

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

Caroline Turchiello da Silva

**HABITAR SOMÁTICO: UM CORPO QUE ABRE OS POROS PARA
VER (-SE) A PARTIR DE SUA DANÇA/PERFORMANCE**

Santa Maria, RS
2016

Caroline Turchiello da Silva

**HABITAR SOMÁTICO: UM CORPO QUE ABRE OS POROS PARA VER (-SE) A
PARTIR DE SUA DANÇA/PERFORMANCE**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Área do Conhecimento em Arte e Cultura, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM/RS) como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Artes Visuais**.

Orientadora: Prof^a.Dr^a Gisela Reis Biancalana

Coorientador: Prof. Dr. Lutiere Dalla Valle

Santa Maria, RS
2016

Caroline Turchiello da Silva

**HABITAR SOMÁTICO: UM CORPO QUE ABRE OS POROS PARA VER (-SE) A
PARTIR DE SUA DANÇA/PERFORMANCE**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Área do Conhecimento em Arte e Cultura, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM/RS) como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Artes Visuais**.

Aprovado em 28 de março de 2016:

~~**Gisela Reis Biancalana, Dr^a. (UFSM)**~~
(Presidente/Orientador)

~~**Lutiere Dalla Valle, Dr. (UFSM)**~~
(Coorientador)

~~**Ciane Fernandes, Dr^a. (UFBA)**~~

~~**Marilda Oliveira de Oliveira, Dr^a. (UFSM)**~~

Santa Maria, RS
2016

RESUMO

HABITAR SOMÁTICO: UM CORPO QUE ABRE OS POROS PARA VER (-SE) A PARTIR DE SUA DANÇA/PERFORMANCE

AUTORA: Caroline Turchiello da Silva
ORIENTADORA: Prof^a.Dr^a Gisela Reis Biancalana
COORDENADOR: Prof. Dr. Lutiere Dalla Valle

No presente trabalho busco discutir a respeito do corpo em performance como uma experiência que propicia a ampliação das formas de *ver/sentir* a si próprio e ao outro. Trata-se de uma pesquisa-arte por meio de uma poética em dança e *performance arte*. Abordo a performance como prática artística que permite problematizar a forma como constroem-se os corpos e as maneiras de olhar e ser olhado por esses corpos que são constituídos. Para tanto busco uma aproximação de áreas do conhecimento como a Educação Somática e os Estudos da Cultura Visual. A primeira além de ser utilizada como preparação corporal durante a pesquisa, permite importantes reflexões a respeito do corpo opondo-se à dicotomia *corpo e mente*, admitindo que sejam expandidas propriocepção, percepção e com isso a expressividade. A segunda área diz respeito às imagens que são produzidas nos atos performativos, bem como as que foram *escolhidas-(re)criadas* no presente trabalho. Imagens que são capazes de afetar o sujeito que as produz assim como aquele que permite-se afetar pelas mesmas. O desenvolvimento de performances e a reflexão sobre as mesmas é o mote do trabalho pelo qual a experiência se estabelece. Neste sentido, a metodologia do trabalho admitiu a prática como pesquisa, por isso, utilizo os pressupostos da Pesquisa Somático-Performativa, formulada por Fernandes (2012, 2014, 2015). Assim sendo, a elaboração textual desencadeou uma escrita performativa que pretende apresentar os caminhos metodológicos percorridos no processo investigativo.

Palavras-chave: Performance arte. Dança. Educação somática. Pesquisa Somático-Performativa.

ABSTRACT

DWELL SOMATIC: A BODY THAT OPENS THE PORES TO SEE (ITSELF) FROM YOUR DANCE/PERFORMANCE

AUTHOR: Caroline Turchiello da Silva
ADVISOR: Prof^a.Dr^a Gisela Reis Biancalana
COADVISOR: Prof. Dr. Lutiere Dalla Valle

In the present work I seek to discuss about the body in performance as an experience that enables the spread of the ways *to see / feel* the self and the other. This is a research-art through a poetic on dance and *performance art*. I approach the performance as an artistic practice that allows to problematize the way how the bodies are built and the ways of looking and being looked at by those bodies that are made. Therefore I seek an approximation of areas of knowledge like Somatic Education and Visual Culture Studies. The first one besides being used as a body preparation during the research, allows important reflections about the body opposing dichotomy *body* and *mind*, admitting to be expanded proprioception, perception and with them the expressiveness. The second area with regard to the images that are produced in the performative acts, as well as those that were *chosen-(re)created* in the present work. Images that are capable to affect the subject that produces them as well as the one who allows her/himself to be affected by them. The development of performances and the reflection about them is the motto of the work for which the experience is established. In this way, the methodology of the work admitted the practice as a research, that is why, i use the assumptions of Somatic-Performative Research, formulated by Fernandes (2012, 2014, 2015). Thus, the textual elaboration triggered a performative writing that aims to present the methodological paths followed in the investigative process.

Keywords: Performance art. Dance. Somatic education. Somatic-Performative Research.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Ensaio poroso IV	26
Figura 2 - Montagem mostrando como foi realizada a obra intitulada “Salto no vazio” de Yves Klein em 1962.....	33
Figura 3 - Registro da experimentação <i>Man Walking Down the Side of a Building</i> (1970).....	36
Figura 4 - Fotografias de Tiago Benedetti, registros da dança/performance Enquanto sou eu me refaço, hall do Centro de Arte e Letras na Exposição SE7E sob curadoria de Raphael Vargas.	52
Figura 5 - Artista Luise Aranha, Descios Híbridos, 2011.....	53
Figura 6 - Escrita do diário da artista pesquisadora.....	67
Figura 7 - Performance Não Haverá Aula realizada em 5 de dezembro de 2014	69
Figura 8 - Performance realizada no centro da cidade do Rio de Janeiro pela artista Eleonora Fabião.....	71
Figura 9 - Registro da dança/performance “Há olhares que habitam a pele”,	74
Figura 10 - Pirâmide pentagonal interconectando os aspectos teórico-práticos da pesquisa.....	81

LISTA DE ABREVIATURAS

ABRACE	Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênica
ANDA	Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança
BF	Bartenieff Fundamentals®
CAL	Centro de Artes e Letras
CE	Centro de Educação
CsO	Corpo sem Órgãos
PPGART	Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria
PSP	Pesquisa Somático Performativa
PaR	Prática como Pesquisa
PUCRS	Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
UFSM	Universidade Federal de Santa Maria

SUMÁRIO

1	ESSE CORPO QUE POSSO SER POR ASSIM FAZER/DIZER	9
2	FALAR E NÃO CALAR	12
2.1	DOS CORPOS QUE ABANDONEI AOS CORPOS QUE ASSUMI	17
2.2	ESCRITA CURVA DO CORPO.....	21
2.3	ENTRE PERFORMANCE E DANÇA	26
3	CALAR E NÃO FALAR	39
3.1	QUANDO A IMAGEM E O OLHAR SE REPOSICIONAM COM/NO CORPO ...	40
3.2	POROS, CORPOS, OLHOS: ABERTOS	46
3.3	OLHOS ABERTOS, OLHOS FECHADOS - AMPLIAR AS ESFERAS DA VISÃO.....	49
4	OCUPANDO O SILÊNCIO	57
4.1	NÃO HÁ CORPO QUE SE CALA, NÃO HÁ FALA QUE EXPLIQUE O CORPO	60
4.2	NÃO HAVERÁ AULA	65
4.3	HÁ OLHARES QUE HABITAM A PELE.....	71
5	ESSE CORPO QUE POSSO SER POR ASSIM FAZER/DIZER	77
	REFERÊNCIAS	82

1 ESSE CORPO QUE POSSO SER POR ASSIM FAZER/DIZER

O presente trabalho configura-se como uma versão para fins de homologação do título cuja formatação não está de acordo com a pesquisa desenvolvida, para obter a versão original basta entrar em contato pelo e-mail: carolturchiello@gmail.com.

A escrita que segue aspira-se performativa, desafio que permanece inquietando minha compreensão acerca dos modos de desenvolver pesquisas no campo das artes. Aqui proponho uma pesquisa-arte que se faz por meio de poéticas em dança e performance arte. Acredito que pesquisas dessa ordem são aquelas que criam a si mesmas, que inventam seus próprios modos de existir, ver(-se), relatar(-se). Logo o ato criativo é fundamental em todos os níveis do trabalho que desenvolvi e não seria diferente para essa escrita.

Nesse sentido a ordem apresentada é escolha criativa. Seus atravessamentos teóricos, suas possibilidades reflexivas, descrição de danças/performances e demais procedimentos presentes na investigação foram intuídos pelo corpo. Imagens e textos são articulados conceitualmente. As imagens não têm a função de ilustrar as práticas ou exemplificar o que foi escrito, elas foram escolhidas para potencializar o não dito, em uma estreita relação com o vivenciado, para que possa chegar ao corpo de quem as lê/vê pela sensação.

Desse modo, permiti que as vivências do corpo pudessem ser priorizadas na escrita respeitando uma característica que fundamenta conceitualmente esse trabalho: arte (do corpo) como eixo estrutural e fundante da pesquisa. Este é um dos pressupostos da Pesquisa Somático-Performativa (PSP) que guia o trabalho. Por esse motivo, não antecipei em apontar, desde o início, de que abordagem metodológica tratava o trabalho optando por operar conceitos que tal abordagem defende ao longo do texto. Logo, a perspectiva metodológica esteve presente em todas as etapas da escrita por meio das discussões que, pela prática artística, são desencadeadas. Sendo assim, foi no terceiro capítulo que apontei a abordagem metodológica da PSP, situando-a no contexto da virada prática do paradigma da pesquisa performativa e da prática como pesquisa.

Assim sendo, a escrita foi compartilhada iniciando-se por meio desta tentativa de esclarecer a forma que desenvolvi o percurso. Em seguida, o texto apresenta três

capítulos intitulados **Falar e Não Calar, Calar e Não Falar e Ocupando o Silêncio**, com suas respectivas seções expostas a seguir.

No primeiro relatei uma dança/performance para potencializar a experiência artística como mote de todas as etapas do trabalho, desde o ponto de partida, passando pelo desenvolvimento até a conclusão. A descrição permite situar a concepção de corpo/prática/teoria adotada no trabalho. Sendo assim, utilizo a pulsão criativa do corpo em movimento para uma primeira aproximação da(o) leitor(a) com a pesquisa. O primeiro capítulo está composto de três seções. Em **Dos corpos que abandonei aos corpos que assumi** discorro a despeito da trajetória que me levou a pesquisar *com/no/o* corpo a ampliação dos sentidos na articulação teórico-prática das danças/performances com as abordagens somáticas do movimento, bem como o atravessamento da perspectiva dos estudos da cultura visual neste contexto. Os modos de escrever que deram forma à dissertação e que foram imbricados com a prática artística são relatados em **Escrita curva do Corpo**. Essa escrita que ganha espaço com o dispositivo intitulado *Escrita curva do corpo* foi pensado para dar vazão a um modo de escrever que se manifesta incorporado, liberando intervalos, poréns, dúvidas, questões, escolhas, pausas, descobertas, relatos e divagações que acontecem em performance e são registrados no diário. Finalizo o primeiro capítulo com a discussão acerca da performance arte e da dança contemporânea buscando situar minha prática artística na fronteira entre essas duas manifestações, **Entre performance e dança**. No segundo capítulo amplio a discussão à cerca da área do conhecimento que norteia minha pesquisa a saber, a Educação Somática em sua articulação com os Estudos da Cultura Visual. Este capítulo também se compõe de três seções. **Quando a imagem e o olhar se reposicionam com/no corpo** é uma seção que apresenta procedimentos norteadores da realização das performances/danças destacando duas abordagens somáticas do movimento, a *Técnica Alexander* e os *Bartenieff Fundamentals®*. Em **Poros, corpos, olhos: abertos**, procurei refletir sobre a possibilidade de tencionar olhares ao abordar o campo das artes. Em **Olhos abertos, olhos fechados - ampliar as esferas da visão** descrevo a dança/performance *Enquanto sou eu me refaço* pensando quais são as influências da visualidade no cotidiano dos sujeitos e em que medida, ao performar, ao produzir uma imagem efêmera, posso potencializar mudanças, novas formas de ver, pausas, rupturas e, com isso, reflexões.

No último capítulo descrevo os pressupostos metodológicos que acompanharam o trabalho teórico-prático do presente estudo, a saber: a Pesquisa Somático-Performativa desenvolvida por Fernandes (2014a) em mim. Este capítulo final tem duas secções. O subtítulo **Não há corpo que se cala, não há fala que explique o corpo** aborda a própria escolha de percorrer práticas performativas de texto antes de apresentar pressupostos metodológicos. Aqui, relatei uma poética intitulada **Não Haverá Aula** que constitui, dentre as danças/performances que desenvolvi, a primeira que me permitiu silenciar e por meio da quietude incorporar a crítica e o desejo de ampliar a percepção além do olhar para a pele. Finalizei com a difícil tarefa de encontrar um fechamento, uma conclusão que por ora (e penso que mesmo depois de finalizada) permanecerá em aberto.

O texto se encerra com **Esse corpo que posso ser por assim fazer dizer** trazendo algumas considerações finais sobre o percurso desenvolvido ao longo dos dois anos no Mestrado. Enfim, esse corpo que posso ser por assim dizer é também aquele que posso ser pelo que experimentei e que não pode ser explicado, traduzido, transcrito, resumido, simplificado, deduzido. É, por esse motivo, que essa escrita/corpo não pretende apreender o vivenciado, mas potencializar vivências, reflexões, intuições, desejos, relações...

2 FALAR E NÃO CALAR

As frases abaixo escritas foram retiradas do diário utilizado como parte dos procedimentos metodológicos da pesquisa. São pulsões iniciais que se materializaram na performance intitulada *Falar e não Calar I*, que embora leve o mesmo título do que fora inicialmente escrito no diário é diferente das primeiras intenções. Decorar texto sobre hormônios masculinos

e femininos e falar incessantemente
 1 – Falar e não calar 1
 Falar e não calar 2 – Corpo Sem Órgãos
 Falar e não calar 3 – Estamira
 Caminhar? Lendo o texto Corpo Sem Órgãos?
 Trajetória é o tamanho do texto.
 (SILVA, 2014)

A performance consistiu em caminhar fazendo a leitura em voz alta do texto: “28 de novembro de 1947 – COMO CRIAR PARA SI UM CORPO SEM ÓRGÃOS” (DELEUZE; GUATTARI, 1996), que descreverei com mais detalhes ao longo do trabalho. Para o início escolhido importa mostrar quais foram as escolhas e o que aconteceu no meu corpo.

Depois de idealizada, a performance efetuou-se na primeira *atualização desejos*¹, dia 7 de outubro de 2014. Permaneci por uma hora no Espaço Multiuso da Universidade Federal de Santa Maria. Fiquei na posição semi-supina² por tempo indeterminado e, posteriormente, passei a fazer o reconhecimento da ossatura do corpo utilizando o contato com o chão. Tais procedimentos experimentei nas aulas de consciência corporal I e II e exercícios técnicos em dança IV bem como no projeto de extensão Abordagens somáticas na criação em dança ministrados pela professora Heloisa Gravina³ e nos cursos de Improvisação e Técnica Alexander com Michel Capeletti⁴.

¹Consistem em um procedimento de preparação para a posterior experimentação em dança/performance, será melhor detalhado no segundo capítulo.

²Posição da técnica Alexander que consistem em colocar-se deitada decúbito dorsal com as plantas dos pés tocando o chão e joelhos flexionados, as mãos ficam depositadas nas costelas permitindo que o cotovelo encoste no chão.

³É bailarina, coreógrafa, pesquisadora em dança e antropologia da performance, professora adjunto e coordenadora do Curso de Dança - Bacharelado da Universidade Federal de Santa Maria, é membro da Rede Internacional de Estudos da Presença e professora colaboradora no curso de Especialização em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Foi minha professora no curso de Dança Bacharelado da UFSM e é uma importante referência para o trabalho que venho desenvolvendo.

Admiti que percorreria o espaço externo fazendo a leitura em voz alta do texto “28 de novembro de 1947 – COMO CRIAR PARA SI UM CORPO SEM ÓRGÃOS” (DELEUZE; GUATTARI, 1996). Como utilizaria a voz na experimentação externa, além de perceber o corpo ao tentar mapear os ossos, passei a falar pensamentos que surgiam naquele momento, prática que não foi previamente estabelecida, mas, surgiu da necessidade que o corpo sinalizava no momento, um ímpeto por vocalizar, produzir som corpo *dentro/afora* também na solidão desse espaço de atualização.

A primeira opção era fazer a leitura do texto completo, foi durante o percurso que escolhi ler apenas as partes marcadas por mim como as mais interessantes, que contivessem formulações a despeito do Corpo Sem Órgão, que expressassem uma natureza rítmica, expressiva. O motivo da escolha pelos trechos foi o próprio objetivo da experimentação, uma leitura que busca o ritmo, a desequilíbrio, a inquietação, os atravessamentos, as *sintonias somáticas*, tal modo de *ser/ver/ler* o texto não necessita de linearidade, constância ou continuidade.

A experimentação teve início a partir do cronômetro do celular ser ligado e finalizou com o gesto de desligar o cronômetro, um tempo de 22 minutos e 21 segundos. A distância percorrida foi medida pelo tempo de leitura do texto. A dinâmica da leitura foi alterada quando eu tinha vontade. Eu modifiquei o volume da voz ou sua velocidade. A caminhada, da mesma forma, acompanhava a modificação da fala. Ali, as pausas eram minhas, *pausas texto/corpo/voz*. Não estabeleci qual percurso faria, apenas sai andando com o texto na mão e parei (leitura e caminhada) na pista de caminhada da UFSM, ao lado da reitoria.

O lugar percorrido estava pouco movimentado, no entanto, pude perceber grupos de pessoas que silenciavam suas conversas quando passavam por mim. Outras pessoas que estavam sozinhas ficavam olhando com uma certa estranheza. Passei, na ocasião, por um grupo que estava gravando algo, eles modificaram sua organização para que eu passasse, pararam de conversar, rearranjaram o espaço mudando de lugares, observaram, em silêncio, o que eu estava falando e, quando eu tomei certa distância, retornaram sua atividade. Eu *vi/senti/habitei* - com o canto

⁴ Michel Capeletti é bailarino e performer, integrante dos grupos, Projeto Max e Purê de Batatas Dança, Teatro e Afins e do coletivo ARTERIA - artistas de dança em colaboração. Atualmente é formado na Formação para Professores em Técnica Alexander na ETABA – Escuela de Técnica Alexander de Buenos Aires através do Edital de Intercâmbio e Difusão Cultural 2012 do MINC e foi contemplado, em 2010, com a Bolsa Funarte de Residências em Artes Cênicas para pesquisa em Técnica Alexander na mesma escola. Esteve em Santa Maria para ministrar cursos da técnica relacionados com a improvisação em dança e nessas ocasiões tive a oportunidade de conhecê-lo despertando meu interesse pela técnica Alexander que compõe parte fundamental desse trabalho.

dos olhos embaçados, com o foco nas curvas das letras - todas as pessoas que passaram. E *vi/senti/habitei* a mim mesma no texto que lançava para o espaço pela *voz/corpo*.

