo Bastão	Pesar	Labirinto	<i>corpo em movimento</i>	Elisabete Finger	Kundalini Yoga
ATENÇÃO	Nuvem	Horizonte	Ampliar	Olhos nas costas	Corpo poroso	Dudude Hermaann	Árvores
ANATOMIZAÇÃO	Terra Água	Lupa	Procurar Desenhar	Dentro	corpo minucioso	Diego Pizarro e Tarina Quelho Gabriela Christófaró	Corpo
DISPONIBILIDADE	Água Ar	Papel Copo d'água	Misturar Abrir	Junto	Corpocoisa	Mariana Hilda Elisabete Finger	Jogo de improviso, Práticas encantamento da matéria
ACESSIBILIDADE	Terra	Chave	Abrir	Mãos	MY SPACE	Ciane Fernandes Cibele Sastre	Porta
EXPANSÃO	Ar	Imaginação	Deslizar	Suor	Corpo Político	Rita Aquino, Leonardo França e Felipe de Assis	Looping: Bahia Overdub
EXAGERO	Éter	Purpurina	Dividir	Cílios postiços	<i>Corpo maravilhoso</i>	Decadancediva	Âncora do Marujo

A página anterior é uma homenagem a figuras e situações que me inspiram, um arranjo com imagens de sensações baseadas na minha percepção pessoal, um quase estudo afetivo. Nela, há pessoas que estiveram comigo na pesquisa, mesmo que não apareçam de forma literal nas experiências apresentadas, como as professoras da Escola de Dança da UFBA, dançarinas com quem já convivi e professoras de outras bandas. Aparecem muitas palavras corriqueiras para quem estuda dança, para quem vive e se atenta às próprias sensações. Outras, são traduções de sensações em *palavrimagens*. Não teria a menor graça explicá-las. Você pode pescá-las por aí. Se não te pega, não se apegue.

Pausa final

Entrou areia no corpo.

Aqui também tem areia.

A mesma areia que tem no corpo.

Areia que incomoda e tira do lugar.

Areia que abre os dedos ao pisar firme e sobe amaciando de volta,

passando pela coluna, até chegar na cabeça.

Na anatomia, existem articulações livres ou machucadas, cheias de areia,

que podem ser tratadas para se tornarem menos travadas e até livres.

Cacofônica da areia de outros corpos que entraram no meu corpo.

Às vezes, para a gente se achar, precisa fechar os olhos, pausar, dar uma volta, descansar num saculejo. Há assuntos espinhosos frente aos quais demoramos anos até amadurecer coragem e entendimento que nos permitam minimamente articulá-los. Mexer com estruturas de poder é sempre um risco.

Nas conclusões do mestrado, após uma breve reflexão sobre a ideia de encarceramento na vida acadêmica, afirmei que o mais artístico que poderia fazer naquele momento era viver. Pois bem, eu não sou mais aquela. O Brasil também mudou muito. A nossa vitalidade está sendo sugada pelo atual despresidente e seus comparsas, que trabalham incansáveis para retirar a dignidade da população, ao mesmo tempo em que passamos – vivas, mortas, nem tão vivas, quase mortas – por uma pandemia. E como bem dizem os Luizes Rufino e Simas (2020, n.p.): “A ideia de resistir não é mais suficiente.”. Então é preciso continuar para criar novos sentidos, compartilhar e transformar.

Esta tese faz parte de um sonho chamado doutorado, um sonho que realizo por um caminho entre o que fiz e um mundo de possibilidades do futuro. O sonho que segue é o de continuar como professora acadêmica, compartilhando e transformando de pouco em pouco junto com outras pessoas. Nem tudo o que faço, faço com destreza. Preciso de ajuda ou companhia para fazer, preciso fazer com. Os Luizes também escreveram bonito sobre o sentimento que me lembrou de escrever sobre fazer com: “Cace um silêncio e deixe o ancião Tempo lhe soprar na alma que existência é um princípio comunitário” Rufino e Simas (2020, n.p.).

Relacionando processos e proposições

A paralisia da morta escancarou a minha dificuldade de criar a partir do que tenho no meu repertório de movimentos. Fazer a partir do que não sei é um caminho que estou habituada a seguir através das experimentações das materialidades e da improvisação. Existe outro mais difícil para mim, baseado nas técnicas corporais, principalmente as que exigem elasticidade e agilidade ao mesmo tempo. Se o problema fosse vigor físico, talvez esse conflito nem existisse. Tenho tanta vontade de me mover que me faz querer aprender todos os movimentos do mundo. Foi com essa mesma gana que decidi experimentar ser outra num corpo *drag*. Curiosamente, nesse novo corpo, eu não me sentia constrangida pela minha esquisitice, que era acentuada pelos movimentos de nascer de *La Vache*. Ao contrário, junto com todo o aparato de figurino e maquiagem pesada, criados junto com Azvdo, a bizarrice é que dá corpo a essa persona.

No trânsito entre as artes visuais e as artes cênicas, oficializado com minha entrada no doutorado, eu estava obsessiva em aprender a criar em movimento, focando na materialidade do corpo, através do estudo da anatomia em movimento e da investigação de qualidades de movimento e texturas que se criam em ambientes de alta

concentração. Foi com essa intenção que repeti proposições aprendidas, como *O giro em torno do próprio eixo*, e transformei processos em proposições, como *A morta*, e sigo inventando outros, como *Vibrar por 20 minutos*.

Ao mesmo tempo, pensando sobre minhas novas proposições e no conjunto de trabalhos apresentados, essa vontade criou em mim um atrito entre materialidade e imaterialidade. Como pude experimentar a materialidade de diversas maneiras no começo da pesquisa, que se iniciou muitos antes do doutorado, esse era o modo mais confortável para mim nos processos de aproximação. Eu desejava me capacitar além da exploração das materialidades, aprender a criar proposições em movimento e ultrapassar limitações técnicas. Em um momento de descanso dessa impotência, tive ocasião para reconhecer e mesclar caminhos e corpos para propor dança além das técnicas puramente de corpo.