O desejo de uma leitura diferenciada daquela que é feita na introspecção, ao mesmo tempo compartilhada e particular, e a procura de um *modo outro* de compreensão, de *corporificação* do texto era o motivo pelo qual idealizei a prática. Eu propunha, desta forma, pensar na relação que se estabelece entre lugar e corpo durante a realização da performance, a linha tênue que articula corpo, texto e espaço.

Para José Gil (2002) se é perdida a capacidade de identificar o espaço objetivo (em virtude do movimento) o corpo se prolonga pelo espaço através da pele, criando o que ele denomina como *espaço do corpo* que prolonga os limites funcionando como um meio próprio para a fluência do corpo “[...] de tal modo que se forma um novo corpo – virtual, mas pronto a atualizar-se e a deixar que gestos nele se atualizem.” (GIL, 2002, p. 46)

O autor sugere que a diversidade encontra-se no *corpo paradoxal* e esse é como o *Corpo sem Órgãos* de Deleuze e Guattari (1996), que se relaciona a outros corpos em um agenciamento de *potências e desejos*. A dança pode fazer com que o corpo seja despertado para os agenciamentos – agenciar no sentido de firmar adesões, intermediar acordos, é *ação coletiva, relacional*. O movimento é tratado enquanto *energia*, que cria agenciamentos - corpo como um todo composto de múltiplos agenciamentos.

Em que momento o corpo torna-se algo além de seus órgãos e permite-se ser paradoxal? Talvez, quando a pele pode tornar-se matéria do *devenir*, quando ela é ponto de contato e superfície estendida do espaço, quando o corpo deixa de ser um todo funcional e pelas matérias e desejo, multiplica-se em funções e formas. Se há então essa comunicação do corpo (espaço interno) com o espaço (externo) há, *na pele*, a extensão para o dito espaço do corpo como propõe Gil (2002, p.59).

Os autores de *Corpo sem Órgãos* (CsO) aproximam-se e articulam relações com a definição feita por Espinosa: Nas palavras de Deleuze:

De um lado, um corpo, por menor que seja, sempre comporta uma infinidade de partículas: são as relações de repouso e de movimento, de velocidade e de lentidões entre partículas que definem um corpo. De outro lado, um corpo afeta outros corpos, ou é afetado por outros corpos: é esse

poder de afetar e ser afetado que também define um corpo na sua individualidade (DELEUZE, 2002, p. 128).

O corpo que afeta e é afetado - que nega existir preso a sua mera funcionalidade orgânica e abre-se à outras possibilidades - escapa de definições herméticas, de conceituações. Ele é um corpo prática, uma experimentação, um desencontrar-se afim de buscar novos encontros, um fluir da energia e intensidade dinâmicas que ele provoca e é afetado.

É por esse corpo que a dança e o movimento em performance falam, é também dele que o espaço do corpo permite-se existir no contexto do pensamento. Na performance *Falar e não Calar I*, corpo, texto e espaço são a mesma coisa: a prática que: pela *pele* amplia superfícies, pela *pele* articula sons, pela *pele* é também forma.

Como comentei no relato de *Falar e não Calar I*, não planejo detalhadamente as performances que irei desenvolver permitindo que o corpo, ao praticar, encontre os caminhos a seguir e que o acaso seja uma escolha procedimental de auto-escuta capaz de influenciar decisões.

O acaso de que falo tem inspiração em Merce Cunningham “a chance operation – como operador estrutural” (AMORIM; QUEIROZ, 2009, p. 89). Eu o utilizo de maneira a disponibilizar que situações imprevistas possam compor a estrutura já prevista das performances que realizo, mesmo que essas situações não sejam, como no caso de Cunningham, estruturas coreográficas. Isso faz com que as performances possam rearranjar e até mesmo desestruturar os intentos tidos *a priori*.

É pelo mesmo motivo que não me apresso em fazê-las logo que surgem as primeiras ideias. Amadureço cada pulsão inicial sem deter-me. Esse amadurecer se dá por anotações, por questionamentos que me faço em relação ao que será o ato performativo, como acontecerá, quais as minhas questões com essa experimentação específica, qual lugar será escolhido para a experimentação. Ela só se efetiva completamente quando encontro o momento para a ação, que é desencadeado por algum movimento externo/interno, onde todo o processo que cada performance leva para ser realizada é parte constituinte da mesma. Ou seja, o não apressar-se e esperar o momento para realizar a dança/performance idealizada é sensibilizar-se ao ritmo somático “escuta somática para seguir impulsos em sintonia com o todo” (FERNANDES, 2014a, p. 91).

A preparação é um momento de muita ansiedade, por anteceder o contato com público que é sempre imprevisível. Preparar-se serve, especialmente, para acalmar, silenciar e permitir que o corpo se manifeste com uma atenção diferenciada que permite o reconhecimento e o enfrentamento da ansiedade, da expectativa.

Esta atenção corporifica-se também com a imaginação. Por exemplo, certa ocasião criei imagens⁵ de antenas conectadas em toda a superfície da pele, capazes de detectar a uma distância prolongada todos os *devires*. Se tudo é possível para imaginação, tudo é possível ao corpo.

É igualmente com a preparação que consigo diminuir a velocidade dos batimentos cardíacos que aceleram ao pensar na ação de *dançar/performar*. Procuo levar a atenção para a respiração desde o início, independente dos exercícios que posteriormente serão realizados. Percebo a respiração como “uma das raras situações em que é possível abordar experimentalmente a dualidade da plenitude e do vazio e convertê-la numa escolha do corpo na dança” (LOUPPE, 2012).

Comecei a escrita da dissertação com o relato de uma dança/performance por acreditar que a experiência artística é valiosa e introduz, como performatividade escrita, a pesquisa que está sendo desenvolvida. Uma escolha que implica definir o lugar que ocupam as vivências do corpo no presente trabalho. Mesmo que a pesquisa não traga como cerne a discussão do Corpo Sem Órgãos (DELEUZE; GUATTARI, 1996) este é trazido, especialmente, como pulsão criativa e, talvez, como desejo de um futuro aprofundamento. Logo, começo com o *corpo em movimento*, com a *ação criativa* e com o *desejo* que guiou as ações realizadas na presente pesquisa.

Ler em voz alta, caminhar ao mesmo tempo, parar, observar, retornar pelo mesmo caminho em silêncio. Quanto barulho as leituras admitem? Quantos silêncios barulhentos somos capazes de criar? O corpo lê quando caminha e escuta a própria voz, eu escorrego pelas palavras, elas chegam diferentes, elas chegam por todos os cantos, elas se perdem de seus contextos, a visão embaralha, elas embaralham as imagens, elas e eu somos o texto. (SILVA, 2014).

Nas linhas que seguem do primeiro capítulo abordo o caminho que me levou a pesquisar *com/no/o* corpo a ampliação dos sentidos na articulação teórico-prática da performance, das abordagens somáticas do movimento e da perspectiva da

⁵ Imagem criada na primeira apresentação de *Não Haverá Aula* que será detalhada no terceiro capítulo, e que foi imagem recorrente em várias performances.

cultura visual. *Com e no corpo*, por serem as experimentações realizadas a partir da prática performática e o corpo por entender que a reflexão teórica a respeito do que seja o corpo faz parte da investigação da presente pesquisa.

Tal percurso passou por momentos de: afirmações, quando pensava ter encontrado o caminho; dificuldade de formular questões, quando o que realmente interessava não fazia parte daquilo que pesquisava; e um momento onde encontro o *desejo por questionar* e com isso emerge a potência para a vida (pessoal/acadêmica/profissional) - *o corpo em movimento*.

Também compartilho modos de escrever que estão imbricados com a prática artística, uma escrita que ganha espaço com o dispositivo *Escrita Curva do Corpo*, a ser desenvolvido no subcapítulo 1.2. Um modo de escrever que se manifesta *incorporado*, liberando intervalos, *poréns*, dúvidas, questões, escolhas, pausas, descobertas, relatos e divagações que acontecem em performance e são registradas no diário.

O último subcapítulo busca situar a minha prática artística no contexto da *performance arte* e da *dança contemporânea*, onde reflito a importância de definir uma posição frente a esses discursos como um ato político e de ampliação de conceitos para ambos.

2.1 DOS CORPOS QUE ABANDONEI AOS CORPOS QUE ASSUMI

Tudo o que me provoca poderia ser resumido em uma palavra: imobilidade. O silêncio daquele que é calado pela verborragia, a anulação de muitos gerada pelo preconceito, lugares legítimos de luta feminina destruídos pelo machismo, a tentativa de branqueamento do mundo feito pelos discursos dominantes, a anulação dos movimentos sociais, o discurso redentor dos projetos sociais, o aluno que tem seu corpo adestrado pela escola, as repostas prontas, a falta de escuta.

Refletindo sobre o que aprendi e como chego nesse lugar de pesquisadora é inevitável pensar nos processos educativos que tive na escola. Quando entrava na escola (ou quando precisava apresentar um projeto de pesquisa na universidade) deixava do lado de fora o *meu corpo* e os meus *desejos* pra falar do que eu tinha que saber, mesmo sem saber o porquê de ter que saber. Nessa lógica, por um tempo perdi o desejo de perguntar, perdi o desejo de ir contra a maré, assumi o

papel passivo do processo do meu aprendizado.

Ao dar-me conta de que estava esperando as coisas acontecerem e que havia perdido, de algum modo, o corpo, passei a questionar-me: que corpo é esse afinal de contas? Que olhares, efetivamente, lançamos a ele? Que ações cotidianas são possíveis relacionar à aprendizagem do corpo? O que é corpo?

Bolsanello (2005) desenvolve o conceito de corpo como experiência relacionado às técnicas de educação somática. A autora descreve três estratégias adotadas por educadores somáticos que tornam tal conceito de corpo mais tangível. Seriam elas: “o aprendizado pela vivência, a sensibilização da pele e a flexibilidade da percepção” (BOLSANELLO, 2005, p. 101). Ao tratar da segunda estratégia, a sensibilização da pele a autora sinaliza:

A visão sendo o sentido privilegiado no cotidiano dos habitantes dos grandes centros urbanos e o toque sendo a faculdade sensorial menos requisitada nesse contexto, o corpo humano passa a ser apreendido sobretudo por sua aparência. (BOLSANELLO, 2005, p. 102).

Raramente aprende-se o toque ao próprio corpo, logo, encontra-se dificuldade em aprender a ouvir o que o corpo diz, pois possivelmente ao abrirem-se os olhos para coisas outras, fecham-se os *olhos para si*.

Como colocar-se em movimento e experimentação para criar outras possibilidades de pensar, aprender, criar, ver, ser, sentir o corpo? Passei a ter muitas questões, elas multiplicaram-se, tomaram-me conta. Aparece, com isso, a dificuldade em dedicar-me a algumas delas já que a totalidade me escapava.

Passei a pensar que o que movia-me na pesquisa era descobrir também o que seria o corpo feminino. Busquei tal adjetivo que em nada reduzia, visto a diversidade de pesquisas relacionadas ao gênero e sexualidade, mas que trazia alguma delimitação para a pesquisa. Tentava na ocasião pesquisar um processo criativo em *performance arte* que pudesse ressignificar a figura feminina questionando as representações desse corpo na sociedade contemporânea.

No percurso, nas práticas e performances que foram sendo realizadas, percebi que o interesse não estava no feminino, mas naquele corpo que percorre, que vive, que está em constante trânsito, que é potência e existência, livre ao reconhecer as amarras culturais, sociais, biológicas - um corpo sem nome que por insistência nomeia-se, um corpo em fluxo que por insistência prende-se, um corpo

abrangente que por insistência fragmenta-se, um corpo que é passado, presente e futuro, mas que antes é intervalo, *porém, trajeto*. Abandonando o adjetivo feminino, detenho-me no substantivo *corpo*.

Difícil é viver esse corpo na pesquisa, nunca a atenção ao corpo foi tão grande, no entanto esse zelo é pontual, ele predominantemente diz respeito à imagem de um tipo específico de corpo. Cada vez mais se vê o apelo a cuidados estéticos, cirurgias, dietas, roupas, maquiagens, *photoshop*. É possível que o corpo tenha sido reduzido ao que enxergam dele, ao cuidado externo, que diz respeito apenas a um dos órgãos do sentido, o olho. É como se o corpo estivesse anestesiado esperando a próxima intervenção cirúrgica, logo, está demasiado cansado de si mesmo esperando ser outro.

Essa impaciência também faz medicar, excessivamente. Muitas pessoas medicam dores de todos os tipos, medicam sintomas, medicam ausências, medicam tristezas. Até alegrias são medicadas, o que evita-se é olhar de fato, evita-se também calar e sentir. O corpo torna-se um sintoma de si mesmo, na pró-atividade com que se depara, ou seja, como diria Le Breton (2003, p. 21) "entre parênteses na vida diária, o corpo volta à atenção dos indivíduos na forma de sintoma".

Birman (2007) é psiquiatra e psicoterapeuta, pesquisa em uma linha que articula filosofia e psicanálise. O autor sinaliza que é pela mediação da neurociência, da psicofarmacologia e da construção empresarial do narcotráfico que ocorre a articulação fundamental "entre os processos de medicalização e psiquiatrização do social" (BIRMAN, 2007, p. 24). O autor aponta que são muitos os fatores que levam a situação atual da psicopatologia sendo um deles o desenvolvimento da neurociência, mas principalmente a maneira requintada e engenhosa "pelas quais se cultuam certas modalidades de construção subjetiva." (BIRMAN, 2007, p. 24).

Desta forma, relacionar-se passa a ser olhar o próprio/outro corpo com uma pontual dificuldade ao *ver-se*. Situação que permite à subjetividade assumir uma "configuração decididamente estetizante em que o olhar do outro no campo social e mediático passa a ocupar uma posição estratégica em sua economia psíquica." (BIRMAN 2007, p. 23).

O corpo é sujeito e objeto de atos que encarnam as críticas à uma sociedade de imagens e de consumo, logo, *olhar/ver* o próprio corpo como potência para as discussões poéticas-políticas é,

Uma das grandes percepções que permeiam a obra dos artistas contemporâneos, que se mostram atentos às tensões situadas em um corpo cada vez mais idealizado pela sociedade de consumo, confuso em meio a tantas imagens cujos modelos são espetacularizados, inseguros na projeção de uma dimensão do corpo que é sempre aquela que supervaloriza a forma e o prazer (CANTON, 2009, p. 25).

Desta forma, o objetivo da presente pesquisa é experimentar modos de *olhar/ver* o próprio/outro corpo no que ele tem para além da imagem refletida no espelho, pois “só podemos ver quando aprendemos que algo não está à mostra e podemos sabê-lo. Portanto, para ver olhar, é preciso pensar.” (TIBURI, 2014).

Para Birman (2007) a separação entre corpo e psiquismo foi um dos grandes problemas que surgiram na modernidade e que acarretaram na fragmentação profissional, atribuindo o corpo aos cuidados médicos e o psiquismo aos cuidados psicológicos. O autor defende a compreensão de um corpo-sujeito onde corpo, afeto e ação analítica seriam a chave na leitura da subjetividade contemporânea.

Essa mesma compreensão de corpo é o que a Pesquisa Somático-Performativa, de Ciane Fernandes, aqui assumida como encaminhamento metodológico, busca:

Muito além do tão enfatizado “corpo do performer”, “corpo do bailarino” e “corpo do artista”, o espaçotempo expandido pela somático-performatividade transforma a virtualidade coersiva (mascarada em realidade de consumo) em realidade transgressiva e somática (através da virtualidade estética), enfatizando a senso-percepção e a conexão com (n) o todo. (FERNANDES, 2014b, p. 5).

Ocupo-me, então, daquilo que posso além de *olhar, ver*. Ver o corpo e a *mim* mesma na ação de realizar performances. As performances são minha dança com o que está enrijecido, como um caminho de encontro, um modo particular de aprender sobre o mundo e sobre o *eu*, elas mobilizam a *mim* e talvez por isso possam mobilizar outros.

Entretanto, ao longo do processo, algumas mudanças ocorreram, seja no processo investigativo, seja no entorno dos questionamentos, e nas questões que passaram a ser: Como ampliar os olhares que atribui-se ao próprio/outro corpo no ato de realizar performances arte? Como percorrer diferentes espaços e tempos de corpo nos atos performativos? O que essas ações provocam de efetivas descobertas? Que corpo vê e olha, é visto e olhado? Que corpo é esse o que se diz ter/ver? Como exercitar novos modos de ver o corpo que se tem?

Destas reflexões e inquietações é que parte o desejo inicial pela pesquisa que proponho. Um trabalho que aproxima-se da “Pesquisa Somático-Performativa” (FERNANDES, 2014a) especialmente por apresentar a “arte como fundamento de sua pesquisa, agregando, dialogando com todo e qualquer campo a partir desse elemento-eixo constitutivo, que se (des)(re)organiza.” (FERNANDES, 2014a, p. 82). É a procura de uma presença artística, de um corpo que reconhece a si mesmo em movimento, que a pesquisa parte do ato performativo às reflexões que ele pode ou não causar no espaço acadêmico e em minha constituição enquanto sujeito que olha, vê, sente, performa, dança, vive e pesquisa.

Destas reflexões e inquietações é que parte o desejo inicial pela pesquisa que proponho. Um trabalho que aproxima-se da “Pesquisa Somático-Performativa” (FERNANDES, 2014a) especialmente por apresentar a “arte como fundamento de sua pesquisa, agregando, dialogando com todo e qualquer campo a partir desse elemento-eixo constitutivo, que se (des)(re)organiza.” (FERNANDES, 2014a, p. 82). É a procura de uma presença artística, de um corpo que reconhece a si mesmo em movimento, que a pesquisa parte do ato performativo às reflexões que ele pode ou não causar no espaço acadêmico e em minha constituição enquanto sujeito que olha, vê, sente, performa, dança, vive e pesquisa.

2.2 ESCRITA CURVA DO CORPO

“Busco dança e movimento refletidos na escrita dessa dissertação, mover-me aos passos letrados nas linhas escorregadias do momento. Como associar escrita, processo criativo e prática artística?” (SILVA, 2014). Penso que a escrita pode ser também movimento do corpo, assim como minha prática artística. Na tentativa de pensá-la [escrita] estou também pensando em como constituo-me enquanto pesquisadora no campo das artes e de que maneira essa investigação articula prática e teoria.

Para tanto, lançarei no decorrer deste texto, muitas das inquietações que me permitiram refletir sobre o processo criativo em *dança/performance* e a pesquisa acadêmica que está diretamente associada à poética artística. A ordem em que aparecem e mesmo a sequência de relatos e descrições perpassam uma escolha, porém, não estão necessariamente direcionadas aqui com uma linearidade prevista,

uma vez que são desdobramentos de uma confusão assumida e intuída sob as vivências do corpo.

Foi a partir da leitura da dissertação intitulada “*A pergunta sobre os limites do corpo como instauradora da performance*”, realizada pela artista/pesquisadora Tatiana Nunes da Rosa na Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 2010, que atentei para uma forma de escrever que potencializa as experiências vivenciadas a partir do corpo. Rosa (2010) trata sobre a dificuldade e necessidade de entender o texto como extensão do corpo no início de sua dissertação. A autora pontua que:

É por essa qualidade do corpo como campo que se abre e se desdobra no espaço em ações, reações, sensações, imagens, conceitos e palavras, é por não encontrar o limite final do corpo, que preciso, por consequência, assumir também o texto como movimento e como desdobramento do corpo. (ROSA, 2010, p. 23)

Com a mesma compreensão de corpo/escrita da autora, as aparições dos trechos do diário são, aqui, parte de uma metodologia *com/no/pelo* corpo. Nesse sentido, residem os atravessamentos e interrupções no texto como possibilidades de estar “atualizando contextos e desmontando preconceitos ultrapassados de pesquisa” como destaca Fernandes (2014a, p. 78). Segundo ela, as áreas das artes têm condições de assumirem suas próprias metodologias e, por meio delas, influenciar mudanças de formatos que hoje encontram-se engessados na pesquisa.

Sendo assim, a *Escrita Curva do Corpo* consiste em um dispositivo que pretende dar espaço a um modo de escrever que está amalgamado às práticas e aos diários de campo. Esse ato de escrever, que é também processo criativo, busca estabelecer pontes às divagações, dispersões, modos poéticos de relatar as práticas, o vivido, o experimentado. Portanto, aqui admiti-se o texto “como um desdobramento do corpo” (ROSA, 2010, p. 15).

Essa qualidade de escrita também é tratada no *manifesto da Pesquisa Somático-Performativa* escrito por Ciane Fernandes onde procedimentos e princípios das áreas da Educação Somática e da Performance dialogam com a intenção de:

Fluidificar fronteiras, sintetizar informações multi-referenciais de forma integrada e sensível, e fazer conexões criativas imprevisíveis, com resultados processuais em termos de performance/escrita, dinâmicas e intercambiáveis. (FERNANDES, 2012, p. 2).

Quando faço a reflexão sobre os processos que me permitiram produzir, dentre outras coisas, as danças/performances e a escrita curva desse documento é inevitável perceber que o corpo move ao dançar e ao escrever.

Esse movimento que parte do corpo e ao corpo faz mover modifica as conexões entre linguagem escrita e corpo dançante, de modo que essas potências só podem estar materializadas em trabalhos acadêmicos em que se possa desarticular e reinventar novas escritas danças, quem sabe incorporadas (ANDERSON, 2001) daquilo que é intraduzível.

Então, o ponto a que chegamos para descobrir uma escrita *com* dança, ao invés de escrever *sobre* dança (LEPECKI, 2004) reside no fato de não fazer o esforço de traduzir, decodificar ou explicar o que é o movimento dançado, mas antes procurar produzir espaços de conexão criativos e inventivos. Seria como permitir (re)criações por parte daquele que lê, criações de Corpos Sem Órgãos (DELEUZE; GUATTARI, 1996), produtores de novas espacialidades escritas, de novas atribuições físicas, escritas que movam certezas, que façam vibrar o corpo no sentido de também ser possível (re)inventá-lo.

Anderson (2001) aponta sete características distintas da escrita incorporada, sendo elas:

Vívidas representações destinadas a convidar ressonâncias nos leitores ou audiência, inclusão de dados internos e externos como essenciais para a divulgação da experiência; escrito especificamente de dentro para fora; ricamente concreto e específico, descritivo de todas as modalidades sensoriais, e muitas vezes desacelerar para capturar nuances; em sintonia com o corpo vivo e sentido; narrativas incorporados na experiência, muitas vezes em primeira pessoa; imagens poéticas, estilo literário, e cadência servem representações incorporado e não o contrário. (ANDERSON, 2001, p.88-92 - tradução nossa).

Na escrita dessa dissertação procuro seguir algumas dessas características apontadas acima. Na tentativa de produzir esse modo de escrever que não se quer linear, mas curvo, contornado, é que procuro dar vazão aos processos criativos que admitem, além de palavras, imagens, texturas, interrupções, aparições do diário, reflexões teórico-poéticas, relatos da prática performativo/dançada.

Foi a partir da necessidade de produzir uma leitura que possibilitasse as pessoas moverem-se – literal e poeticamente falando – e de uma reflexão que foi possível pelas discussões relacionadas aos estudos da cultura visual, que passei a inserir imagens impregnadas de coisas indizíveis que minhas danças/performances

também apresentavam. Mais do que discussão teórica, os estudos da cultura visual me permitiram a tentativa de operar conceitos nas imagens que aparecem no decorrer do trabalho.

Da mesma forma, realizei os ensaios porosos⁶ (Figura 1) que surgiram para possibilitar a vazão de impressões, reflexões e potências que eu não sabia traduzir de maneira lógica para uma fácil compreensão. Talvez então, dessa impotência que é para mim falar sobre o que já dancei/performancei surge a tentativa de fazer relações com trechos, imagens, e materiais, desenvolvendo habilidades crítico-criativas perpassada pelo rigor em refletir com outros pensadores e por meio da prática. Ou seja:

Cada vez mais, a dança vem se afirmando como espaço intervalar e dinâmico *entre* experiências e representações, multiplicando-se em seus mais diversos modos de operar, intrinsecamente contraditório e, por isso mesmo, criativo, num paradoxo da 'linguagem do indizível' (FERNANDES, 2013, p. 19).

Isso só é possível por meio de um processo rigorosamente investigativo transversal. São necessárias escolhas importantes para que o(s) processo(s) reflexivo(s) que a pesquisa se propõe a fazer estejam, de fato, presentes na escrita da dissertação. Por exemplo: as imagens, os trechos do diário, as relações com outros artistas/autores, a descrição de cada prática - procurando evitar produzir auto-referências esvaziadas - são algumas dessas escolhas fundamentais.

A impressão das imagens em papel vegetal 90 e em tule não estão presentes apenas para ilustrar a prática, ou mesmo para exemplificar o que fora escrito, elas estão propondo mais um dispositivo reflexivo que interrompe e, por isso, movimenta os corpos que lêem pelo corpo que as criou/produziu. Esta é uma forma de aproximar-me dos leitores percebendo o texto não mais como um objeto fixo que opera como lei, mas como “um ponto de referência para uma experiência que é maior do que ele” (ROSA, 2010, p.13)

Por meio dessas escolhas, estou procurando explorar esses novos modos de apresentar as descobertas das pesquisas *com/no/pelo* corpo como anti(métodos). Fernandes (2014a, p.92) apresenta os “20 princípios dinâmicos e abertos da Pesquisa Somático-Performativa” que são articulados em 4 princípios fundantes, 4 contextuais e 12 temáticos. Um desses princípios é o da arte em suas características

⁶ Fotografias tiradas por mim em situações do cotidiano que sugerem experiências com dispositivos móveis disponíveis no momento.

multi-inter-trans (relacionais) que podem admitir modos performativos de coletar, analisar, apresentar, ler, escrever e refletir sobre a pesquisa. Ou seja, caminhos (anti) metodológicos propondo possíveis alargamentos no que diz respeito aos métodos de pesquisa já incorporados na academia.

Figura 1 - Ensaio poroso IV.



Fonte: SILVA, 2015.⁷

Dito de outro modo, os aspectos do fazer é que são capazes de modificar as produções científicas tradicionalmente estabelecidas, por sua característica de pertencer, ainda, de modo tangencial a esse meio.

Em se tratando da Pesquisa Somático Performativa (PSP), Fernandes (2014a) elenca algumas das possíveis contribuições desta para a pesquisa em artes (e assim para o campo científico como um todo) sendo uma delas:

⁷SILVA, Caroline Turchiello da. **Ensaio poroso IV**. 2015. 1 fotografia, color.

Pesquisa e escrita como espaços pulsionais; espaço compreendido e vivenciado como pulsão e vibração intra, inter e transcelular (mineral, vegetal, animal, humana, atmosférica, planetária, galáctica, cósmica). (FERNANDES, 2014a, p.92).

Acredito que escrever desse modo permite-me revelar, complementar, associar, *dar relevo* ou *tridimensionalidade* ao que venho propondo como prática artística, pensando em não achatar a pesquisa em um único formato, mas permiti-la fluir assim como ocorre no espaço/tempo em que realizo as performances.

Portanto, escolhi fragmentos do diário que aparecem no contexto da dissertação, intitulados *Escrita Curva do Corpo*. Esses trechos penetram no texto sempre que há necessidade de descrever, poeticamente, situações que foram experimentadas. Além disso, as imagens impressas em papel vegetal e tecido convidam o leitor a percorrer uma escrita-leitura que procura ocupar o lugar da sensação.

2.3 ENTRE PERFORMANCE E DANÇA

Ao mesmo modo que me importei em situar o formato da escrita que escolhi para a dissertação, procurarei, no decorrer do atual subcapítulo, discorrer brevemente acerca das características que aproximam a performance arte e a dança contemporânea. Este intento visa posicionar minhas práticas entre essas manifestações artísticas e analisar quais as implicações de trabalhos que são realizados em *fronteiras diluídas* para as poéticas *do (com/no) corpo*.

Dança/Performance é o termo que escolhi para denominar as experimentações que tenho feito desde 2013. A utilização deste termo tem a intenção de provocar reflexões a respeito do que poderia ser dança e performance nesta investigação. Com isso busca-se permitir que essas categorizações possam ser - como de fato são em minha pesquisa - diluídas, transversalizadas, potencializadas. Traçarei aqui breves reflexões que envolvem algumas produções artísticas em dança e em performance arte assim como a perspectiva que abrange os estudos da dança e da performance, que ao meu ver têm pontos de conexão, embora operem em perspectivas diferentes.

Iniciarei apontando aqui alguns momentos que foram de fundamental importância para que a performance fosse difundida e darei principal atenção às

manifestações que aconteceram, paralelamente, à dança. Proponho com isso uma forma de ver esses dois termos como complementares e interconectados, por mais que existam diferenças fundamentais em suas definições individuais.

A história do surgimento do termo performance arte aponta para as décadas de 60 e 70, promovidas por uma série de experimentações entre os mais diversos estilos e gêneros artísticos e suas inter-relações.

O século XX desde seus primeiros anos provocou uma reviravolta nos modos como a arte era produzida e pensada. Há várias possibilidades de refletir a dimensão que tomou o termo performance hoje. Uma delas seria começar, possivelmente, nas vanguardas artísticas do modernismo desde o futurismo, o dadaísmo até o surrealismo passando para os happenings e a performance. Esse caminho adota as manifestações artísticas como referência para a discussão.

Há ainda uma reflexão que perpassa os estudos da performance, cujas as referências não estão centralizadas nos movimentos artísticos em si mas nos mecanismos culturais e sociais que engendram a experiência da performance no seu sentido mais amplo. Trarei aqui uma tentativa breve de associar os estudos da performance e a arte da performance especialmente no que diz respeito a dança. As manifestações nos cabarés artísticos europeus foram , em grande parte, responsáveis por iniciar um terreno fértil para o que seriam as vanguardas artísticas modernas. Surgiram como uma novidade em termos de artes populares integradas no final do século XIX sendo bem aceitas pelo público, que prestigiou em peso tais apresentações. Igualmente inspirado por formas populares, o teatro russo enfatizava a “fisicalidade e o espetáculo” (CARLSON, 2010) propondo um corpo vivo e expressivo no teatro e no circo já no início do século XX.

Na dança Loie Fuller se destacava, em shows de variedades por volta de 1890. A dançarina explorava o volume do corpo e os efeitos de luz em grandes quantidades de tecidos utilizados como figurino. Ela fez parte do contexto do aparecimento do que depois viria a ser chamado Dança Moderna Americana.

Isadora Duncan, contemporânea de Fuller, também modificou profundamente a relação que até então se estabelecia com o corpo no balé clássico. No balé clássico, modificações contínuas abriram o caminho para uma compreensão moderna da dança. No entanto, foi a partir de pioneiras como Fuller e Duncan que mudanças mais estruturais passaram a ser admitidas. Os questionamentos sobre a forma como a dança e o bailarino eram pensados no balé clássico, notadamente, no

que diz respeito ao contexto e ao pertencimento local do coreógrafo-bailarino, auxiliaram a desenvolver também a performance moderna. Carlson (2010) aponta:

A abordagem subjetiva defendida por Duncan foi logo desafiada pela “eurorítmica” mais objetiva de Emile Jaques-Dalcrose e pela biomecânica desenvolvida por Meyerhold, mas as três contribuíram para um novo e poderoso interesse pelas qualidades expressivas do corpo e para a convergência da dança e do teatro, ambos centrais para o desenvolvimento da performance moderna. (CARLSON, 2010, p. 102).

Ruth Saint Denis⁸, Ted Shaw e Doris Humphrey também foram nomes importantes no desenvolvimento do cenário da dança moderna americana. Denis e Shaw criaram uma parceria ao fundarem a Denishawnschool. Pensavam a dança de maneira mais abrangente, compreendendo em suas aulas a técnica do ballet clássico, assim como, técnicas do corpo de influências orientais, desde as danças chinesas e indianas até as artes marciais e a ioga.

Humphrey foi aluna na escola, se opôs ao ecletismo dos mestres e dedicou-se a pensar a relação do corpo com a gravidade, a queda e recuperação (que posteriormente fora pesquisada por bailarinos da dança pós-moderna).

Ainda na vertente americana, um nome importante surge, aluna da Denishawschool por muitos anos Martha Graham negou, em partes o balé clássico, a dança de Isadora Duncan, e as propostas de Dennis e Shaw para criar um vocabulário próprio de movimento. Sua técnica parte dos princípios da respiração para gerar o movimento, da pélvis como base de apoio e dos movimentos de torção do corpo, assim como, dos princípios de contração e relaxamento. Ela entendia que a dança deveria permitir ao corpo alcançar a plena expressão para poder falar sobre o seu tempo e os problemas da humanidade.

Antes de Graham consagrar sua técnica, a iniciativa do Futurismo começou a tradição das escolas modernas. O movimento, que iniciara em 1909, com o primeiro de muitos manifestos, configurava-se muito mais como “propaganda do que produção efetiva” (GOLDBERG, 2006, p.1), mais manifesto que ação.

Posteriormente, os(as) artistas futuristas pensaram como efetivar na pintura as questões que estavam apresentando como manifesto, e o fizeram pela reflexão a

⁸ Os materiais utilizados para tratar sobre a dança moderna americana e alemã foram baseados nas compilações feitas pelo professor Airton Tomazzoni na disciplina de ‘Aspectos históricos e culturas da dança’ da especialização em dança da PUCRS realizada por mim nos anos de 2013 e 2014. Além de Carlson (2010) e Goldberg (2006).

certa do gesto não como momento fixo, mas como ação dinâmica. Tal compreensão de gesto na pintura tira o foco exclusivamente para a obra finalizada e considera o processo, muito importante nas performances modernas.

O futurismo assim provocou uma noção de artista como performer justamente pelos seus constantes manifestos, sugerindo que seus pintores fossem às ruas, literalmente. Foi o interesse pelo teatro de variedades, pelos saraus, a influência de Marinetti na composição de Danças Futuristas e o questionamento da velocidade da sociedade que movimentaram a cena artística da época.

Já o Dadaísmo, que surge na continuidade do Futurismo, seguiu mais fortemente a cultura dos cabarés. Um dos mais conhecidos, o Cabaré Voltaire na Suíça, foi palco para uma série de performances que envolviam artistas das mais diferentes áreas, dentre eles Laban, um nome fundamental para a dança.

Para Carlson (2010) tanto Dadaístas como Surrealistas interessavam-se por apresentações criativas e espontâneas onde o acaso pudesse ser envolvido. Esses movimentos foram fundamentais para quebrar os limites tradicionais entre as artes plásticas e as performáticas, entre formas populares como circo vaudeville e variedades e as já estabelecidas altas artes do teatro, da música e da pintura.

Em se tratando de acaso experimental despontam ainda dois nome: Merce Cunningham e John Cage, artistas fundamentais que influenciaram sobremaneira o desenvolvimento da performance.

Cunningham foi bailarino de Graham por muito tempo, posteriormente seguiu sua pesquisa recusando as formas expressivas. Essas formas buscavam expressar pelos gestos os mais diversos sentimentos como: angústias, tensões, medos, alegrias. Essas foram marcas fortes dos trabalhos de Graham e de muitos dos bailarinos modernos. Além disso, buscou “o descentramento do espaço cênico, a independência da música e dos movimentos e a introdução do acaso na coreografia” (GIL, 2013, p. 25-26), a fim de tornar possível o movimento pelo movimento sem referências externas. Por essas questões é considerado um dos percussores do movimento pós-moderno da dança americana.

Foi por meio de sua parceria com Cage que trouxera aspectos do acaso em suas pesquisas com o movimento. Cage era artista musicista experimental e fora fortemente influenciado pelo Zen Budismo. Sua poética do silêncio fazia dos sons cotidiano seu principal material, afim de produzir uma música de aspectos aleatórios e experimentais.

Paralelamente aos experimentos de Cage acontecia, no Oeste dos EUA, a pesquisa de Anna Halprin. Halprin estava levando adiante os interesses de bailarinas anteriores como Fuller e Duncan em “performances de atividades cotidianas” (CARLSON, 2010, p. 109). Ela estava abrindo caminho para os eventos de Happenings que viriam anos depois. Em suas experimentações coletivas (também com pessoas comuns por ela acreditar que todos poderiam dançar) experimentava ações como comer, vestir-se, andar, que até hoje aparecem em composições contemporâneas de dança e performance.