Considerando todas as intempéries pelo caminho da pesquisa, principalmente a pandemia de COVID19, precisei mudar o foco da pesquisa, que se instaurava através do toque e da Educação Somática, para as possibilidades que se apresentaram. Além dos fatores econômicos que dificultaram meu acesso ao Método Feldenkrais e ao BMC, para mim, tornou-se sem sentido seguir um caminho que poucas pessoas podem acessar. Não temos ainda, no Brasil, políticas públicas que possibilitem o amplo acesso a elas. As investigações iniciais com o toque não foram perdidas, como podemos ver em *Chupando ossos*, com os estudos da anatomia tátil. Ao mesmo tempo, e como também já havia acontecido na época do mestrado, foi ocasião de seguir com meus estudos e encontrar caminhos através de conhecimentos anteriores como possibilidades para chegar à dança.

Com *Papel Dança Corpocoisa*, consegui dissolver aquele nó entre materialidade e imaterialidade, exatamente quando deixei de resistir à materialidade, juntando minhas dúvidas e desejos de compartilhamento com as de Mariana Hilda. Também pude experimentar proposições no modo virtual e aplicar o que conhecia da

plasticidade do papel na relação com o corpo para a dança. A materialidade é a nossa condição de existência, está em nós e no nosso entorno, no visível e no invisível. Não somos capazes de ver as partículas do ar a olho nu, mas podemos sentir suas variações físicas através da poeira e da umidade, por exemplo, ou quando estamos em um ambiente de preocupação ou constrangimento e sentimos o ar pesado.

O conjunto de textos apresentado é sobre um modo de trabalho a partir das minhas ações de aprendizado em relação com outras pessoas, especialmente artistas, criando o que a professora Gabriela Christófaru nomeou de “jogar junto”. O compartilhamento de experiências já realizadas ou inventadas nas proposições de aproximação criam campo para jogar junto. Expandem o sim-eu, ponto cego lá do mestrado, pois aqui, não me furto de reconhecer as fricções. Mesmo que as mais intensas produzam esfolamentos, rupturas e até implosões, também podem gerar fogo e nos reacender, fazer alastrar calor, fazer pulsar o desejo de continuidade e transformação.

261

As minhas principais referências são as pessoas com quem compartilho experiências. Muitas aparecem ao longo dos textos e também na tabela *Referências de aproximações*, onde ensaiei uma relação entre qualidades de movimento e referências pessoais. Algumas pessoas dessa tabela são as mesmas com quem compartilhei meu desejo de dança em palavras através das conversas e compartilhamentos de *Ei! Me ensina a dançar?* Além delas, destaco Lygia Clark e Suely Rolnik, que me levaram a refazer e variar ações e, com elas, compreender meus modos de operar, especialmente através da obra *Caminhando* e da compreensão dos meus compartilhamentos como proposições. Para reafirmar esse entendimento, passei por um momento de reelaboração das palavras utilizadas na tese em relação às ações. Nesse sentido, foi importante passar pelos textos sobre dispositivos de Agambem e Deleuze, autores que também permearam esta pesquisa em outros momentos. No início da pesquisa, as proposições eram

nomeadas de dispositivos. No decurso das ações, passei a nomeá-las proposições, pois proposição é uma palavra que me sugere um modo mais flexível nas relações que gostaria de viver com meus processos artísticos.

Ao relembrar os trabalhos que estão em *O amor em partículas*, recordei-me também que o modo de fazer sempre me interessou mais que o objeto criado, e que isso me estimula a fazer e refazer processos, alimentando o desejo de seguir em ação. Foi nos compartilhamentos das ações e da escrita que encontrei os principais verbos utilizados, os quais me levaram a perceber um indicativo de método. Ele pode ser resumido como um processo de fazer-desfazer compartilhado, com atenção especial à distensão temporal, nos micro movimentos e nas ações de instrução única. Esses aspectos nos dão ocasião de perceber minúcias, de imergir nas sensações anatômicas e recriar os modos próprios de mover.

262

Reconhecendo ações

Nos compartilhamentos das ações e da escrita, encontrei verbos que indicavam as ações no processo de elaboração da pesquisa: fazer, desmanchar, refazer, recortar, colar, desviar, parar, vibrar, continuar. São ações que estão nas experiências, nos modos de construção da escrita, nas relações encontradas entre processos e nas proposições. Esses verbos trouxeram também um indicativo de método, que pode ser resumido como um processo de fazer-desfazer compartilhado, com atenção especial à distensão temporal, aos micromovimentos e às ações de instrução única. Esses aspectos nos dão ocasião de perceber minúcias, de imergir nas sensações anatômicas e recriar os modos próprios de mover. O compartilhamento de experiências já realizadas ou inventadas nas proposições de aproximação criam campo para jogar junto.

Fazer algo pode ser um início. Desmanchar pode ser duvidar, reconhecer um erro, abrir espaço para transformar. Recortar pode ser destacar, detalhar, compreender. Colar pode ser juntar, aderir, seguir em companhia. Desviar pode ser uma escolha, pode ser também um reflexo de sobrevivência. Parar pode dilatar o tempo, uma busca pela consciência viva da ação. Pode ser a oportunidade de observar com o corpo todo, intensificar o sentir. Vibrar pode me fazer sentir viva, chamar a ebulição da terra. Continuar é vital, pode ser pausar, escolher, seguir ou mudar. Continuar no sentido de transformar.