Happening foi definido como expressão artística por Kaprow, ao buscar definições para seus modos de ver e fazer arte. Depois de sair da corrente do expressionismo abstrato passou a se dedicar às *assemblages*⁹, que se diferenciavam das de outros(as) artistas pela espontaneidade na pesquisa de materiais. Passou a chamar uma forma de fazer arte de *environment* quando em uma de suas exposições, preencheu uma galeria inteira com suas obras de maneira intencional. Esse termo mais tarde foi chamado de *Happening*, quando a participação do(a) espectador(a) se tornou cada vez mais marcante. O marco do Happening foi a obra *18 Happenings em 6 partes* de Kaprow em parceria com vários artistas, realizada em 1959 na Reuben Gallery em New York.

As reflexões que atingiram diversos pensadores no final do século XX e início do século XXI são relevantes para pensar o desenvolvimento da performance arte desde os *Happenings* de Kaprow. Bauman (1998, p.127) refere-se ao “fracasso da vanguarda” no sentido de que agora os estilos e gêneros que se proliferam não mais projetam uma linearidade do tempo no espaço como acontecia no modernismo. Nesse sentido, separar obras em adjetivos como antiquado e avançado não permite que possa-se abarcar adequadamente a diversidade artística contemporânea. Nada precisa deixar de existir para dar lugar a outras, o espaço alargou-se e é possível que coexistam as mais diferentes formas de pensar e viver a arte.

Atualmente, a arte emancipou-se em uma “realidade auto-suficiente” (BAUMAN, 1998, p.129) que está longe da representação, é ela própria uma

⁹“O termo *assemblage* é incorporado às artes em 1953, cunhado pelo pintor e gravador francês Jean Dubuffet (1901-1985) para fazer referência a trabalhos que, segundo ele, “vão além das colagens”. O princípio que orienta a feitura de *assemblages* é a “estética da acumulação”: todo e qualquer tipo de material pode ser incorporado à obra de arte. [...] A idéia forte que ancora as *assemblages* diz respeito à concepção de que os objetos díspares reunidos na obra, ainda que produzam um novo conjunto, não perdem o sentido original.” Definição da enciclopédia do Itau Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo325/assemblage>>. Acesso em: 05 mar. 2015.

verdade e uma realidade dentre muitas, tendo seus pressupostos, seus procedimentos e mecanismos para auto-afirmação.

É no contexto de um período de profundas transformações na arte - e que tem sido nomeado de diversas formas como arte pós-moderna, arte contemporânea por autores que se debruçam nessas questões - que começa a estabelecer-se a *arte da performance*.

A obra realizada por Yves Klein em 1962 intitulada “Salto no Vazio” (Figura 2) traz uma reflexão interessante para o que viria a ser essa manifestação artística. Nela o artista é fotografado saltando de um edifício, que por meio de montagens fotográficas, parece estar caindo na rua. Glusberg (1987) aponta a importância de Salto no Vazio na perspectiva da presença do artista no ato de criação e na própria obra. Ou seja, além de ser impactante pela inovação de montagens fotográficas, transgredia convenções vigentes que alienam o corpo de si próprio. O referido autor entende as performances como emergências estéticas, onde o corpo é visto como uma “unidade auto-suficiente” (GLUSBERG, 1987, p. 83), que tem a possibilidade de comunicar. Em algumas manifestações performativas, em especial as datadas entre as décadas de 60 e 70, as formas de expressar eram trazidas para o extremo. Com a *BodyArt*, por exemplo, surge a necessidade de levar o corpo ao limite de sua fisicalidade, causando marcas, cortes, e/ou dolorosos procedimentos. Com o passar dos anos, Cohen (2002) observa que a utilização mais elaborada de signos e a eliminação da radicalidade dos discursos leva o *performer* a relacionar-se com o público de maneira mais emocional. Para o autor, não seria mais necessário entender, mas sentir o que acontecia ao estar presente, ou seja, o ato de representar não era mais o centro da ação e sim o instante. Outra questão relevante que o autor traz é a localização da *performance* enquanto gênero, discussão que segue atual:

A tentativa de localizar a *performance*, enquanto gênero, numa relação com outros estilos de arte cênica, é ao mesmo tempo difícil e contraditório. A *performance*, na sua própria razão de ser, é uma arte de fronteira que visa escapar às delimitações, ao mesmo tempo que incorpora elementos das várias artes. (COHEN, 2002, p.139).

Assim, para o autor, a *performance* conversa com as principais características das artes da cena e incorpora elementos de outras expressões. Ela cria “topos de

pesquisa de experimentação” (COHEN, 2002, p.140) para testar formas que não encontravam lugar nas manifestações artísticas já existentes.

Figura 2 - Montagem mostrando como foi realizada a obra intitulada “Salto no vazio” de Yves Klein em 1962



Fonte: Veja, 2012.¹⁰

No cenário da dança contemporânea não foi diferente, no sentido de que as necessidades das vanguardas deram espaço à busca por autonomia das experiências do corpo na dança. Nas artes visuais o corpo em movimento como objeto, meio e a própria arte surge como uma manifestação recente das inquietações dos(as) artistas. Na dança, esse mesmo corpo, renasce com múltiplas possibilidades.

Para Icicle e Rosa (2012, p. 17), precursores como John Cage, Merce Cunningham e Anna Halpin “colocaram em cheque as marcas e limites tradicionais do que era o corpo e o movimento na dança e, assim, de quem pode ser bailarino”. Essas inovações estimularam artistas como Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha

¹⁰ REVISTA VEJA. 2012. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/ricardo-setti/files/2012/10/convite-a-ilusao.jpg>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

Brown, dentre outros, a fundarem o grupo coletivo da Judson Church, ocorrido no início da década de 60, segundo os autores. Os (as) artistas desse grupo,

Propuseram obras que moveram a relação com o público, o espaço performático e os limites de uma obra de arte, aprofundando a noção de processo como obra, desde o desnudamento do artístico e das estratégias de sedução do espectador e das possibilidades da improvisação ao vivo, engendrando de maneira central o que ao longo dos anos 1960 e 1970 foi sendo constituído como Performance Art (ICLE; ROSA, 2012, p.17).

O uso cada vez mais frequente de espaços diferentes do convencional palco italiano, nas composições contemporâneas das artes da cena, permitem um caráter mais experimental a essas linguagens. Além de questionar a relação da obra com o espaço, essa ocupação marca novos territórios e oferece acessibilidade as pessoas que, possivelmente, não estejam habituadas a frequentar espaços já legitimados para a arte como os museus, teatros, galerias. Essas investidas hoje são bastante comuns e não buscam inutilizar os antigos espaços convencionais de teatro. Elas coexistem, coerentemente, de acordo com a concepção artística em questão.

Logo, o espaço público pode ser um dos meios de aproximar o bailarino do fluxo cotidiano, da movimentação urbana, ou seja, é possível estreitar a relação entre artista e espectador(a). Esse diálogo se estabelece instigante nas obras contemporâneas de dança e permite pensar tal relação como um “ruidoso contato” como dito por Rocha (2011, p.124), em que o público sem a possibilidade de ter as convencionais referências, questiona-se sobre o que vê.

A experimentação intitulada *Man Walking Down the Side of a Building* (1970) de Trisha Brown (Figura 3) pertence a um movimento hoje reconhecido como dança pós-moderna americana e é um exemplo da difícil tarefa de separar o que seria arte da performance e dança.

Nesta performance um homem, suspenso por um cabo de aço, desce do topo de um prédio caminhado pela parede como se estivesse no chão, sem recorte, sem montagem. O trabalho é uma pesquisa do corpo em sua relação com a gravidade, um corpo bailarino que, longe do virtuosismo clássico, realizava uma tarefa cotidiana, caminhar, em um contexto diferente do habitual, mas que potencializa a compreensão de como o corpo se estrutura a partir do chão (no caso parede), para uma organização que o permite realizar uma série de outros movimentos (correr, deslizar, desequilibrar, parar).

Trisha Brown não queria criar uma técnica específica de dança, não queria um corpo que se diferenciava para executar outras habilidades, queria mostrar como o corpo cotidiano era também construído, era um arranjo social e individual (ROSA, 2010, p. 54).

Com o exemplo de Brown abordo a dança do ponto de vista da experimentação e desconstrução. Nessa perspectiva experimental, a dança amplifica seu campo de atuação, mesmo que ela possa ser associada a movimentações codificadas convencionais. Fernandes (2014b) aponta tendências desconstrucionistas que “têm redefinido dança precisamente como aquela que – por uma questão de *modus operandi* – se transforma no *espaçotempo* modificando codificações *a priori*” (FERNANDES, 2014b, p. 3)

Todo esse caminho pode fazer possíveis aproximações das duas formas de manifestação artística, a saber: a arte da performance e a dança (pós-moderna e contemporânea). Um caminho que aparece no limar entre o sugimento da primeira e a reinvenção da segunda. Esse limite, que não é preciso, pode ser a reflexão sobre a própria arte contemporânea, que possibilita cada obra interrogar o próprio meio que a define.

Também é relevante pontuar alguns elementos referentes aos estudos da performance que podem auxiliar na discussão, compreendendo que arte da performance e os estudos da performance não estejam tratando sobre as mesmas questões, e que o segundo esteja referindo-se a um aspecto abrangente do termo e não necessariamente em sua relação com a arte.

Um dos principais autores e fundadores do campo dos estudos da performance, Richard Schechner (2006), ao responder a pergunta “o que é performance” amplia a discussão terminológica e conceitual para perspectivas culturais e sociais, a partir das quais, pode-se pensar o termo.

O autor explica o que seria realizar performance, que pode ser considerado uma série de atividades desde fazer algo no nível de um padrão, ter sucesso no sexo, no esporte. Nas artes é dispor dessa excelência em uma apresentação seja de dança ou teatro, por exemplo.

No entanto, é quando Schechner (2006, p. 28) enumera quatro possibilidades de realizar performance que pode-se aprofundar suas reflexões sobre o termo. ‘Sendo’, ‘fazendo’, ‘mostrar fazendo’ e ‘explicar mostrar fazendo’ seriam modos de agir que estão relacionados ao termo performance. Explicando brevemente, “sendo”

é a existência em si, “fazendo” é a atividade daqueles que existem e “mostrar fazendo” seria desempenhar, exhibir fazendo e “explicar mostrar fazendo” é um esforço para explicar o mundo da performance e o mundo enquanto performance, ou seja é um esforço reflexivo que diz respeito aos estudos performativos.

Figura 3 – Registro da experimentação Man Walking Down the Side of a Building (1970)



Fonte: Trisha Brown Company, 2016¹¹.

O autor supracitado ainda considera que existam situações que não se enquadram na terminologia performance mas, todo comportamento (seja artístico ou cotidiano) pode ser estudado *como* performance. Então, ele define o termo performance como “marcas identitárias, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam estórias” (SCHECHNER, 2006, p. 28). Ou seja, são comportamentos experienciados duas vezes, que precisam ser desenvolvidos e ensaiados (tanto na arte como na vida), comportamentos restaurados.

¹¹ Trisha Brown Company. Disponível em:

<<http://www.trishabrowncompany.org/?page=view&nr=1187>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

Outra dimensão importante do aspecto teórico que o autor desenvolve é a questão de que a performance pode “fazer acreditar” ou “fazer de conta”, situações que na obra de muitos artistas contemporâneos e na mídia encontram-se borrados. A primeira diz respeito ao aspecto de criação da realidade em que, se naturalizam certos comportamentos em detrimento de outros (variável dependente das especificidades culturais, religiosas, morais). O segundo estaria vinculado às situações em que o real e o fingido estão claramente diferenciados (como uma peça de teatro ou um filme).

Essa compreensão assumida por Schechner, aqui bastante resumida, faz com que perceba-se algumas maneiras de entender a performance e o quanto é desafiador estabelecer um conceito único para o termo.

Na vídeoconferência de abertura do IV Congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança, realizado em Santa Maria-RS, Ramsay Burt traçou pontos de conexão entre os estudos da dança e os estudos da performance, destacando o desenvolvimento da dança europeia no século XXI. Burt finaliza sua fala apontando para as convergências entre os estudos da dança e os estudos da performance:

Para resumir, eu dei uma visão geral sobre as ligações entre os estudos da dança e estudos da performance, e a relevância destes para analisar recentes trabalhos de dança europeus. [...] Eu também mostrei como um estudo da relação entre a performance e seu contexto político-social pode elevar a análise da dança. Isto está ligado a união dos estudos da performance com antropólogos. Mostrei como isso é especialmente útil quando uma compreensão a respeito das identidades do sujeito permite elucidar as escolhas estéticas de um coreógrafo. Para concluir, a ligação entre estudos da dança e estudos da performance cria possibilidade para novas formas de ver, pensar, fazer e apreciar performances. (BURT, vídeoconferência).

A partir dessas reflexões, que levam em conta o desenvolvimento da performance arte desde o modernismo, especialmente, obras e artistas que dialoguem ou sejam da dança, sem deixar de pensar no termo performance que a perspectiva dos estudos da performance traz, é que procuro chamar as ações que desenvolvo como dança/performance, termo utilizado por Fernandes (2014b).

Ao falar de quietude, lentidão e silêncio, características de algumas das *danças/performances* que desenvolvo, me posiciono nas tendências desconstrucionistas de dança, esses movimentos (que se expressam na teoria e prática) estão associados a um modo de compreender o corpo que admite a pausa como fator fundamental da *reflexão/ação*:

A pausa dinâmica, intencional e, principalmente, somática, resiste à efemeridade da dança e da performance, ao mesmo tempo que reativa pulsões espaciais que constituem e integram a relação fundamental entre matéria e energia. Tanto a dança quanto a performance dividem uma efemeridade espaçotemporal em que a representação é, de fato, uma apresentação sem reprodução (FERNANDES, 2014b, p. 4).

A ação que se quer produção e não reprodução e sua efervescência crítica, nesse sentido, ocupa um espaço maior do que a discussão ontológica do que seja performance e do que seja dança contemporânea. Sejam as performances realizadas por bailarinos, atores ou artistas plásticos, elas nos forçam a:

Deshabituar, des-mecanizar, escovar a contra-pêlo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas (FABIÃO, 2009, p. 237).

Oliveira (2013), ao falar do corpo-político nas dramaturgias contemporâneas, entende a dança contemporânea como um campo de fluídas possibilidades. Por isso, ela constitui uma arte de fronteira, assim como a performance arte, disposta a dialogar com outras linguagens, aberta, dúctil. Segundo o autor na articulação de áreas como das ciências, dos estudos culturais e humanos, das visualidades e plasticidades, entre outras, a dança contemporânea possibilita redefinições poéticas sobre e com o corpo.

O que está em discussão até aqui é talvez aquilo que Fernando Hernández, ao falar sobre o campo da cultura visual e sua relação com o mundo e as maneiras de existir:

O campo diante o qual me situo não tem os limites precisos de uma disciplina (há alguma que o tenha na atualidade?). Nem constitui um território no qual seus fundamentos epistemológicos, políticos, metodológicos e pedagógicos sejam consensuais e estejam unificados. Isso pode incomodar e desestabilizar, mas eu considero uma oportunidade para construir, explorar e avançar na compreensão de como nos relacionamos e aprendemos a ser com aquilo que vemos e pelo qual somos vistos (HERNÁNDEZ, 2011, p. 31-32).

Me aproximo dos argumentos trazidos pelo autor quando tento definir o que seria minha prática artística, se performance ou dança - mesmo que tal discussão não seja o eixo central da atual pesquisa. Por outro lado, essas ações permitem os *deshabitares*, os *des-mecanizares* que são de fato o que importa, mais do que situá-

las em uma determinada categoria. Penso que trabalhar nas fronteiras dissolvidas e nutrir-se de outras artes são hoje atitudes recorrentes nas artes da cena.

Trago a discussão sobre os conceitos e características da performance e da dança por acreditar que é necessário definir uma posição frente a esses discursos, como um ato político e de ampliação de conceitos para ambas as áreas e, sobretudo, para a arte contemporânea. Procurar uma diluição de fronteiras que por muito tempo permaneceram enrijecidas, partindo do princípio de “ser guiada pelo impulso interno do movimento” (FERNANDES, 2015), é entender que:

A dança-performance vem caminhando às avessas de uma contemporaneidade que ainda enfatiza opositos e que divide e categoriza para separar, ficar, uniformizar e controlar. É justamente no intervalo entre supostas dicotomias (como dança e performance) que ocorre a inversão da travessia e das fronteiras pré-estabelecidas, desafiando a instabilidade fragilizante e coerciva em prol de transitoriedades somático-performativas conectivas, reinventando modos sensíveis – e por isso mesmo, fortes – de/em *espaçotempos* eternamente contemporâneos (FERNANDES, 2014b, p. 21).

Diante dos argumentos até aqui articulados e sustentados pelos autores citados, permito-me afirmar que *danço* nas performances e *performs* nas danças que realizo, por esse motivo chamarei os processos criativos que desenvolvo de danças/performances.

3 CALAR E NÃO FALAR

“Lentidão, quietude, como preparar-se para ocupar o silêncio?”. (SILVA, 2014). O corpo que discuto aqui é o *meu*, um corpo que *dança, performa* e é *pesquisa*. Logo, articular corpo, dança/performance à vida são modos de ampliar as perguntas lançadas como pesquisa. É investigar/pensar percepções motoras, afetivas, intuitivas, visuais, que estão norteando minhas práticas poéticas e estão fortemente vinculadas aos conceitos de educação somática que permitem ao sujeito dançante:

Ampliar sua esfera perceptiva, investigando e trilhando novos caminhos neuromotores, o corpo do dançarino poderá reencontrar no gesto de dança outras possibilidades que o ajudem a integrar domínio técnico e respeito às suas marcas pessoais, expandindo, deste modo, seu potencial expressivo. (SOTER, 1999, p. 146-147).

Assim, aventuro-me em experiências práticas de demorados silêncios: caminhar exercitando uma leitura em voz alta, parar e observar; permanecer calada durante um dia; fazer atividades cotidianas em um ritmo desacelerado; sentar por horas em uma cadeira sem assento— alguns exemplos de experimentações que venho fazendo como mote para a pesquisa. Tais investidas constituem-se danças/performances que aproximam-se de ações cotidianas e que, algumas vezes, são imperceptíveis, caracterizando um anonimato que torna tênue a barreira entre artista e espectador(a). Manifestações artísticas pensadas desse modo podem:

Expandir nossa possibilidade de pulsões espaciais para pontos e percursos pouco usados nos movimentos repetitivos e limitantes do dia-a-dia, estimulando o crescimento através da relação entre estrutura e criatividade, forma e dinâmica, matéria e energia (FERNANDES, 2014a, p. 79).