Ensaaiando princípios

Aprender compartilhar des hierarquizar não supor ignorância alheia abraçar o monstro

Ensaio também alguns princípios que me motivaram ao longo do processo, me dando tom de pesquisa e fortalecendo objetivos. Para mim, princípios estão mais para desejos que certezas. Estão mais para competências que busco do que para qualidades que tenho. O primeiro deles, aprender, é a raiz de todos os outros, perpassa desejos e é um caminho multidirecional, com atalhos, retornos, continuações, interrupções. Como raiz, revolve o chão e abala estruturas, criando dúvidas e provocando mudanças.

Embaralhando princípios

Quero aprender, quero aprender a fazer junto, quero aprender a des hierarquizar, quero aprender a ver o que a outra pessoa sabe, quero aprender a abraçar o monstro, quero aprender a continuar. Compartilhar pode ensinar a fazer junto. Des hierarquizar pode desmanchar fronteiras, criar outras paisagens. Esse também é um dos princípios do conceito de rede, de Cecília Salles (2006). Não supor a ignorância alheia me dá a chance de observar que a outra pessoa sabe algo que não sei e que esse pode ser um caminho para aprender algo que não esperava. Abraçar o

monstro pode me dar a noção da minha própria ignorância, ver o que me escapa, meu óbvio fugidio que me segura e me atrapalha a seguir. Nesse jogo de juntar sabedorias e ignorâncias, podemos encontrar variações e caminhos possíveis que não encontraríamos sozinhas.

Encontrando prazeres

“O erótico para mim funciona de muitas maneiras, e a primeira é fornecendo o poder que vem de compartilhar profundamente qualquer busca com outra pessoa. A partilha do prazer, seja físico, emocional, psíquico ou intelectual forma entre as compartilhantes uma ponte que pode ser a base para entender muito do que não é compartilhado entre elas, e diminui o medo das suas diferenças.”

(LORDE, Audre, 1984, p.2)

264

Fazer junto é mais gostoso. Fazer em movimento. Dançar com. Ver o que é nosso, o que está além do que é meu. Encontrar pontos cegos, interrupções, variações. Até juntar minhas letras com as letras de outras pessoas, ao reeditar e reescrever, enriquece o processo, deixando-o mais complexo e me mostrando possibilidades para me locomover. Está além das infinitas aprendizagens. Está na disponibilidade para o que poderia acontecer durante a pesquisa e meu desejo de criar um modo de trabalho em parceria. Entre seguir as oportunidades e criar condições para propor algo. Entre corpo e coisa, entre corpo e papel, entre disponibilidade e proposição, entre experiência e acontecimento, entre os nós e entre nós.

Neste fim, continuo reaprendendo a ser artista, a escrever, a dançar, a contradançar, a desdançar.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2010. ISBN 978-989-641-166-4.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo. In: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 27-51.
- AGAMBEN, Giorgio. Sobre o que podemos não fazer. In: **Nudità**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Roma: Nottetempo, 2009. p. 67-70.
- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. 152p. (Feminismos Plurais / coordenação de Djamila Ribeiro) ISBN 978-85-98349-69-5
- ALEJANDRO Jodorowsky, Cabaret Místico Noviembre 2006. 1 vídeo (1h52min01s). Youtube, 30 jul. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YyddSWEJBLc>. Acesso em 30 fev. 2017.
- ALMEIDA, Sílvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?**. Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. v. 1. Fatos e mitos.
- BERTHERAT, Thérèse. **A toca do tigre**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Martins Fontes: São Paulo, 2002.
- BOAGART, Anne. **La preparación del diretor** - Siete ensayos sobre teatro y arte. Traducción David Luque. Barcelona: ALBA, 2001.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Rev. Bras. Educ.**, Rio de Janeiro, n.19, p. 20-28, abr. 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-24782002000100003&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em 18 jun. 2018.
- BORBA, Alessandro Rivelino Oliveira de. **Fratura exposta**. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/ppgac/wp-content/uploads/2012/05/Fratura-Exposta-fraturexposta.blogspot.com->

disserta%C3%A7%C3%A3o-de-mestrado-de-Alessandro-Rivellino-ilovepdf-compressed-1.pdf. Acesso em 31 jun. 2017.

BORBOLETA Madre. Janete Fonseca. Filmagem de Alessandro Rivelino. Edição de Camila Leitcher. 1 vídeo (04min04s). Vimeo, 2019. Disponível em: <https://vimeo.com/329810249>. Acesso em 3 ago. 2022.

BORBOLETA pélvica em movimento. Janete Fonseca. Filmagem de Luciana Paludo. 1 vídeo (01min01s). Vimeo, 2019. Disponível em: <https://vimeo.com/599624006>. Acesso em 25 mar. 2022.

BRILL, Alice. **Da arte e da linguagem**. Editora: Perspectiva, 2009.

CABALLERO, Ileana Diéguez. La ‘efectividad’ de la ‘acción’ en la ‘escena contemporânea’ ¿La prática estética como acto? *In*: Colóquio Internacional Pensar a Cena Contemporânea, 2., 2014, Florianópolis. **Comunicação** (texto não publicado). Florianópolis, jul. 2014.

CAGE, John, 4’33”. 1952. 1 Partitura. Disponível em: <https://johncagecollection.wordpress.com/2016/02/04/a-hologram-of-john-cage-performing-433/>. Acesso em 12 nov. 2022.

CASTANEDA, Carlos. **Passes Mágicos: a sabedoria prática dos xamãs do antigo México**. Tradução de Beatriz Penna. Rio de Janeiro: Nova Era, 1998.

CLARK, Lygia. Nós somos os propositores (1968). **Portal Lygia Clark**. Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/65313/1968-nos-somos-os-propositores-2331010-1-texto>. Acesso em 29 mar. 2022.

CLARK, Lygia. Nós somos os propositores. 1968. 1 fotografia. **Acervo de Lygia Clark**. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/59279/nos-somos-os-propositores>. Acesso em 2 nov. 2021.

CLAVEL, Joanne; GINOT, Isabelle. Por uma Ecologia da Somática. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 85-100, jan./abr. 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em 26 mai. 2018.