Para a execução das danças/performances, como foi dito anteriormente, foi preciso pensar na preparação que as antecede e, ao mesmo tempo, é parte integrante da ação. Para isso, iniciei um trabalho com as abordagens somáticas do movimento, aproximação que deu-se desde o ingresso no curso de dança bacharelado da UFSM, em 2013, e da especialização em dança da PUCRS no mesmo ano. Também contribuiu, especialmente, a participação no projeto de extensão *Abordagens somáticas do movimento na criação em dança*, no primeiro semestre do ano de 2014, coordenado pela professora Heloisa Gravina. Este projeto

permitiu minha participação em duas edições do evento do curso de Dança Bacharelado da UFSM, intitulado *Seminário/Laboratório de criação: Abordagens somáticas para a dança* em 2013 e 2014, e a participação em uma residência artística no ano de 2015, onde tive aulas de técnica Alexander e improvisação com Michel Capeletti.

Compreender a educação somática e as abordagens somáticas na dança – como uma viável possibilidade de estar atenta aos sinais cotidianos do corpo, especialmente em performance – tem permitido o desenvolvimento dessa pesquisa com a coerência prática que sempre desejei, atentando para o “**como**” operam alguns “estados intensos” presentes na arte e na vida e que são atravessados pela pesquisa (FERNANDES, 2014a, p.80).

A abordagem de duas técnicas somáticas têm sido o foco das preparações que realizo para as danças/performances, uma preparação que é parte constituinte da ação, são elas: a *Técnica Alexander* e os *Bartenieff Fundamentals®*. A seguir aprofundarei a discussão sobre essas técnicas e de que maneira elas estão relacionadas ao objetivo da pesquisa que *parte da* e é materializada *com a* prática.

3.1 QUANDO A IMAGEM E O OLHAR SE REPOSICIONAM COM/NO CORPO

Com o intuito de *recuperar tempos perdidos*, paro. Em seguida, com auxílio dos exercícios de abordagem somática, alcanço alternativas e objetivos que mais respondem às expectativas do que tange a educação somática. Ainda que não tenha uma formação específica para atuar como educadora somática, participei de cursos com profissionais da área e me aventurei em práticas que já executei com orientação, busco compreendê-las e vivenciá-las com integridade do meu corpo.

Quando falo em silêncios, pausas e paragens, estou buscando tornar evidente a compreensão de movimento como sendo a dinâmica entre ebulição e pausa, termos utilizados por Laban no poema *Stir and Stillness* de 1939 publicado em 1984, como apontado por Fernandes (2015). A referida autora identifica *Energia, fluxo e ritmo – ebulição e pausa*, como um dos princípios temáticos, conceitos da prática exploratória, característicos da Pesquisa Somático-Performativa (FERNANDES, 2015). Na presente pesquisa essas relações estão sendo

tensionadas a todo o momento, como reflexo de movimentos presentes na vida e na arte.

Por isso, a posição *semi-supina* geralmente é escolhida por mim como início da preparação para as experimentações com dança/performance, podendo ser o corpo silencioso, quieto, calmo e atento nessa posição o início, meio e fim da preparação.

A posição consiste em ficar deitada no chão em decúbito dorsal:

Com as plantas dos pés apoiadas, joelhos dobrados, cotovelos no chão com as mãos depositadas sobre as costelas. Essa posição era considerada ótima por Alexander por permitir um engajamento mínimo de tensão e com isso uma conseqüente economia de energia. (GRAVINA, 2015, p.256).

Acredito que desacelerar seja um caminho para encontrar uma atenção ao *próprio/outro* corpo que potencializa olhares outros ao mundo que nos cerca, um mundo que anda dificultando silêncios, esperas, lentidões, pausas e que, com isso, dificulta também refinamentos sensoriais. Para Larrosa (2014) os gestos de interrupção, necessários para que algo nos toque enquanto experiência, são cada vez mais difíceis nos tempos de acelerações, no entanto, para que algo nos aconteça é preciso:

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 delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2014, p.25).

De modo geral, as pessoas estão habituadas a olhar com a sensação de que, se o olho funciona com toda sua capacidade biológica, é possível ver efetivamente. No entanto, é a possibilidade de discutir sobre o que é visível e o que é invisível na contemporaneidade, tendo em vista o caráter central das imagens, que podem ampliar as discussões acerca de como ver/olhar/ser. Kehl (2005 apud CANTON, 2009, p. 29) comenta, nesse sentido, que “nas sociedades do espetáculo, só valem as imagens adequadas ao discurso midiático. Os ‘sentimentos desprovidos de mídia’ não têm reconhecimento, não têm expressão”.

Além disso, torna-se importante pensar sobre o quão contingente e determinada culturalmente são muitas das reações humanas ao mundo e o quanto essas imagens vistas são capazes de constituir os sujeitos. Pode-se pensar, ainda, sobre o quanto elas [imagens] engendram as sensações que os corpos sinalizam pelo fato de não haver tempo para observar a relação imagem/corpo.

Alexander era ator e estava especialmente interessado em peças de Shakespeare. O desenvolvimento da sua técnica (ALEXANDER, 2010) esteve relacionado a um problema com seu aparelho fonador que causava rouquidão, tosse e uma inalação inadequada do ar durante a recitação. O problema que ele tinha o dificultava de levar adiante a carreira que havia escolhido. Depois de muitas tentativas médicas mal sucedidas e de perceber que com o repouso sua voz voltava ao normal, concluiu que o problema deveria estar no *mau uso* que fazia de *si mesmo* durante o ato de recitar. Assim, ele foi investigando profundamente sua postura com o auxílio de um espelho chegando a conclusões surpreendentes.

Alexander (2010) comenta sobre uma das mais importantes descobertas que fizera a respeito de sua técnica e que, posteriormente, chamara de *inibição*. Mesmo depois de ter conseguido identificar o *mau uso* que fazia de si ao recitar e ter conseguido reverter o quadro para um uso mais satisfatório, percebeu que quando começava a recitar aos poucos retornava a uma postura habitual. O retorno a tal postura, anteriormente diagnosticada pela observação de si como equivocada, acontecia pelo fato de que o corpo reconhecia tal estado instintivamente. Logo, ele percebeu que precisaria recusar-se “a fazer qualquer coisa como resposta imediata” (ALEXANDER, 2010, p. 33) ao estímulo de falar, pois:

A resposta imediata era resultado de uma decisão minha de fazer algo prontamente, de atingir diretamente determinado objetivo, e por reagir rapidamente a essa decisão, eu não me dava a oportunidade de projetar, tantas vezes quantas necessárias, as novas orientações que, por raciocínio, eu decidiria serem os melhores meios pelos quais eu poderia chegar a esse objetivo. (ALEXANDER, 2010, p. 33).

Esse esperar, não reagir imediatamente, não fazer a primeira resposta que o organismo dá de maneira intuitiva, parar, refletir antes de fazer, parece-me um ponto de encontro do que venho buscando na relação que estabeleço com a cultura visual. Aqui proponho desnaturalizar a presença que as imagens comumente produzem na vida, por meio desse mecanismo que pelo corpo posso encontrar novas

possibilidade de ver, ver os outros, ver as imagens, ver(-me).

Sendo assim, nas danças/performances, raramente determino todos os modos de fazê-las, eu tenho um começo, uma ação a ser desenvolvida com um final mais ou menos previsto.

Exemplos disto aparecem na descrição da dança/performance *Falar e não Calar I* nas páginas 19 e 20 onde falo:

Como utilizaria a voz na experimentação externa, além de perceber o corpo ao tentar mapear os ossos passei a falar pensamentos que surgiam naquele momento, essa prática não foi previamente estabelecida, mas surgiu da necessidade que o corpo sinalizava no momento.

[...]

Não estabeleci qual percurso faria, sai andando com o texto na mão e parei na pista de caminhada da UFSM, ao lado da reitoria. (SILVA, 2014)

Todas essas ações são previamente desenvolvidas no diário enquanto ideias, elaborações de possíveis práticas. Surgem de observações do cotidiano, de inquietações minhas, de questionamentos relacionados a atuação no mundo, de críticas a ideias estabelecidas de corpo.

A estruturação com início, percurso e final, parcialmente estabelecidos, é feita a partir dessas reflexões. Busco pensar a prática artística de maneira que ela possa potencializar, para mim, a discussão que me fez querer dançar/performar. Isso significa procurar uma atuação reflexiva a partir de uma ética do processo, ao mesmo tempo estruturado, mas com possibilidades de (re)invenção, com a liberdade para (re)organizações que advém do corpo em movimento.

Ou seja, é no momento do início da ação que começo a fazer as escolhas, pensar e repensá-las, o que torna cada momento performático diferente do outro. Permito que um deixar fluir do corpo seja associado à reflexão sobre os modos de fazer. Isto torna cada momento performático diferente do outro – mesmo que esteja refazendo uma ação que já fora realizada. Aqui pode-se identificar um dos princípios temáticos relacionados a prática exploratória da Pesquisa Somático-Performativa, qual seja, Sintonia Somática e Sensibilidade. O que significa perceber que:

O corpo deixa de ser um objeto manipulado e manipulável para ser *soma*, matéria e energia experienciados de dentro com/no ambiente, num todo integrado de sentimento, sensação, intenção, atenção, intuição, percepção e interação. (FERNANDES, 2015, p. 89).

Logo, nas práticas que desenvolvo, procuro os caminhos que Alexander tão brilhantemente descobriu: espero, questiono a escolha, seguir ou retornar para o mesmo lugar?

Além disso, vou produzindo diferentes imagens com as danças/performances que repito, outros lugares, outros dias, outras roupas, outros passantes. Da mesma maneira, renovo sensações com novas escolhas, ficar ou não de olhos fechados, levantar ou não, continuar ou não, questionar o que estou sentindo. Ainda que algumas escolhas sejam as mesmas – por estar buscando a paciência e atenção àquilo que faço – sempre descubro coisas *minhas* novas e, geralmente *sou outra, estou outra*. Isto pode me levar na direção de uma forma diferente de *ver (-me)*.

Por essa razão, o encontro entre a educação somática e os estudos da cultura visual produziu, em mim, uma pesquisa coerente com o desejo de desacelerar. Por muito tempo buscava o oposto, tentando ser rápida ao memorizar sequências coreográficas, conseguir executá-las com mais agilidade, rapidamente conseguir mais alongamento muscular, mais força. Porém, aos poucos percebi que havia um tempo que eu estava perdendo com essa ansiedade – perdia o tempo do processo – procurava produzir uma sequência de imagens, afastava-me do que desejava por estar tão preocupada em desenvolver habilidades físicas que escapavam à propriocepção.

“Talvez não saber o caminho seja o caminho...” escuto com apreensão, com coração apertado, com a responsabilidade de quem desencadeia uma série de dominós que acabam no chão. Era a voz embargada, os olhares umedecidos que falavam. Eu não consegui escrever aquele dia, eu só consegui lembrar aqueles olhos, aquela voz, um pouco daquelas palavras (como se alguma coisa tivesse fechado dentro de mim – essa mesma coisa abre agora com os riscos que são produzidos, com as palavras que agora se materializam...) eu fiquei com coisas fechadas em mim até agora, há um tempo para os caminhos abrirem, eles terem se fechado com palavras de um corpo fragilizado fazem parte desse caminho - nada abre se um dia não fora coisa fechada. (SILVA, 2014)

Neste contexto, entendo os *Bartenieff Fundamentals®* como bons guias que me auxiliam nas quietudes e a alcançar os objetivos dessa pesquisa. Eles importam, especialmente, por chegarem à minha vida cotidiana em uma articulação entre vida e pesquisa, prática e teoria, ou seja: “permitindo que o processo criativo seja conectado aos impulsos pessoais e às necessidades da criação” (VIEIRA, 2015, p.140). Os Fundamentos Corporais Bartenieff são estruturados por seis exercícios básicos, antecedidos por exercícios preparatórios que visam “a criação de conexões

ósseas, de acordo com princípios de funcionamento eficiente do movimento, em um contexto que encoraja a expressão pessoal e o envolvimento psico-físico total” (HACKNEY, 1999, p.31 apud FERNANDES, 2002 p. 58).

Tais fundamentos foram utilizados como preparação, principalmente para *Não Haverá Aula* por permitirem uma liberação das tensões do quadril. Para essa dança/performance precisei de uma atenção muito grande com essa parte do corpo, devido ao fato de ter ficado sentada por um período prolongado em uma cadeira que, além de desconfortável, não possuía assento. A escolha da cadeira deu-se ao acaso, quando passava por uma lixeira na UFSM e encontrei-a, com toda a estrutura apenas sem o assento, e decidi que essa seria a cadeira que utilizaria para a dança/performance.

Durante toda a prática observava a relação da conexão cabeça-cauda¹² e, no momento final, ao ter que levantar da cadeira, utilizava as indicações da técnica Alexander para esse procedimento. Pensava na cabeça caindo pra cima e para frente – o que viabilizava um alargamento da postura, a liberação da primeira vértebra cervical e, como consequência um relaxamento muscular das costas. Procurava imaginar que as costas ganhavam largura, se expandiam. Aproximava todo o tronco das pernas até encontrar o peso dos pés no chão. Imaginava como seria transferir todo o peso do corpo para os pés, tirando o apoio dos ísquios lentamente da cadeira. Retornava o tronco para trás (repetia algumas vezes esse procedimento de sentir o apoio dos pés no chão). Além disso, imaginava vetores: um que se prolongava pela coluna, atravessava a cabeça e chegava ao teto e outro que atravessava os ombros e alcançava as paredes. Somente depois dessas indicações é que, finalmente, levantava da cadeira.

Todas as experimentações com dança/performance, incluindo os procedimentos acima relatados, passam pelo que chamo de *atualização de desejos*. Este momento consistia em fechar-me sozinha em uma sala com espaço para experimentar o corpo em movimento e deslocamento – em geral acompanhada do silêncio, do diário e de alguns materiais textuais. Tentava observar, nesse lugar, quais necessidades meu corpo sinalizava, que tipo de movimentação fazer para preparação de um estado de presença, pensando que parar é também uma ação e,

¹² A conexão cabeça-cauda constitui uma das conexões ósseas identificadas por Bartenieff, essas linhas imaginárias conectam diferentes partes do corpo e permitem um estabilidade que facilita o movimento do corpo no espaço. (FERNANDES, 2002, p. 51).

muitas vezes, é o que mais o corpo precisa. Em um segundo momento, colocava-me em experimentação no espaço externo para, finalmente, voltar e relatar ao diário o que fiz. Os relatos não tiveram a pretensão de serem fieis aos acontecimentos, mas antes, buscaram uma fluidez escrita que passa pela experiência do corpo.

Escrever depois de mover é revelador: o que escrevo não é capaz e não intenta apreender aquilo que aconteceu no movimento. É justamente a evidente modificação da expressividade escrita, afetada pela ação recém realizada, um acontecimento que me interessa. Abaixo um fragmento escrito no diário após uma das experimentações, realizada em 7 de outubro de 2013.

Paro a dois palmos do fim da estrada e a sete palmos do banco
 No lugar há lugares em estrada vazia, uma pessoa que no fim se afasta,
 árvores que alcançam o céu, silêncios de barulhos sem fim. Tudo parece
 mais barulhento do que antes – até a cor das flores, o bico que não fecha
 dos pássaros, as asas dos insetos que como jatos quase tocam em mim.
 Os pés se sujam na volta, não haviam se sujado na ida [não havia pensado
 se haviam se sujado na ida], o que contornava a sujeira era o meu olhar
 para as curvas das palavras. O som que vibrava dentro me segurava
 daquilo que era latente fora.
 Agora uma coisa presa entre a barriga e o peito me faz sorrir.
 O ouvido dói, dói que alcança a cabeça e sai pelo meio da testa.
 Agora a palavra cansou – no que foi dita e nas curvas que a permitem
 existir. (SILVA, 2014)

3.2 POROS, CORPOS, OLHOS: ABERTOS

Um mover-se revelado nas palavras ditas/escritas e nas experimentações práticas, diante da premissa da paciência e atenção, está tornando *visíveis* certos modos de compreensão mediados pelo corpo. Posto que tais percepções estão na contramão de uma clareza objetiva, torna-se evidente a necessidade de buscar, na articulação de diferentes áreas, especialmente das artes, as saídas para que as vivências dessa pesquisa se materializem na escrita da dissertação.

A música intitulada *Tô*, do artista Tom Zé, sabiamente reflete as dificuldades e as potências que encontro na pesquisa: “Eu tô te explicando/ Prá te confundir/Eu tô te confundindo/ Prá te esclarecer/Tô iluminado/ Prá poder cegar/ Tô ficando cego/ Prá poder guiar”. Ficar cego para poder guiar, iluminar para poder cegar, nas palavras do artista é aqui o início escolhido para uma reflexão sobre os modos de ver-me ao ser/dançar/performar/pesquisar/escrever. Ocupo-me em falar sobre o olhar, a visão, unindo dimensão biológica, simbólica e subjetiva para compreender

como seria possível ampliar os olhares ao abordar o campo das artes.

Neste interim, instiga-me pensar que as danças/performances realizadas possibilitaram refletir sobre o olhar que é direcionado ao mundo de maneira *contingente*, limitada, cultural e socialmente construída. Este olhar pode ser desconstruído, resignificado quando se reconhecem tais características. Para olhar não precisa-se apenas da fisiologia, da anatomia ou de processos biomecânicos que são desencadeados no indivíduo, permitindo-o transformar energia luminosa em impulso nervoso para produção de uma forma. O olhar é, também, uma ação simbólica, sobretudo subjetiva, e por isso não é função exclusiva dos olhos, mas sim do corpo em sua completude.

Desde a década de 60, os estudos sobre a visão “começaram a produzir dados que abalavam profundamente as crenças sobre como o ser humano constrói o conhecimento sobre o mundo” (DOMENICI, 2010, p. 72). A ciência passou a admitir que a subjetividade acompanhava o conhecimento, estando o corpo implicado diretamente com a cognição, ou seja, o corpo não é mais passivo aos acontecimentos do mundo mas “é um ambiente ativo que constrói novos conhecimentos e comportamentos na interação com o mundo em tempo real” (DOMENICI, 2010, p. 73).