CONFERÊNCIA “Descolonizar o inconsciente: A resistência micropolítica ao sinistro”, com a Profª Doutora Suely Rolnik. 1 vídeo (2h33min08s). Youtube, 24 maio 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Hmrkz0cimOs>. Acesso em 13 ago. 22

DELEUZE, Gilles. **Mistério de Ariadne segundo Nietzsche**. Cadernos Nietzsche, n. 20, 2006, p. 7-18. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/cniet/article/view/7815/5356>. Acesso em 03 jun. 2020.

DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo. In: DELEUZE, Gilles. **O mistério de Ariana**. Ed. Vega – Passagens. Lisboa, 1996. Tradução e prefácio Edmundo Cordeiro. Disponível em: https://www.uc.pt/iii/ceis20/conceitos_dispositivos/programa/deleuze_dispositivo. Acesso em 13 mar. 2022.

DOCUMENTO inédito: PSICOMAGIA I (teoria) Jodorowsky 2004 TVE2. 1 vídeo (58min18s). Youtube, 22 mar. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8t47NupYGyg>. Acesso em 30 fev. 2017.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, n. 8, 2008, p. 235-246. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p235-246>. Acesso em 20 ago. 2022.

268

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **Revista do Lume Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais**, São Paulo, UNICAMP, n. 4, dez. 2013.

FELDENKRAIS, Moshé. **Consciência pelo movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1977.

FELDENKRAIS, Moshé. **La dificultad de ver lo obvio**. 2ª reimpressão. Buenos Aires: Paidós, 1981.

FERNANDES, Ciane. Integração: Princípios e Procedimentos. In: FERNANDES, Ciane. **Dança Cristal: da Arte do Movimento à Abordagem Somático-Performativa**. Salvador: EDUFBA, 2018.

FERNANDES, Ciane. Quando o Todo é mais que a Soma das Partes: somática como campo epistemológico contemporâneo. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 9-38, jan./abr. 2015. Disponível em: www.seer.ufrgs.br/presenca. Acesso em: 20 jun. 2019.

FILME "GAGA - O Amor Pela Dança" (Crítica). 1 vídeo (6min15s). **Canal Curta!**. Youtube, 18 abr. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X-E9C->

yeUqw&list=RDCMUCBRdS1wZpN3TXGWF9YTI84Q&start_radio=1&rv=X-E9C-yeUqw&t=4. Acesso em: 1 set. 2022.

FINGER, Elisabete. Disponível em: <https://elisabetefinger.com>. Acesso em 1 set. 2022.

FIOS DA VIDA, 2022. Brenda Falcão, Janete Fonseca e Wendy Moretti. Edição de Brenda Falcão. 1 vídeo (1min57s).

FONSECA, Janete Vilela. **Manual de aproximação**. (Dissertação) Mestrado em Poéticas Visuais - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

FONSECA, Janete Vilela. Sobre fazer o que não sei. In: **Revista ArtContexto**, v. 4, n. 11, 2016. Disponível em: http://artcontexto.com.br/artigo-edicao11_janete-fonseca.html. Acesso em: 27 mai. 2018.

FONSECA, Janete, EUGÊNIA, Daniela. Uma cebola e um limão – homenagem à Sol, 2014. 1 vídeo (12min:30s). Vimeo, DATA DE PUBLICAÇÃO. Disponível em: <https://vimeo.com/185014617>. Acesso em 25 mar. 2022.

269

FONSECA, Janete. Borboleta pélvica, 2016. Livro-objeto, 15X20cm, 2015. Edição: 30 exemplares.

FONSECA, Janete. Catalina Bailalína, 2013. Livro-objeto, 16x12cm. Trabalho de conclusão de curso em Artes Visuais.

FONSECA, Janete. des[*necessaire*], 2010. Objeto didático, 30x30cm bolsa contendo abafadores de ruído, vendas, sachê, almofada e dispositivo de áudio.

FONSECA, Janete. Longe, 2011. Livro-objeto, 12x10cm, impressão jato de tinta, 2011. Edição: 20 exemplares.

GAGA – O amor pela dança. Direção de Tomer Heymann. Israel, 2017. Documentário (1h40min). Disponível em: <https://tv.apple.com/br/movie/gaga-o-amor-pela-danca/umc.cmc.4719va9sz7ufv9etdcxvirx89>. Acesso em: 1 set. 2022.

GAGA movement language. **Gaga**. Disponível em: <https://www.gagapeople.com/en/>. Acesso em: 1 set. 2022.

GUIMARÃES, Daniela Bemfica. **Corpolumen**: poéticas de (re)invenções no corpo na interação dança e cinema. Tese de Doutorado – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/28384>. Acesso em: 1 nov. 22.

HUSQUINET, Héloïse. Du corps intime au corps social: Pratiques somatiques et pensée critique. **Collectif contre les violences familiales et l'exclusion (CVFE asbl)**, dez. 2018. Disponível em: <https://www.cvfe.be/publications/analyses/167-du-corps-intime-au-corps-social-pratiques-somatiques-et-pensee-critique-dialogue-avec-sylvie-fortin>. Acesso em: 20/08/2020.

INGOLD, Tim. Los Materiales contra la materialidad. **Papeles de Trabajo - La Revista electrónica del IDAES**, v. 7, n. 11, maio, 2013, p. 19-39. Disponível em: <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/papdetrab/article/view/549>. Acesso em: 21 jun. 2019.

JODOROWISKY, Alejandro. **Manual de Psicomagia**: Consejos para sanar tu vida. Madrid: Siruela, 2009.

JODOROWSKY, COSTA. **O caminho do tarô**. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Chave, 2016.

JOHN Cage, 4'33. A performance by William Marx of John Cage's 4'33.1 vídeo (7min44s). Youtube, 15 dez. 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4&t=2s>. Acesso em 24 jul. 2022.

KRENAK, Ailton. A terra dança e seus filhos dançam. *In*: MOURA, Gilsamara; EMILIO, D. C. (Org.). **Ágora: modos de ser em Dança / infâncias e juventudes**. Alumínio: Jogo de Palavras, 2020. v. 3.

LEPECKI, André. Undoing the Fantasy of the (Dancing) Subject: 'Still Acts' in Jérôme Bel's The Last Performance. *In*: **The Salt of the Earth. On dance, politics and reality**. Steven de Belder and Koen Tachelet (Eds.). Brussels: Vlaams Theater Instituut, 2001.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. **Filosofias africanas**: uma introdução. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

LORDE, Audre. **Usos do erótico**: o erótico como poder. Tradução de Tate Ann. *In*: LORDE, Audre. *Sister outsider: essays and speeches*. New York: The Crossing Press Feminist Series, 1984, p. 53-59.

MAKONI, Sinfree; PENNYCOOK, Alastair. (eds.). **Disinventing and Reconstituting Languages**. Clevedon, UK: Multilingual Matters, 2007.

MANHEIMER, Ken. Small Dance Guidance de Steve Paxton. 22 mar. 2020. **Myriadcity**. Disponível em: <https://myriadcity.net/contact-improvisation/contact-improv-as-a-way-of-moving/steve-paxton-s-1977-small-dance-guidance>. Acesso em: 1 set. 2022.

MARTINS, Leticia. Viewpoints e educação somática: conexões a partir de uma prática cênica. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 3, n. 5, p. 1058-1066, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15768>. Acesso em: 23 nov. 2018.

MELIN, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MONTEIRO DE BARROS, E. F. Improvisação em dança: 3 perspectivas em diálogo. **Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, [S. l.], v. 5, n. 1, 2018. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/39777>. Acesso em: 1 set. 2022.

MURTA, Flor. **Danças contemporâneas: articulando concepções e práticas de ensino**. (Dissertação) Mestrado em Dança - Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/15764>. Acesso em 1 set. 2022.

MUSEU DO AMANHÃ. Por que o Brasil tem tão poucos cientistas?. Observatório do Amanhã. Disponível em: <https://museudoamanha.org.br/pt-br/por-que-o-brasil-tem-tao-poucos-cientistas>. Acesso em 12/03/2022.

NEVES, Márcia F. **A criação em dança e a impulsão da autonomia no Arena da Cultura**. (Dissertação) Mestrado em Artes - Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2018. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LOMC-BC2FDL/1/disserta__o_neves_arquivofinal_29012018_.pdf. Acesso em 01 set. 2022.

ONO, Yoko. **Grapefruit: O Livro de Instruções + desenhos de Yoko**. Tradução de Giovanna Viana Martins e Mariana de Matos Moreira Barbosa (2009). Simon & Schuster; Classic ed.: 1964. Disponível em: https://monoskop.org/images/9/95/Ono_Yoko_Grapefruit_O_Livro_de_Instrucoes_e_Desenhos_de_Yoko_Ono.pdf. Acesso em 5 abr. 2019.

PALUDO, Luciana. **O lugar da coreografia nos Cursos de Graduação em Dança do Rio Grande do Sul, Brasil.** (Tese) Doutorado em Educação - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/114690>. Acesso em: 1 set. 2022.

PALUDO, Luciana. Uma dança-poema. In: TOMAZZONI, Airton; DANTAS, Mônica; FERRAZ, Wagner (Orgs.). **Escritos Da Dança 1: Olhares da dança em Porto Alegre.** Porto Alegre: Canto-Cultura e Arte, 2016.

PAUL Preciado na Jornada da Escola da Causa Freudiana [Mulheres em Psicanálise] - Legendado em PT/BR. 1 vídeo (42min25s). Youtube, 11 dez. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UEkaKjUG7fY>. Acesso em 1 abr. 2022.

PAULINO, Leonardo Augusto. **O que pode uma ecodrag?** Processos criativos “cuier”, potências de vida e poéticas ecobiográficas. (Tese) Doutorado em Artes Cênicas – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020. Disponível em: <file:///C:/Users/AlexiOS/Downloads/O%20que%20pode%20uma%20ecodrag%20-%20Leonardo%20Augusto%20Paulino.pdf>. Acesso em: 1 set. 2022.

272

PETERSON, Christine. **Muitos animais simulam a própria morte** — e não apenas para evitar serem devorados. Revista National Geographic Brasil. Animais, 6 maio 2021. Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/animais/2021/05/muitos-animais-simulam-a-propria-morte-e-nao-aindas-para-evitar-serem-devorados>. Acesso em: 16 jul. 2022.

PODCAST Praia dos Ossos. **Rádio Novelo.** Disponível em: <https://www.radionovelo.com.br/praiadosossos/>. Acesso em 31 mar. 2022.

PRECIADO, Paul B. Manifesto contrassexual. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

QUILOLO, Maya. **Ori de cobra.** Pivô. 3 set. 2021. Disponível em: <https://www.pivo.org.br/blog/maya-quilolo-ori-de-cobra-e-misterio-do-mundo/>. Acesso em 29 mai. 2022.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante** – cinco lições sobre a emancipação intelectual. Tradução de Lilian do Valle. Belo Horizonte : Autêntica, 2002.

RANGEL, Sônia. **Processos de Criação**: Atividade de Fronteira. *In*: IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 7., 2006, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: USP, 2006.

RELÓGIO Pélvico. Janete Fonseca. 1 vídeo (06min58s). Vimeo, 2015. Disponível em: <https://vimeo.com/146558217>. Acesso em 25 mar. 2022.