Ao abrirem-se os olhos, o que é possível de ser visto? E ao fechar dos olhos, como o corpo vê o mundo? Aqui, começo uma reflexão acerca das formas de ver, na articulação entre olhos, poros e corpos que se abrem para ver. Essa abertura é possível, para mim, em uma correlação das abordagens somáticas com a cultura visual e demais autores que me permitem dilatar possibilidades de reflexão, questionamento e práticas de olhar o mundo. Para mim, o modo de olhar com uma sensibilidade mais apurada, nessa pesquisa, seria aquele das pequenas pausas, dos *que é isso?*, das interrupções, dos paradoxos e contradições, dessa arte que chamamos *contemporânea* – uma arte em movimento. Objetivamente pode-se resumir a visão nas funções que o olho desempenha como um órgão do sentido. Por outro lado, para que se possa compreender de modo mais abrangente o que seria o olhar é preciso avançar nessa discussão. Maturana (2001) exemplifica um experimento realizado com uma salamandra, que pode nos permitir situar a atividade sistêmica do nosso organismo na relação com a visão e a motricidade:

Pode-se tirar o olho, girá-lo 180 graus e coloca-lo de volta no lugar. Quando

colocamos um bichinho na frente da salamandra, ela lança a língua e o captura. Mas se alguém gira o seu olho e põe o bichinho no mesmo lugar, a salamandra gira sua língua e a lança para trás, e é claro, erra, não o encontra. (MATURANA, 2001, p. 20).

O autor explica que esse ato de lançar a língua para trás está relacionado com a formação da imagem que antes era produzida na retina posterior (o que faria o animal lançar a língua para frente) e agora é formada na retina anterior. Esse ato leva a salamandra a agir como se nada tivesse acontecido, ou seja:

Lançar a língua e capturar o bichinho não é um ato de apontar para um objeto externo, mas de fazer uma correlação interna. Uma correlação entre a atividade da retina e o sistema motor da língua. (MATURANA, 2001, p. 31).

Esse experimento, que a priori é bastante simples, mostra a complexidade dos corpos em articulação sistêmica *interna* e *externa*. Os indivíduos são influenciados pela biologia e pelo ambiente em que vivem, carregam subjetividades outras. Os modos de olhar o mundo estão sujeitos às mais variadas esferas da existência. Olha-se ao abrir os olhos em uma ação que é físico-química-biológica. Contudo, ao analisar *que partes do corpo olham e como*, abre-se a possibilidade de compartilhar essa função com o corpo inteiro, possibilitando um *olhar* ampliado. *O que e com que olhos olham os cegos? E os que enxergam embaçado, desfocado, pixelado? Que cegueiras escondem os videntes? Seria um dos papéis da arte ampliar as esferas da visão?*

Para Manuel de Barros¹³ “O olho vê, a lembrança revê e a imaginação é o que traz ver, que transfigura o mundo, que faz outro mundo para o poeta, para o artista”. A poesia trazida pelo referido autor faz parte do panorama apresentado pelo documentário *Janela da Alma* de João Jardim e Walter Carvalho¹⁴. Um exemplo significativo de subjetividades do olhar, o filme mostra pessoas e seus *modos singulares de ver* o mundo, desfocados, cegos. O filme sugere que não existem apenas cegos e videntes e que esses adjetivos não são diretamente relacionados com a capacidade que o olho tem de enxergar, mas antes, com a capacidade que o corpo tem de se adaptar as suas fragilidades e apurar sua percepção.

Hermeto Pascoal, compositor e instrumentista brasileiro, em um de seus relatos durante o documentário, diz que sua cegueira é aparente, sua visão é interior.

¹³ Transcrição feita pela autora retirada do documentário *Janela da Alma*.

¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=56Lsyci_gwg>. Acesso em: 16 abr. 2015.

Segundo ele quando alguém quer olhar melhor se aproxima do que quer ver e enruga a testa, sendo ela a responsável por essa visão mais apurada. Ao passo que quando quer ouvir melhor algo, inclina a cabeça da mesma forma para o som alcançar a nuca. Para o músico, *quem* olha é a testa e quem *ouve* é a nuca, uma descrição tão singela, simbólica e poética. Hermeto Pasqual pode *sentir (ver)* o mundo pela pele, no exato limite entre o *dentro* e o *fora* dada sua particularidade física com a visão. Que modos de ver podem os videntes aprender com Hermeto Pascoal?

3.3 OLHOS ABERTOS, OLHOS FECHADOS - AMPLIAR AS ESFERAS DA VISÃO

As discussões que acompanharam diversos autores e artistas desde a modernidade até a contemporaneidade estão em muitos aspectos relacionadas às imagens. O advento da fotografia, o surgimento do cinema, e os meios de comunicação, a cultura de massa, a publicidade, o computador, os telefones com dispositivos cada vez mais elaborados para criar e recriar imagens, caracterizam sociedades que encontram na visão seu sentido predominante, uma supervalorização da imagem, do olhar, do alcançar cada vez mais longe no espaço e no tempo.

Essas características promoveram uma série de reflexões nas mais diferentes disciplinas, desde a história da arte, a antropologia, a sociologia, a psicanálise, a linguística, entre outras gerando mudanças que vem acontecendo nos últimos trinta anos. Tais modificações reposicionam conceitos como ‘imagem’, ‘cultura’, ‘discurso’, ‘oculacentrismo’ entre outros, “e introduzem importantes variações nas estratégias de interpretação (que não de leitura) das imagens” Rose (2001 apud HERNÁNDEZ, 2006, p.1 – tradução nossa).

Para Hernández (2006) a origem dos estudos da cultura visual surgem nos debates pós-estruturalistas e, a partir dos questionamentos pós-modernos, recebem novos sentidos quando dialogam com as tecnologias digitais e as situações sociais emergentes. Esta perspectiva apresenta um caráter transdisciplinar e articula-se em relação aos significados culturais que são associadas às imagens.

Tais estudos exercitam também a prática de destituir das imagens a ingenuidade da contemplação ou representação e provocam a pensar que, por meio delas, é possível produzir uma série de discursos que constroem identidades

específicas de sujeito. Atentar para esses símbolos e significados que estão associados às imagens é posicionar-se criticamente em lugares atualmente banalizados. Isto exige que tenha-se cuidado aos significados que são atribuídos às imagens e aos que as imagens atribuem.

Nesse sentido, Mitchell (2001 apud HERNÁNDEZ, 2006, p.2) localiza os termos cultura - que segundo ele seria emprestado dos estudos culturais, da sociologia e antropologia, entre outros - associado ao visual - termo que seria emprestado da história da arte, dos estudos sobre o cinema, entre outros - como uma união que cria tensões e permite negociações de limites entre ambos. Assim, o termo interroga-se a todo o tempo, desenvolvendo um diálogo interminável e mobilizador de afetações.

Pode-se pensar essa união como uma problematização e uma possibilidade de desencadear diálogos entre diferentes disciplinas, onde as imagens desempenham um papel que não o de simplesmente revelar a realidade ou potencializar o real, “mas de articular e colocar em cena a diversidade de sentidos e significados” (MARTINS, 2007, p.5).

Ao pensar essa articulação entre corpos-imagens que se constituem é que idealizei a dança/performance “Enquanto sou eu me refaço” (Figura 4), durante o primeiro semestre de 2015. Ela foi feita para ser apresentada como trabalho da disciplina “Cultura Visual e Espaços Expositivos”, ministrada pelo professor Lutiere Dalla Valle. A dança/performance consistia em uma narrativa visual da pesquisa que estava sendo realizada por cada aluna participante da disciplina.

Pensei, então, em utilizar o vídeo que apresentara na defesa da qualificação. Nesse vídeo, 30 imagens aparecem em looping desde a velocidade muito rápida, onde as imagens não aparecem nítidas e se misturam uma a outra, até uma velocidade de 16 segundos para cada imagem, que pode, então, ser finalmente visualizada na sua completude. O vídeo tem uma duração de 21 minutos aproximadamente e essa seria, então, a duração da dança/performance.

A intenção que tive com o vídeo era a de provocar, nas pessoas que assistissem, um desconforto pelo bombardeio de informações, relacionada com a velocidade com a qual as imagens aparecem para todos no cotidiano, invadindo o mundo sem pedir licença.

Na estreia, dia 8 de maio de 2015, utilizei o vídeo projetado na parede e sobre o meu corpo. Inicialmente tinha pensado em fazer a dança/performance no hall do

Centro de Artes e Letras, mas como precisava de uma iluminação baixa, solicitei a utilização da sala Carriconde, uma sala de exposições do referido Centro.

Figura 4 - Fotografias de Tiago Benedetti, registros da dança/performance Enquanto sou eu me refaço, hall do Centro de Arte e Letras na Exposição SE7E sob curadoria de Raphael Vargas.



Fonte: BENEDETTI, 2015.¹⁵

Na ocasião, havia a exposição de uma colega de mestrado Luise Aranha¹⁶ (Figura 5), que apresentava fotografias de corpos, cujas obras se relacionaram de maneira inusitada com a performance que realizei.

Para o figurino utilizei meias sobrepostas ao corpo nu dando a intenção de camadas, como peles. Esse figurino havia sido sugerido para a realização de uma outra performance que foi realizada em um evento chamado Arte Ocupa SM pelo grupo performances: arte e cultura, coordenado pela professora Gisela Reis

¹⁵BENEDETTI, Tiago. **Enquanto sou eu me refaço**. 2015. 1 fotografia, color. 2 fotografias, p&b.

Biancalana. Na ocasião não pudemos utilizá-lo devido à quantidade insuficiente de material tendo em vista o número de performers.

Figura 5 - Artista Luise Aranha, Desvios Híbridos, 2011.



Fonte: ARANHA, 2011.¹⁷

¹⁶ Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria/RS, com ênfase em Arte e Design. Mestrado em Arte e Tecnologia - Poéticas Visuais - pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGART) pela Universidade Federal de Santa Maria/RS, com investigação poética em imagem digital por meio da fotografia.

¹⁷ ARANHA, Luise. Desvios Híbridos. 2015. Disponível em: <<http://guildagaleria-luise.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 21 mar. 2015.

Quando pensei na narrativa da minha pesquisa, inicialmente, iria fazer as projeções no corpo nu. No entanto, como fazia um inverno muito rigoroso, e desejava me deslocar ocupando o chão - já que a projeção foi feita do chão para a parede com o corpo intercorrendo as imagens - precisava de alguma proteção, ainda que pouca diante do frio. Além de me aquecer bastante antes da apresentação utilizei as meias sobrepostas que compuseram o trabalho de maneira muito delicada.

A dança/performance foi apresentada duas vezes, uma na conclusão da disciplina ministrada por Lutiere Dala Valle, na Sala Carriconde, dia 8 de maio de 2015. A outra na Exposição SE7E, paralela ao evento da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas, com curadoria de Raphael Vargas e fotografias de Tiago Benedetti, dia 24 de setembro de 2015.

Nessa primeira apresentação deixei disponíveis no chão os restos das meias que constituíram as camadas de pele do meu corpo, assim como, restos dos tecidos que encorpam a escrita da qualificação. Disponibilizei ainda, materiais que pudesse ler durante a apresentação; o texto da dissertação, um texto resumindo a pesquisa, o diário onde escrevo minhas anotações, impressões dançadas, e um livro intitulado “Reino dos bichos e dos animais é o meu nome” com relatos de Stela do Patrocínio (2009) organizado e apresentado por Viviane Mosé. No livro, há poesias faladas que uma senhora com problemas psiquiátricos lança ao ar.

Potente, denso, carregado de subjetividades suas poesias ganharam a forma de meu corpo durante a performance. Escolhi uma delas chamada “Eu enxergo o mundo” cuja sonoridade moveu-me na primeira e na segunda apresentação.

Abaixo, seleciono um fragmento que pode revelar o quão profundas são as reverberações que possibilitam tal leitura, nela aparece, implicitamente, o princípio da sabedoria somática ou inteligência celular (FERNANDES, 2015), ainda mais quando corporificada/compartilhada pelo corpo/voz:

Eu não sei quem fez você enxergar
 Cheirar pagar cantar pesar ter cabelos
 Ter pele ter carne ter ossos
 Ter altura ter largura
 Ter interior ter exterior
 Ter um lado o outro a frente os fundos
 Em cima embaixo
 Enxergar
 Como é que você consegue enxergar
 E ouvir vozes?

Estou enxergando agora você

Enxergando palácio enxergando mesas cadeiras
 Enxergando paredes cercando o chão cercando teto
 Enxergando o teto
 Enxergando papelões sobre a parede
 Papelões sobre a parede
 Mesas e cadeiras sobre o chão

Eu não tenho cabeça boa não
 Não sei o que tem aqui dentro
 Não sei o que tem aqui dentro
 Não sei o que tem aqui dentro

Eu sei que tem olho
 Mas olho pra fazer enxergar como?

Quem bota pra enxergar
 Se não sou eu que boto pra enxergar?
 Eu acho que é ninguém
 Enxerga sozinho
 Ele se enxerga sozinho
 (FERNANDES, 2015, p.15)

Esse material moveu-me, tanto que na segunda apresentação só levei o livro comigo e, antemão, já escolhi reler a poesia experimentando também a projeção no livro. Imagens, sons, deslocamentos, foram características dessa experimentação. Disse-me pelas imagens que tocam meu corpo, pelos sons que expandiam, e pela relação corpo-imagem que articulava novos modos de compreensão. Esse reconhecer-se e dizer-se também pelas imagens, característica importante nas danças/performances que realizo associa-se ao princípio da imagem somático-performativa (FERNANDES, 2015).

Seja qual for a imagem, uma obra, uma instalação, uma fotografia, ela está propondo uma realidade em si, uma proposta de mundo que depende principalmente do entorno ideológico. Segundo Martins (2007), o reconhecimento dessa nova proposta de mundo, instituída pelas imagens, está sujeita a forma como a imagem é exposta, de como circula e do excedente de visualização.

Ao considerar as características já mencionadas é inevitável perceber que a cultura na qual o ser humano insere-se está, em vários sentidos, associada às imagens. Resta problematizar a relevância dessas imagens na constituição dos sujeitos.

Teixeira Coelho (2008), em uma de suas explicações sobre os conceitos de cultura, refere-se a definição de gosto feita por Montesquieu - que considerava necessário *ampliar a esfera de presença do ser e não preservar o ser como*

Bourdieu propunha com sua definição de *habitus*¹⁸ - a fim de propor uma posição crítica em relação à cultura, ou seja:

Ampliar essa esfera de presença do ser é algo que só se consegue com a capacidade de discernir de modo agudo, sutil e rápido entre uma coisa e outra, entre o que pode ampliar essa esfera e o que a amarra ao mesmo, entre o que pode impulsionar o ser na direção de seu desenvolvimento maior e aquilo que o atrasa, o faz regredir (COELHO, 2008, p. 36).

Os estudos da cultura visual não visam apenas diagnosticar que se vive em uma sociedade onde a centralidade da visualidade é evidente - imagens são produzidas, reproduzidas e disseminadas pelos mais diversos meios de comunicação. Eles buscam, ainda, atentar para as identidades de sujeitos construídas simbolicamente pelas imagens. A definição de cultura crítica encontra importantes reverberações diante dessa discussão e aproxima-se do campo da cultura visual de forma substancial.

Foram as reflexões acima relatadas - no que concerne os estudos da cultura visual e a evidente influência da visualidade no cotidiano dos sujeitos contemporâneos - que levaram-me a pensar aspectos das danças/performances que desenvolvo, inclusive para desenvolver *Enquanto sou me refaço*, relatada anteriormente. Tais aspectos dizem respeito às imagens que produzo efemeramente (ou o registro dessas ações como obra) que tem um valor crítico-reflexivo. Além disso, vejo as danças/performances como potentes desencadeadoras de mudanças na relação que estabeleço com as imagens, com as formas do mundo e, conseqüentemente, comigo mesma.

Além das experimentações com dança/performance, constituem parte significativa da pesquisa, a experimentação com a produção de imagens, e a utilização destas na articulação da escrita da dissertação. Procuo uma atenção refinada às visualidades com que me deparo diariamente, sejam via redes sociais, sejam nas atividades cotidianas. Essas imagens que, de alguma forma, provocam *insights* sobre a pesquisa, são apreendidas.

As fotografias que encontro nas redes sociais são salvas, em arquivos pessoais, para que adiante possam ser utilizadas. Em outros momentos fico instigada a capturar, via fotografia corpos/formas que surgem ao acaso em situações

¹⁸ É um conjunto de disposições que são transmitidas de geração a geração e que estruturam representações independente das manifestações fim, no caso específico, as obras de arte.

do dia-a-dia. Por essa razão utilizo as ferramentas disponíveis (geralmente dispositivos móveis) para efetuar essas experimentações que intitulo *Ensaio Poroso*. Quando não há possibilidade de capturar a imagem ela é *apreendida* simbolicamente, na escrita, que escorre para o diário.

Sendo assim, compartilho na pesquisa os processos que me constituem pesquisadora no campo das artes: dançar/performar, experimentar com as imagens, exercitar olhares para as minhas obras (e as que possam relacionar-se à elas), escrever e, especialmente apurar percepções por meio das abordagens somáticas do movimento.

4 OCUPANDO O SILÊNCIO

Ocupar o silêncio é o título de uma performance que existiu por muito tempo como desejo, como perspectiva futura. Por isso, ela intitula o último capítulo da dissertação e a experimentação de 24 horas de quietude. *Silenciar* foi algo que, por algum tempo, não procurei mas que, de alguma forma, era uma ação que me constituía. O fato de ter sido uma criança muito agitada, talvez, seja o motivo dessa procura/reconhecimento adolescente/adulto, possivelmente, por reconhecer que a quietude, por vezes, faz gritar as respostas. “Quando as perguntas são caladas com gritos e as respostas são respondidas com o silêncio.” (SILVA, 2014).

Desde março de 2014 e, talvez antes disso, me preparava para o que fora acontecer entre 16 e 17 de novembro de 2015, uma pausa efetiva de 24 horas de silêncio. A experimentação, que caracterizou-se como uma não ação desafiadora, foi finalmente realizada quando, em uma noite corriqueira, assistia o jornal de notícias. Entrava novamente no ar a tragédia (crime ambiental) de Mariana, na dimensão catastrófica e devastadora que tal situação causou a vida humana, aquática e terrestre para o distrito de Bento Rodrigues, na cidade mineira. No dia 5 de novembro de 2015, duas barragens da mineradora Samarco se romperam na cidade de Mariana (MG), nelas havia lama, rejeitos sólidos e água resultados da exploração da mineração na região. O crime ambiental afetou centenas de famílias, diretamente, que tiveram suas casas invadidas pela lama, dezenas de pessoas foram mortas. Seis localidades de Mariana, além de Bento Rodrigues, foram atingidas. O que pode chegar a 10 mil quilômetros quadrados atingidos no litoral capixaba.¹⁹ Prejuízos incalculáveis e que até hoje permanecem sem uma devida punição. Essas situações despertam para ação, me senti convidada a fazer algo, convidada a mover algo em mim para que pudesse reverberar pela lama que se espalha em nossos rios.