ROLNIK, Suely. **Amor**: o impossível... e uma nova suavidade. Núcleo de Estudos da Subjetividade. Solos, 1986. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>. Acesso em 3 jun. 2022.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição**: Notas para uma vida não cafetinada. 2. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018. Disponível em: https://monoskop.org/images/0/08/Rolnik_Suely_Esferas_da_insurreicao_notas_para_uma_vida_nao_cafetinada_2018.pdf. Acesso em: 1 set. 2022.

ROLNIK, Suely. **O corpo vibrátil de Lygia Clark**. Folha de S.Paulo – 30 abr. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3004200006.htm>. Acesso em 01/11/2022.

273

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antônio. **Encantamento sobre política de vida**. Rio de Janeiro: Mórula editorial, 2020. Disponível em: <https://morula.com.br/produto/encantamento-sobre-politica-de-vida/>. Acesso em: 13 jul. 2022.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da Criação**: Construção da obra de arte. Vinhedo: Horizonte, 2006.

SCOTT, Joan W. A invisibilidade da experiência. Tradução de Lúcia Haddad. **Proj. História**, São Paulo, v. 16 fev. 1988. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11183/8194>. Acesso em: 1 set. 2022.

SCOTT, Joan. Gênero: Uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, v. 20, n. 2, jul./dez., 1995, p. 71-99. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71721/40667>. Acesso em 22 mar. 2021.

SILVA, Bruno de Jesus da. Dança em voz alta. *Janela de Dramaturgia*: edição Manifesto, p. 67-73. Belo Horizonte, 2019. Catálogo I. Publicação em dezembro 2019b.

SMALL dance Steve Paxton. 1 vídeo (1min39s). Youtube, 25 fev. 2021. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=_oWA1sWMIOk & t=23s](https://www.youtube.com/watch?v=_oWA1sWMIOk&t=23s). Acesso 10 ago. 2021.

SOUZA DE OLIVEIRA, Erico José. Corpo-máscara e transculturalidade no processo cênico Valse nº 6, de Nelson Rodrigues: Espetáculo Franco-brasileiro da CIE. D'art-D'art (Mauges-Sur-Loire-França) e do Coletivo Livre de Espetáculos (Salvador-Bahia-Brasil). **O Teatro Transcende**, [S.l.], v. 22, n. 1, p. 61-75, dez. 2017. Disponível em: <<https://proxy.furb.br/ojs/index.php/oteatrotranscende/article/view/6672>>. Acesso em: 02 set. 2022.

VICENTE, Ana Valéria Ramos. **Errância passista**: frequências somáticas no processo de criação em dança com frevo / Ana Valéria Ramos Vicente. – Salvador, 2019. Orientadora: Daniela Maria Amoroso. Tese (Doutorado – Artes Cênicas) -- Universidade Federal da Bahia, Universidade Federal da Bahia, 2019.

VIDEODANÇA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14324/videodanca>. Acesso em: 01 nov. 2022. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

WACHOWICZ, Fátima. O treinamento viewpoints: uma prática que amplia a atenção. **Revista Eletrônica MAPA D2**, Salvador, jun. 2016; v. 3, n. 1, p. 103-112.

WILHEIM, Richard. **I Ching**. Tradução de Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa Pinto. São Paulo: Pensamento, 2006.

Depoimento para tese de Janete Fonseca

Ciane Fernandes

Salvador, 11/11/2022

O Coletivo A-FETO de Dança-Teatro, criado por mim em 1997 quando comecei a lecionar na Escola de teatro da UFBA, vem fazendo parte anualmente da Mostra de Performance da Galeria Cañizares desde seu início, em 2011. Tem sido uma grande honra fazer parte deste movimento em prol da performance na Bahia, especialmente dentro da universidade, onde ainda encontramos resistência a tal gênero artístico. Também têm sido mais de uma década de colaborações entre os diferentes profissionais que compõem a mostra (tanto artistas da própria Escola de Belas Artes, quanto das Escolas de Teatro e de Dança), desde aulas, bancas, eventos e publicações, todas atravessadas pela arte da performance como modo de resistência em todos os níveis.

O A-FETO é um grupo flutuante, inicialmente formado por alunes das Escolas de Teatro e Dança da UFBA, gradualmente se vinculando mais ao curso Laboratório de Performance do PPGAC/UFBA, do qual participam mestrandes e doutorandes do PPGAC/UFBA, bem como de vários outros programas, tanto locais quanto nacionais (especialmente durante a pandemia com aulas *on-line*), a exemplo do do PPGDan/UFBA, do Mestrado Profissional em Dança da UFBA, o PPGCEN da Universidade de Brasília, além de artistas/pesquisadores convidades ou que se inscrevem como alunes especiais. Em seu caráter ativista e anti-hegemônico, o A-FETO defende a igualdade de direitos entre todos os segmentos sociais, através da arte corporalizada, já que a corporeidade é o locus da colonização e da colonialidade, de fato, da instauração de qualquer tipo de poder dominante. Através da performance no espaço-tempo expandido, o A-FETO busca romper paradigmas e hegemonias através do cruzamento irrestrito de fronteiras, sejam elas entre as artes, entre prática e teoria, entre popular e erudito, tradicional e contemporâneo etc. Enfim, qualquer modelo excludente - seja ele racista, capacitista, cientificista, classicista etc. - é questionado através da sobreposição de um contínuo de atividades que atravessam e conectam ensino, pesquisa e extensão, ou seja, dentro e fora da universidade, arte e vida.

Neste contexto amplo, a constituição do grupo varia de ano para ano. Assim como a estrutura do Laboratório de Performance do PPGAC/UFBA, a ênfase é processual e a longo prazo. As pessoas participam dos encontros e, por consequência, de diferentes performances, a longo prazo, em diferentes momentos de suas carreiras e vidas, não apenas em um semestre como uma disciplina estanque com uma apresentação final. Nesse sentido, todas as performances são subsidiadas por explorações de cunho prático-teórico sendo realizadas nos projetos de pesquisa de cada participante, com extensa e contínua troca através de leituras, reflexões, debates e discussões.

Desde 2017, quando a questão racial foi enfocada como temática principal no argumento da Mostra, integrantes do Coletivo A-FETO vêm discutindo sobre nossa participação, pois somos compostos majoritariamente por pessoas brancas. Isto felizmente vem mudando bastante nos últimos anos, especialmente após a instauração do sistema de cotas na pós-graduação, que tem permitido o ingresso de classes menos privilegiadas, as quais passam a ter também acesso às disciplinas e, por conseguinte, ao Coletivo. Isto porque o Coletivo não tem audição seletiva, ou seja, todos alunes são convidadas a participar de modo igualitário, inclusive alunes especiais que não são alunes regulares.

A composição majoritariamente branca gerou debates auto-críticos de cunho cultural-social dentro de nossos próprios processos desde 2017, questionando modelos hegemônicos de supremacia branca nas instituições e seus privilégios excludentes. Isto inclusive nos fez trazer questões como a apropriação e o lugar de fala em várias performances desde 2017, através de ações ou justamente não-ações para acentuar este propósito, dando atenção e visibilidade a poéticas de minorias subalternizadas.

O Coletivo sempre foi aberto à participação de pessoas de diferentes raças, gêneros, etnias, religiões, habilidades etc., valorizando ao máximo a diversidade em todas as suas possibilidades, pesquisando a maior variedade de formatos e vertentes artísticas compatíveis e afins com os componentes do grupo, que sempre tiveram um campo aberto de escolhas criativas sem imposições de forma de arte ou modos de compor, por exemplo. Cada um/a traz para o grupo suas próprias necessidades e desejos, bem como debates a respeito de igualdade social, racismo, capacitismo etc., e assim, aos poucos, criamos obras abertas que se criam em tempo real.

Dentro deste contexto criativo anti-hegemônico e aberto, vieram com grande surpresa as intervenções dos cartazes durante a performance *Elemental* em 2019. Mas, obviamente, o público é muito bem-vindo a intervir nas performances, o que implica na livre expressão, tanto quanto ocorre em nossos processos. Eu infelizmente estava performando do lado oposto da galeria e só soube sobre os cartazes após a finalização, quando já estávamos na sala que é usada como vestuário. Mas se eu tivesse visto os cartazes durante a performance, certamente teria interagido com eles de modo somático-performativo, isto é, seguindo meu impulso no momento, com profundo respeito pelas reivindicações sendo feitas, pois a escuta da diferença é um de nossos fundamentos de criação, e teria sido bastante enriquecedor dialogar com os cartazes no modo afetivo e acolhedor como tudo que realizamos.

IX Mostra de performance da Galeria Cañizares, 2019

Elemental

Com o Coletivo A-FETO

Criadores/performers:

Arilma Soares, Brenda Urbina, Camila Florentino, Carlos Alberto Ferreira, Carolina Diniz, Ciane Fernandes, Douglas De Camargo, Evandro Macedo, Fao Miranda, Fernanda Motta, Janete Fonseca, Lenine Guevara, Leonardo Paulino, Ludimila Nunes, Luiz Thomas Sarmiento, Luzia Marques, Priscylla Lins, Renata Otelo, Sandra Corradini, Victor Gargiulo.

Sinopse

Qual o movimento celular que rege nossas presenças advindas do oceano, com suas memórias de trânsitos, deslocamentos, escravidões, devaneios, desejos, encantamentos e escapes? Quais os trânsitos e insurgências entre terra e mar, fogo e ar, transmutando espaços de poder em enraizamentos dinâmicos? Como nossas pesquisas nos movem entre esses elementos de modo inusitado e autônomo, rumo ao mais fundamental da materialidade, reconquistando complexas sabedorias da Terra e para a Terra? Reencontrando o que nos faz pertencer a esse planeta, transbordamos em possibilidades infinitas de presença, entre viagens e pousos, partidas e chegadas, criando elos de conexão em horizontes de celebração em tempos de mudança. Elementar é fazer da festa revolta, em lembrança da insurgência dos malês, cujos atabaques continuaram ressoando, num perpétuo lembrar de que o povo não iria se permitir escravizar mentalmente em silêncio. Fazer arte e festa enquanto forma de manter vivo o movimento celular, enquanto forma de aglutinar e existir – rindo, lutando, amando e brincando. Enlaçamentos de afinidade-infinidade, infimidade-expansão, células-cuidado, pulmão-algas, ventre-raízes, coração-asas, *soma*-pesquisa, espaço-vento, nós-você.

Depoimento de Wagner de Oliveira, curador da Mostra de Performance da Galeria Cañizares desde 2020, enviado por e-mail em 03 de novembro de 2022:

A Mostra de performance nos últimos anos de sua existência tem focado seus argumentos curatoriais nas insurgências contemporâneas que envolvem o povo preto e os povos originários, estes últimos, presentes nas últimas três edições a pedido meu enquanto curador a partir de 2020.

Os temas propostos nestes eventos e especificamente na IX Mostra Arte Negra: Trânsitos e insurgências contemporâneas" envolvem inquietações a respeito de identidade, questões sociais como o ecocídio, memória, política, . questões de racismo estruturais que ainda resistem em nosso século.

Contudo, a Mostra de Performance sempre acolheu todas as etnias de artistas envolvendo foto, vídeo e performance presencial para falar de todas estas questões; a curadoria não é excludente a qualquer etnia, basta ser adepto às causas sócio políticas em questão. Acredito que o artista tenha um papel social e a obra de arte também, independente de quem produz, tem que ser localizada no tempo e espaço, e levantar estas questões citadas.