Respeitando um ritmo somático e o princípio da sustentabilidade e ecologia profunda (FERNANDES, 2014a), fui despertada, pelos acontecimentos em Mariana, para realizar a dança/performance que havia idealizado anteriormente.

Meu silêncio era uma forma de lidar com situações que me causam uma sensação de impotência. Meu silêncio é também o silêncio de 242 pessoas que deixaram de viver, de mais de 600 que ficaram feridas e de uma cidade que não se

¹⁹ Disponível em: <<http://meexplica.com/2015/11/entenda-a-tragedia-de-mariana-em-minas-gerais/>>. Acesso em: 13 abr. 2015.

reconhece mais como antes. Uma cidade que se reconstrói, até hoje, depois do acontecido em 27 de janeiro de 2013, quando a boate kiss pegou fogo matando centenas de pessoas, deixando outras tantas feridas e calando milhares. Lembro do dia 29 de janeiro, depois de ter dormido na casa de uma amiga que teve pessoas próximas vítimas na ocasião, ao sair para a rua era inevitável observar que ninguém falava, apenas o necessário, não havia pessoas sorrindo na rua, os olhares não se cruzavam e pairava pelas esquinas um silêncio profundo, fruto de uma dor profunda que por todos era sentida.

“Demorou o silêncio enquanto escorria o tempo como óleo” (COUTO, 2009, p. 57). O silêncio é a forma mais simbólica de manifestar o que a ignorância é capaz de fazer. Pratica-se um minuto de silêncio no início de partidas, em programas de televisão, em eventos com muitas pessoas, para lembrar situações de violência, pessoas que morreram, tragédias que aconteceram.

Manifestar solidariedade é um ato que se estabelece no coletivo. Silenciar por um período específico, desde o início do mestrado, foi um desejo meu de experimentação, de possibilidade de encontrar caminhos para minhas escolhas, que por serem cheias de desvios, configuram inúmeras possibilidades.

Fernandes (2001) discute a despeito da pausa na cena contemporânea em seu artigo intitulado *Pausa, Presença, Público: da Dança-Teatro à Performance – Oficina*. A autora aponta para os diversos tipos de paragem e a pausa dinâmica como busca de uma sintonia somática e discute o papel do(a) artista-pesquisador(a) na contemporaneidade. Tal papel diz respeito a ações ético-estéticas que viabilizam uma crítica a sociedade midiática e potencializam meios de viver diante dessas realidades. A autora argumenta:

Mais importante do que categorizar pausas, é dar-lhes espaço e deixarmos que assumam suas potencialidades. Assim, estes momentos deixam de ser intervalares e secundários à ação central, e passam a ser o elemento-eixo da cena, abrindo possibilidades criativas e de mudança de percepção rumo a uma ‘sintonia somática’. (FERNANDES, 2001, p.79-80).

Silenciar e buscar uma pausa, uma interrupção de fluxos, uma diminuição de alguns sentidos a fim de apurar outros são elementos centrais em minhas danças/performances.

Martela na minha cabeça “não saber o caminho, talvez, seja o caminho”. Eu não estava preparada até aquele dia, não estava preparada mesmo no dia que

escolhi calar, mas motivei-me, pelos acontecimentos, pelo desejo de gritar pro mundo e não saber por onde começar, pelo sentimento de impotência.

Concretizei 24 horas de “quase” silêncio total, de ausência de voz, de introspecção”, das 23:32 do dia 16/11/2015 às 23:32 do dia 17/11/2015. Silencieei, silencio, silenciarei.

A questão aqui – quer seja através da violência, do prazer, da espacialidade, do engajamento sóciopolítico, da corporeidade, ou da sobreposição de todas essas forças e tendências em uma atitude de reflexão e concentração pré-ação (numa pausa muitas vezes mais carregada que qualquer ação) - , é uma busca por sobrevivência, um grito de alerta da cena, como um Dada contemporâneo, difuso e intenso em meio à guerra da mídia. (FERNANDES, 2001, p.85).

Uma sobrevivência que se faz potência por uma anulação, por uma espécie de “proibição” que eu mesma me impus, fez-me perceber que toda a vontade é mais forte quando há proibição. Sente-se mais quando não é permitido, porque qualquer coisa cotidiana (silenciar no caso da dança/performance), potencializa o desejo (de falar).

Nesse sentido, também vale pensar o silêncio e a pausa como potencializadores de ações criativas, como processos de auto-descoberta e possibilidade de experimentação de afetações. Um silêncio que pode anteceder qualquer ação ou pode ser ele próprio ação criadora. Barroso (2011), no artigo intitulado *Do silêncio e do sonho na raiz aérea da criação*, aborda seus processos de criação que partem do silêncio e do sonho e se materializam em arte atuante na realidade, estabelecendo uma relação entre o artista e o outro que conecta mundos. A artista-pesquisadora aponta e conceitua, a seu modo, o silêncio:

Entre tantos estímulos e respostas, das involuntárias às voluntárias, dos freios e suspensões, da incapacidade de responder, mas não se pensar a resposta, desses meandros minúsculos dos quais nosso estar é feito, interessa-me tocar num ponto preciso e quase redondo: no silêncio que não é redondo e fechado em si, mas que feito bola mal feita, deformada, se entreabre e deixa escapar a substância da qual é feito, seu ar de hiato, sua brecha de varíola verborrágica, descontrolado, descomedido, tudo que ele não é ou não aparenta ser. Este silêncio antecede o processo e se prolonga no projeto de criação de arte quando esta se quer comunicacional (Barroso 2011, p. 19-20).

Aqui, na escrita, *Ocupar o Silêncio* significa começar a elaboração de um encerramento necessário e que deixa reverberações para caminhos que seguem sendo experimentados.

4.1 NÃO HÁ CORPO QUE SE CALA, NÃO HÁ FALA QUE EXPLIQUE O CORPO

Sem pressa e seguindo uma intuição que constitui minha pesquisa, deparei-me com esta abordagem que tem sido base para a elaboração de meus próprios procedimentos em dança/performance: a Pesquisa Somático-Performativa (PSP). Este enfoque auxiliou substancialmente a continuidade do presente estudo. Essa é uma abordagem que encontra-se inserida “no contexto da Prática como Pesquisa [...] e relaciona-se, diretamente, com a Pesquisa Performativa e a Pesquisa Somática e, em menor grau, com a Somaestética” (FERNANDES, 2014a, p. 82).

A compreensão de prática e Prática como Pesquisa (PaR) que abordo no presente trabalho está relacionada com uma perspectiva científica pós-positivista afastando-me da corrente filosófica, sociológica e política que foi o positivismo. Fortemente influenciado pelo iluminismo e pelas mudanças que ocorreram na virada do século XIX para o XX, dentre elas o crescimento industrial e a Revolução Francesa, o positivismo compreende uma interpretação do mundo como sendo produzido por uma verdade da ética humana radical, afastada da teologia e da metafísica. Essa compreensão foi associada à ciência moderna e aos modelos que, tradicionalmente, ainda vem sendo desenvolvidos e configuram metodologias, análises e resultados de pesquisas associados às ciências ditas duras.

Para os pós-positivistas, a realidade (verdade) não é dada independente das questões culturais, muito pelo contrário. Os pesquisadores que trabalham nessa perspectiva, bastante recente se comparada com a ciência tradicional, acreditam em uma realidade desenvolvida pela posição que o sujeito ocupa no mundo, pela sua subjetividade, ou seja, uma realidade que é socialmente construída. Essa compreensão vai refletir em um entendimento do que seja a pesquisa e do lugar da prática como pesquisa radicalmente diferente.

Além disso, nas abordagens de pesquisa com prática artística, a realidade é dinâmica e permeada pela experiência criativa que move percepções e afetos, questionando preconceitos e juízos de valor através da experiência sensível.

Ao invés de provar a verdade (positivista), o pesquisador pós-positivista encontra relações intrínsecas coerentes e conexões qualitativas significativas num contexto multifacetado, através de métodos mais participativos, interpessoais e subjetivos (FERNANDES, 2013, p. 21-22).

Nesse sentido, é que as metodologias de pesquisa também foram incorporando características mais relacionais, e que minimizam dicotomias como prática e teoria, abrindo mão de encontrar verdades absolutas, possibilitando formas mais reflexivas e integradoras de pensar o mundo e atuar nele.

Várias são as possibilidades que foram sendo admitidas na ciência para lidar com as pesquisas relacionadas à prática como a etnografia, o uso dos diários, a observação participante. No entanto, as pesquisas que estão relacionadas à perspectiva da PaR consideram o ato de criação como propósito maior e estrutural da pesquisa, como o próprio método, que perpassa todas as etapas, não apenas as analíticas tornando a pesquisa coerente com a prática artística (FERNANDES, 2012).

Torna-se importante perceber que as abordagens que trabalham com esse viés – que caracteriza a prática como motivadora, movedora, impulsionadora e integradora do método a ser desenvolvido e aplicado – são transformadoras do pensamento científico tornando-o mais abrangente e, especialmente no âmbito das artes, potencialmente mais coerente.

Nas perspectivas contemporâneas mais aceitas de pesquisa, todas as configurações possíveis de desenvolvimento científico tem se enquadrado em dois paradigmas distintos, a saber: as pesquisas ditas quantitativas e as pesquisas qualitativas.

Na primeira, o processo é dedutivo, em que há problemas para os quais o pesquisador desenvolve hipóteses e situações práticas ou teóricas que possibilitam colocar fim as questões com resultados numéricos. O pesquisador não apresenta sua concepção individual, procurando afastar-se do problema para encontrar uma resposta mais robusta, não importa pensar as questões da prática, elas estão a serviço das respostas teóricas. Diferentemente, a pesquisa qualitativa é um processo indutivo, que engloba uma amplitude de métodos e estratégias de pesquisa e permite que sejam observadas as perspectivas dos pesquisadores e participantes. Também parte de um senso de problema que, normalmente, está relacionado à prática, às questões filosóficas, de interesse das áreas dos estudos

culturais, da educação e, até mesmo, das artes apresentando as respostas pelo uso da linguagem escrita.

Haseman (2006) propõe um novo paradigma de pesquisa, a Pesquisa Performativa. Ao apresentar essas compreensões qualitativas e quantitativas, ele justifica algo radicalmente novo por perceber que os pesquisadores, conduzidos pela prática, sentem dificuldade em se enquadrar nas metodologias que já estão estabelecidas por vários motivos. Dentre eles, pelo fato de que o senso de problema que é sempre presente nas pesquisas qualitativas e quantitativas, nem sempre está presente nas pesquisas conduzidas pela prática (*practice-led reseach*) pois “pesquisadores conduzidos pela prática constroem pontos de partida experienciais dos quais a prática segue. Eles tendem a ‘mergulhar’, começar praticando para ver o que emerge.” (HASEMAN, 2006, p.4 – tradução nossa).

Esses pesquisadores também têm pouco interesse em traduzir suas pesquisas em números ou palavras, buscam muito mais apresentar os resultados em formas materiais da prática. Por exemplo, no caso do bailarino, esses resultados poderiam ser a produção de uma dança ou alguma descoberta do processo criativo como o desenvolvimento de uma técnica.

A Pesquisa Somático-Performativa, que norteia os procedimentos deste trabalho, está inserida nessa virada prática do paradigma da Pesquisa Performativa e da Prática como Pesquisa. Também articula pontos fundamentais com a Pesquisa Somática e em menor grau com a Somaestética.

Shusterman (2012) utiliza o termo Somaestética referindo-se a um campo interdisciplinar novo da prática filosófica. O autor separa essa perspectiva em três ramos fundamentais que seriam: a Somaestética analítica – que possui uma lógica descritiva; a somaestética pragmática - cuja a natureza é normativa e prescritiva (da ordem das metodologias somáticas) e a somaestética prática que caracteriza-se pelo fazer. Para Fernandes (2014a) a PSP é guiada pela prática *somática* e há uma sobreposição total dessas três instâncias que são divididas na somaestética.

A autora supracitada sugere que a PSP cria um arcabouço teórico que retroalimenta as artes da cena, possibilitando uma adequação às necessidades teórico-práticas, que são subjugadas nas demais metodologias de pesquisa (especialmente as que Haseman (2006) identifica como sendo dos paradigmas tradicionais de pesquisa).

É um entendimento ético-estético para com as artes. No caso específico da PSP, ela vai se fundamentar na educação somática e na performance, ou seja, o desenvolvimento do termo não está buscando um modelo a ser seguido, mas está surgindo da necessidade experienciada de “diluir fronteiras entre campos artificialmente separados que atrapalham o fluxo da vida, da arte e da pesquisa” (FERNANDES, 2014a, p.82).

A Educação Somática, que se relaciona de maneira estrutural com a PSP, surgiu no século XX constituindo um campo recente de conhecimento interdisciplinar que abrangeu profissionais das áreas da saúde, da arte e da educação (DOMENICI, 2010). Os pioneiros desse Movimento Corporalista como Laban, Feldenkrais, Bartenieff, Alexander, dentre outros, buscavam uma compreensão de corpo que fugisse da visão mecanicista e investigavam a relação integrada de corpo-mente. O campo surgiu fora do ambiente acadêmico e, gradualmente, foi configurando-se no que hoje chama-se de Pesquisa Somática.

Tal pesquisa é realizada por educadores somáticos e está se configurando em um campo autônomo de investigação nas últimas décadas. Mesmo que a somática tenha contribuído para uma revolução nos modelos acadêmicos, os seus procedimentos, formas de análise, coleta e discussão dos dados continuam confusos, muitas vezes, utilizando modos tradicionais de pesquisa como destaca Fernandes (2014a).

Na Pesquisa Somático-Performativa busca-se uma ética-estética para o campo artístico-acadêmico que possibilita o desenvolvimento de pesquisas inovadoras – pela própria característica de prática como pesquisa – e encontra meios efetivos para lidar com o ambiente pouco receptivo, e enrijecido da academia.

Fernandes (2014a) aponta 20 princípios dinâmicos e abertos da PSP, estes são separados em 4 fundantes, 4 contextuais e 12 temáticos. Dentre eles destaco dois fundantes: o primeiro é *arte de/em movimento como elemento-eixo* e o segundo *processos e estudos têm constituição viva e integrada – soma*. Ambos, a meu ver, compreendem a discussão que, até então, estou trazendo sobre a importância desse novo paradigma de pesquisa de constituição prática e a relevância de se pensar fluidamente de maneira a integrar os processos que estão associados a vida, a arte e a pesquisa.

Durante todo o trabalho teórico-prático, desenvolvido desde o início de 2014 no mestrado em artes visuais, procurei encarar a prática artística como eixo central e

estruturante da pesquisa. Deste modo, decidi procurar por uma metodologia que, da mesma forma, estivesse voltada para a corporeidade e o processo artístico como fundamento.

Com o tempo, além da dança/performance, começou a fazer parte dos pilares deste estudo as técnicas atualmente relacionadas à educação somática, sobretudo a *Técnica Alexander* e os *Bartenieff Fundamentals®*. Inicialmente, tais técnicas fizeram parte da preparação corporal realizada pré-performance. Posteriormente, ocuparam um lugar ainda mais importante por estarem presentes em todas as etapas da pesquisa. Elas tornaram-se presentes desde a preparação corporal, passando pelo ato performativo e as discussões que do/com/pelo corpo emergem para a dissertação.

Esse caminho que insere a prática somática como constituinte do trabalho é uma característica da Pesquisa Somático-Performativa, ou seja, esse tipo de pesquisa procura, por meio da prática, perceber

a experiência vivida como um todo (pulsações, sensações, imagens) através da criação de conexões (entre interno e externo, mobilidade e estabilidade, função e expressão, execução e recuperação etc.) e da integração dos níveis físicos, emocionais, cognitivo, espiritual, cultural e social (FERNANDES, 2014b, p. 2).

Na pesquisa que desenvolvo, não dissocio os momentos de pesquisa dos momentos da vida. Isso significa estar constantemente atenta às manifestações imagéticas, corporais e textuais que atravessam as vivências cotidianas. Algumas dessas manifestações são trazidas para a pesquisa. Um exemplo disso foi o fato de ter encontrado no lixo a cadeira que utilizei para a dança/performance *Não Haverá Aula*. Além disso, em se tratando de imagens, faço experimentações com dispositivos móveis, em que capturo corpos/formas que aparecem em situações do dia-a-dia nos Ensaios Porosos. O diário é outro procedimento utilizado para escrever sobre as situações que me instigaram e que fazem parte da pesquisa.

Ou seja, além da dança/performance, das técnicas de educação somática, os estudos da cultura visual trouxeram um arcabouço teórico que complementaram a discussão do presente trabalho que busca encontrar, pelo corpo, novos modos de ver(-se), ampliando percepção, propriocepção e presença artística. Fernandes (2014a, p.83) destaca que a integração entre os diferentes “elementos criam um

sentido a partir da inter-relação de suas integridades cooperativas, respeitando as inteligências múltiplas em suas diferenças num todo dinâmico.”.

4.2 NÃO HAVERÁ AULA

Uma das características da Pesquisa Somático Performativa é a “valorização da intuição, que se manifesta em *insights*, imagens, visões, sensações, sensopercepções...” (FERNANDES, 2014a, p. 91). Essa qualidade foi importante para a idealização da dança/performance *Não Haverá Aula*.

Em abril de 2013, o Diretório Acadêmico da Dança (DAD) do Curso de Dança Bacharelado da Universidade Federal de Santa Maria organizou, por ocasião das comemorações do dia internacional da dança, apresentações nos halls de entrada dos principais prédios da universidade.