Acredito que, eu, como mestiço, mesmo não sofrendo o racismo social, de forma mais evidente, como artista tenho o dever e o direito de me expressar como performer em dialogo com a vida cotidiana. E ainda, como “brancos” o professor Ricardo Barreto Biriba e a professora Ciane Fernandes são defensores das causas étnicas-sociais como Artivistas. Será que o professor Biriba não poderia estar nesta curadoria ou o Grupo A-feto não devesse ser aceito por serem brancos? Isso é uma questão a ser discutida e problematizada. Perceber o entorno, perceber a intenção dos artistas, organizadores e curadores e público envolvidos, é estar conectado com o todo, e se expondo a críticas procedentes de todos os lados e em todas as direções. A arte contemporânea e performance se instauram com uma questão. As respostas são muitas e as nossas réplicas podem ou não ser satisfatórias. Todos têm o direito de colocar seu ponto de vista. Acredito que o teor da performance “Elemental”, onde cada integrante carrega consigo, memórias, marcas, dores, conflitos, afetividades, entre outras inquietações, estão de acordo com o argumento curatorial da XI Mostra de Performance e atende às provocações contidas no edital, aqui citado:

A performance como linguagem artística, a arte negra como um amplo estado de liberdade criativa. As insurgências como movimento e manifestação ativista, de identidade, memória, política do corpo negro e gênero. A resistência negra no âmbito do combate ao racismo institucional e às desigualdades sociais. E, os trânsitos contemporâneos como intermediação estética entre ação, corpo, imagem e contexto. Conduzido por influências e estímulos estéticos, educacionais e históricos, a IX Mostra de performance vem chamar a atenção para as diferentes formas de intervenções artísticas, o surgimento de novos performers artistas visuais, dançarinos, atores, grupos e coletivos

organizados, implicados com o movimento social da arte, a resistência negra, o combate ao racismo institucional e a todas formas de preconceito. A universidade, lugar de articulação política de saberes e conhecimentos, o que se pretende é trazer para o espaço acadêmico e galerístico, artistas e sua produção em estado de performance, fotoperformances e videoperformances que aportem consigo questões integradas ao movimento arte educativo contemporâneo, implicado com os processos transformadores emergentes no âmbito social. Porque as insurgências contemporâneas no trânsito da arte são estratégias poéticas e políticas para sensibilizar e interrogar o poder condicionante dos modos de pensar dos indivíduos na sociedade? Será o radicalismo contemporâneo uma forma de confronto e resistência? E se for de transgressão, frente à sociedade tradicional? As concepções contemporâneas da arte negra enquanto afirmação, autonomia estética, conceitual e identitária que transcende as categorias de raça, religião, gênero, estão em oposição à tradição? Ou são formas artivistas de (re)existência e (re)conhecimento cultural? Tendo como suporte estas questões a IX Mostra de Performance fortalece as políticas públicas de inclusão, de conhecimento e saberes afro-brasileiros e a afirmação de voações ante as adversidades que transcendem o universo da arte. Por Ricardo Biriba - Curador

Especificamente a performer e doutoranda desta tese, Janete Fonseca, orientanda do professor Leonardo Sebiane, se coloca em pausa durante toda a cena e quando acorda presencia a ação de protesto dos rapazes com relação a presença de artista brancos fechando uma mostra preta como diz os cartazes fixado nas paredes:

280

“Você já convidou artistas negros para finalizar uma mostra de performance de branco? Com quantos corpos brancos se encerra uma mostra de arte negra? Quem vai contar os corpos negros no oceano?”

Foram estas as interrogações com as quais os artistas protestaram e entraram de forma desrespeitosa dentro do trabalho do outro, invadindo o espaço do Grupo A-Feto do qual Janete Fonseca fez parte, e, hoje, como autora desta tese, reconstrói seu processo de questionamento sobre “a vergonha alheia”. De fato, temos a cada dia que nos questionar sobre os nossos atos, mas entendo que o Grupo A-feto sempre integrou a Mostra de Performance, intervindo com responsabilidade social, mostrando e combatendo as desigualdades, o preconceito racial, o machismo, a homofobia e a misoginia, dando visibilidade às diversas faces dos diversos segmentos de excluídos. O coletivo é composto por mulheres cis, homens cis, gays, lésbicas, autistas, LGBTQIA+, indígenas, pardos e brancos e brancas em maior número, mas também negros, a exemplo de Luzia Marques neste ano de 2019. . A pele dos performers do Grupo A-feto não os exclui de participar da mostra, mas são aceitos por serem artivistas, estudantes,

pesquisadores, mestrandos e doutorandos, comprometidos com causas sociais, inclusive combatendo o preconceito seja ele qual for.

X1⁶⁰ e X2, xs artistas autorxs do protesto, foram alunxs da disciplina Expressão tridimensional 3 ministrados pelo professor Biriba, participaram de outros trabalhos e projetos, intervenções arte educativas em comunidades com excelentes trabalhos. X artista X1 recebeu carta convite da curadoria para participar da IX Mostra, a pedido do mesmx.

Na Roda de Conversa do evento, quando compartilhamos experiências entre artistas e público, a questão dos cartazes foi trazida ao debate e foram discutidas de modo aberto e democrático, havendo um consenso geral quanto a abertura da Mostra a quaisquer tipo de intervenção, inclusive a performances de grupos artivistas cuja maioria não seja negra, como é o caso do A-feto.

A Mostra de Performance continua viva e aberta a toda a comunidade baiana e brasileira, independente de cor, raça, etnia, sexo, religião, àqueles que acreditam que a arte da performance é uma eficaz e poderosa linguagem no combate ao preconceito seja ele qual for.

Wagner de Oliveira
Curador

⁶⁰ Em acordo com o orientador desta pesquisa, decidimos por não deixar expostos os nomes das pessoas apontadas pelo professor Wagner, pois elas não me enviaram depoimentos e, portanto, não puderam responder aos apontamentos do professor a elas como autoras dos cartazes. Pedimos desculpas por cortar palavras do seu depoimento.