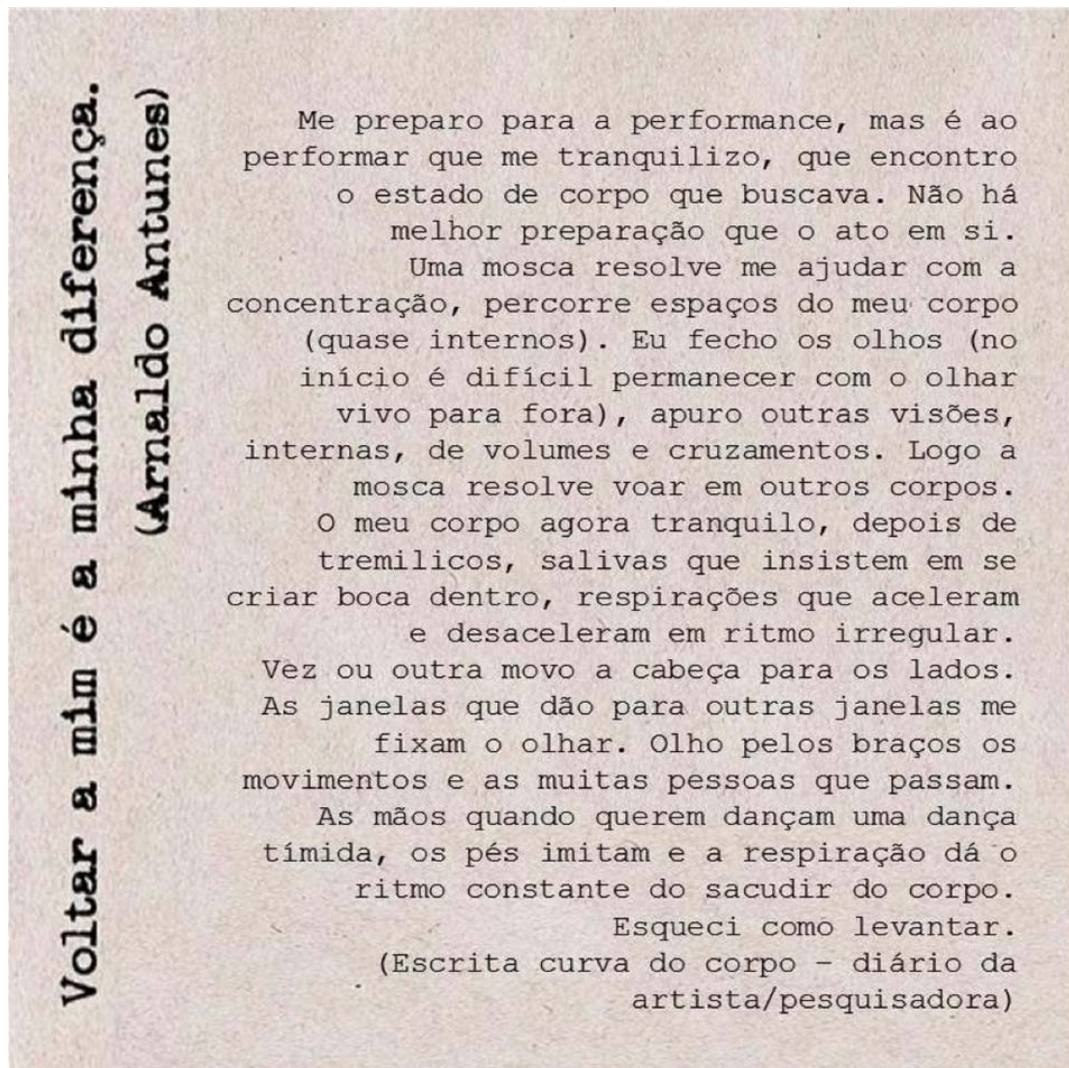
O DAD recebeu parecer favorável para a realização das atividades de todos os responsáveis pelos locais, a exceção do Centro de Educação – CE. Uma das pessoas responsáveis pelo Centro alegou que a atividade atrapalharia as aulas dos estudantes do local (vale acrescentar que as apresentações aconteceriam sem músicas e por volta das 17 horas, horário que a maioria dos estudantes esta em seus intervalos).

Foi a partir dessa negação sem propósito – emitida por uma pessoa, em nome da direção do Centro de Educação, aos estudantes de dança – que idealizei a dança/performance *Não Haverá Aula*. Interessa aqui situar a motivação inicial da elaboração da dança/performance mesmo que não tenha sido investigado quem emitiu a negativa, se ela foi documentada ou mesmo se ela constitui uma prática condizente com o exercício da atual direção do Centro. Entendo que a resposta transformada em ato artístico podem permitir reverberações e possibilita uma ação crítica que vale por si, ainda que muitas pessoas, do mesmo Centro, não concordem com a atitude da referida pessoa e sua negativa. A proposta artística foi apenas um convite à reflexão.

Fiquei por muito tempo perguntando-me o que seria aula pra essa pessoa que tão hostilmente nos disseram *não*? O que seria *aprendizado*? Por que motivos foi negada a possibilidade de reflexão sobre o corpo e arte quando foi negado aos alunos o contato direto com dança no espaço destinado a seus estudos? Qual é o

lugar para falar sobre o corpo e movimento senão na escola, na universidade? Que profissionais está formando a atual administração do CE que não valoriza a arte, a dança, o movimento, o corpo e a integração entre diferentes cursos?

Figura 6 - Escrita do diário da artista pesquisadora



Fonte: SILVA, 2014.²⁰

Provocada por essas questões a performance *Não Haverá Aula* (Figura 6) foi pensada para ser apresentada em corredores ou halls de entrada de instituições de ensino, sem anúncio, confundindo-se com a movimentação cotidiana do local. A duração é de aproximadamente uma hora e meia. Esse tempo não foi estipulado previamente, se estabeleceu nas quatro experimentações instintivamente, por uma

²⁰ SILVA, Caroline Turchiello da. **Escrita curva do corpo**. Edição própria, 2014.

resistência máxima do corpo ao desconforto que é sentar na estrutura da cadeira escolhida.

O título faz referência ao famoso e polêmico balé *Relâche*, performance realizada em 1924, que reuniu nomes como Satie e Picabia. O espetáculo aconteceria em 27 de novembro de 1924, mas um dos artistas principais adoeceu no dia. Em razão do acontecido colocou-se o cartaz com a palavra *Relâche*, na frente do Théâtre de Champs-Élysées. A palavra francesa é utilizada no meio artístico para se referir a uma suspensão temporária da atividade. O público, que acostumou-se com a irreverência dos grupos dadaístas, pensou que fosse mais um trote, no entanto, o espetáculo, de fato, ocorreu em 3 de dezembro e ficou conhecido como balé *Relâche* (GOLDBERG, 2006, p. 80).

A dança/performance *Não Haverá Aula* é, como *Relâche*, ao mesmo tempo uma aula e uma não aula. É uma suspensão temporária de atividades e um espetáculo iniciado. O trabalho pretendeu chamar a atenção para a anulação do corpo do aluno nos processos educativos, é um ato político e simbólico de um corpo que aprendeu fora da sala, fora da aula, o seu sentido, logo, o seu modo singular de existência.

A prática consiste em executar 3 ações: Enfeitar manualmente e lentamente uma cadeira; Colar um cartaz com a frase: *Não Haverá Aula* (Figura 7) e sentar por tempo indeterminado na cadeira que não possui assento. Não há nas ações nada de espetacular, são atos simples que, corriqueiramente e repetidamente, se faz nos diferentes espaços.

Os objetivos da dança/performance são pensar o que produz esteticamente essa obra em termos de imagem sem ter a pretensão de surpreender, mas com o desejo de interromper o fluxo cotidiano de quem passa no local e, quem sabe, mobilizar reflexões, além de perceber no que me modifico ao estar produzindo essa imagem, que *modos de ver outros* eu encontro com ela.

As ações simbolizam a dimensão corporal do saber/conhecer muitas vezes esquecida pelos processos educativos. Esse aprender a pensar/ser o próprio corpo é um desenvolvimento considerado menor por muitos médicos, educadores, pais. Muitas vezes, operações cognitivas de lógica ou matemática, aprender a falar, dentre outros, são priorizados. Essa hierarquia aqui citada está associada a um modelo de sociedade e de escola que a modernidade perpetuou. Desejo questionar, com essa simples e habitual atitude de sentar em uma cadeira sem assento, o

quanto nossos corpos são domesticados pela escola assim como por outros espaços coletivos. Desse modo, talvez, pensar sobre o que é preciso para exercitar e ampliar dimensões humanas historicamente sufocadas.

Figura 7 - Performance Não Haverá Aula realizada em 5 de dezembro de 2014



Fonte: KOCHHAN, 2014.²¹

A dança/performance foi apresentada 4 vezes: dia 25 de novembro de 2014, 2 de dezembro de 2014 no hall de entrada do CE, dia 5 de dezembro no hall do

²¹ KOCHHANN, Susane. **Performance Não Haverá Aula**. 2014. 1 fotografia, color.

prédio da reitoria e dia 3 de dezembro no auditório audimax do CE, ambas na UFSM. Nas quatro ocasiões fiz escolhas diferentes. Na primeira decidi ficar frente a um pilar, de olhos abertos apenas enxergando a parede. Na segunda experimentação fiquei sentada de frente para a porta de entrada do centro. Nas últimas me posicionei de costas para a porta no hall de entrada do prédio da reitoria

de olhos fechados. Em todas as realizações buscava estar conectada com as sensações e com uma presença que está associada à atenção ao corpo. Essa atenção permitiu que as escolhas – de ficar ou não de olhos fechados, bem como de falar ou não com as pessoas que passavam – acontecessem no momento da dança/performance. Para refletir sobre essa dança/performance, que antes de inovadora é pelo ato singular e simples, seria preciso, como diria Didi-Huberman (2010, p. 34), abrir os olhos para experimentar “*o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para examinar que o que não vemos com toda evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda*”.

Dessa perda ou desse vazio que o autor fala - em relação as obras minimalistas que emergiram nos anos sessenta - eu aproximo, aqui, de trabalhos e experimentações de danças pós-modernas e contemporâneas ou de performances. Algumas destas manifestações em dança/performance estão menos preocupadas em chocar, mas em permitir reflexões sobre situações que se naturalizaram e que, por isso, não fazem mais sentido ao se automatizarem.

Uma referência da experimentação desenvolvida foi a performance de Eleonora Fabião, atriz, performer e professora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A performance (Figura 8) consiste em colocar duas cadeiras da cozinha de sua casa frente a frente, levantar o cartaz com a frase *Converso sobre qualquer assunto* e permanecer por horas conversando com estranhos que parassem à sua frente. Conversar com alguém estranho é performance? Pode ser imagem?

Para responder a pergunta sobre performance sinalizo um trecho da própria autora, ela pontua questões que estão imbricadas às ações performáticas como as citadas anteriormente:

Cada performance é uma resposta momentânea para questões recorrentes: o quê é corpo? (pergunta ontológica); o quê move corpo? (pergunta cinética, afetiva e energética); o quê o corpo pode mover? (pergunta performativa); quem o corpo pode mover? (pergunta bio-poética e bio-política). (FABIÃO, 2009, p.238).

Figura 8 - Performance realizada no centro da cidade do Rio de Janeiro pela artista Eleonora Fabião.



Fonte: Reprodução.²²

Colocar-se nessa situação em meio a uma cidade tão movimentada como o Rio de Janeiro causa, no mínimo, um estranhamento. Algo corriqueiro, que acontece em determinados lugares (a casa, a escola, o espaço público) quando reposicionado, gera um estado de tempo-espaço diferente, interrompe passagens que antes eram contínuas, mobilizam o olhar. Interromper o fluxo significa, principalmente, gerar questionamentos, significa alterar uma dinâmica de invisibilidades, transparências, comodidades, aceitações com as quais enfrenta-se a vida cotidianamente. As performances podem colocar o sujeito a estranhar-se diante do conhecido, são potências de (re)criação da realidade.

Para responder a segunda pergunta, referente à imagem, acredito que o estranhamento pode mobilizar o olhar, criando imagens (no caso das performances, imagens efêmeras) que podem ser/gerar múltiplos sentidos.

Nas performances em espaço público, o(a) espectador(a) que não escolheu assisti-la pode simplesmente estranhar-se com a situação ou pode levar essa

²² Disponível em: <<http://www.bienaldedanca.com/atividades-bienal-de-par-em-par-2010/eleonora-fabiao>>. Acesso em: 17 mar. 2015.

inquietação adiante ao refletir sobre o que viu, traçando suas próprias relações.

Então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se *inelutável* quando uma perda a suporta – ainda que pelo viés de uma simples associação de ideias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem – e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 33).

A perda que o autor trata na citação acima, quando refere-se às obras minimalistas, pode ser associada às performances, aqui apresentadas. Trata-se de uma perda de lugar (perdeu-se as paredes que escondiam esses corpos ou essas cadeiras), a perda da privacidade. Perde-se também o fluxo, quando um corpo, em equilíbrio dinâmico, movendo-se pouco sem deslocamentos, ocupa um lugar público. Além disso, perde-se o lugar da cena, o lugar da exposição.

Para serem abordadas essas perdas e ir além, ao pensar sobre as imagens que são produzidas, “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31).

Sendo assim, é necessário perceber esses modos *outros* de ver, pensar com e através das imagens problematizando-as, buscando significá-las e identificar que os seres humanos significam-se e constituem-se por meio delas.

4.3 HÁ OLHARES QUE HABITAM A PELE

Há olhares que habitam a pele, além de desejo constante deste trabalho, ele intitula a última dança/performance que descreverei. Ela será parte de um encerramento necessário para a etapa de conclusão do mestrado, mas que segue pulsando nas minhas escolhas presentes e futuras. Penso que há muito para ser feito a fim de encontrar ações ético-estéticas e com rigor processual que desejava neste mestrado. Os mais relevantes dos muitos aprendizados que tive com esse processo específico (de vida e pesquisa), foram o desejo por aprofundá-lo e a consciência de que ele é suficiente para o que se propôs e insuficiente para o que reverbera enquanto experiência somática. Habito a pele permitindo-me desabilitar a visão. A dança/performance (Figura 9) consiste em experimentar o movimento do corpo com os olhos fechados. Ela surgiu da necessidade de apurar sentidos e possibilitar escolhas procedimentais somáticas que são fundamentais nessa

pesquisa. Tais escolhas são feitas, nesse caso, com menor influência das formas que são vistas pelo olho, o que significa permitir que as formas sejam então construídas por um tatear sons, cheiros, ares, contornos.

Solicitei a dois amigos, Clarissa e Tiago que me acompanhassem na dança/performance realizada no centro da cidade de Santa Maria, RS. Essa também foi uma novidade. Foi a primeira vez que fiz uma experimentação vinculada a pesquisa do mestrado no centro da cidade, a maioria fora realizada na UFSM ou no caminho até lá (no caso de 'ocupando O silêncio' e 'Transviações'²³)

Clarissa além de bailarina é fisioterapeuta com formação em pilates. Tiago é artista cênico e faz comigo a pós-graduação em artes visuais no PPGART da UFSM. Ambos são meus amigos há muito tempo e integram o grupo, independente e indisciplinar, Acasos cia de dança²⁴, do qual também faço parte. Eles aceitaram com prontidão o convite e se tornaram, além de cúmplices do processo que eu percorri no dia da dança/performance, também performers.

Nos reunimos momentos antes de acontecer a experimentação. Nessa ocasião dei algumas instruções sobre o que havia planejado. Tiago me auxiliou a colocar o capacete com uma câmera que gravaria aquilo que eu não estaria vendo. Compartilhei com eles o que havia pensado. Tinha vontade de criar, no primeiro local, uma sequência e depois experimentá-la nos lugares escolhidos por eles.

Solicitei que não falássemos entre nós durante o processo e que eles me conduzissem aos lugares que desejassem me dando algum tempo para reconhecer-dançar esse lugar específico antes de seguir para o próximo. Também pedi que me dessem um tempo maior no primeiro lugar já que faria, então, a série de movimentos que tentaria repetir nos outros lugares. Quando eu estivesse de pé por um bom tempo parada era o sinal que poderia, então, ir para os outros locais. Depois disso, eles poderiam escolher quando me interromper e seguir para o outro lugar e poderiam também interferir ou propor outras situações, bem como, finalizar a dança/performance com o gesto de retirar o capacete.

²³Transviações – Apresentada na disciplina de Metodologia da Pesquisa em Artes – Disciplina obrigatória do PPGART – Universidade Federal de Santa Maria; fez parte das primeiras experimentações no mestrado e consistia em trocarmos de roupa (eu e meu colega Tiago Teles), percorrermos o trajeto de ida até a UFSM e apresentarmos um trabalho na disciplina com essas roupas trocadas.

²⁴ É um grupo independente que atua no cenário cultural de Santa Maria - RS e região desde 2009. A companhia trabalha em um regime de pesquisa continuada no âmbito das artes da cena, busca experimentar modos de fazer dança e compartilhar as produções oriundas desses processos.

Figura 9 - Registro da dança/performance “Há olhares que habitam a pele”



Fonte: FERRER, 2015.²⁵

O desejo de criar essa sequência de movimentos, e mesmo a ideia da dança/performance, partiu de uma inquietação minha ao acompanhar uma amiga em uma palestra vinculada às pesquisas na área farmacêutica (especificamente referente a validação de métodos analíticos) realizada no dia 23 de setembro de 2015. Na ocasião, fiz anotações de termos específicos dessa área de pesquisa como: grau de liberdade, intervalo de confiança, método livre de tendência, produtos de degradação, estudos de estabilidade, desvio padrão, entre outros. Tais conceitos, lá utilizados para comprovar experimentações com medicamentos, a mim soaram com um interesse poético. Tive vontade de experimentar os graus de liberdade presentes na minha pesquisa ou os estudos de estabilidades que teria ao produzir uma sequência e repeti-la em diferentes locais.

Feitos os acordos ,partimos para a execução. A dança/performance iniciou às 13:11h e finalizou às 16:15h do dia 18 de novembro de 2015. Esse tempo compreendeu a atualização de desejos (realizada em casa), os acordos com os

²⁵ FERRER, Clarissa. **Há olhares que habitam a pele**. 2015. 1 fotografia, color.

observadores-performers e toda a experimentação já com a câmera ligada. O trabalho finalizou com o meu gesto de abrir os olhos, que o foi guiado por um desejo muito grande de ver a parede que eu estava tocando. Essa finalização fugiu do que havia sido proposto, ao invés de Clarissa e Tiago escolherem o fim, eu o fiz. Discutimos sobre a flexibilidade das regras, elas existiam por um desejo muito específico meu, mas seus desdobramentos e a possibilidade de transgredi-las era possível.

Que novos olhares meu corpo trará para descobrir e experienciar esses lugares já que abrirei mão da visão? Que sensações, que movimentos, que sabedoria somática será possível? Como será para os observadores-performers vivenciar a dança/performance? São questões que interessavam-me e que moveram-me na experimentação.

Me estabeleci em 6 lugares, dentre eles 4 lugares abertos e dois fechados. Sabia que estava em lugares fechados pela claridade que modificava, pelos sons que ecoavam diferentes e pela sensação de frio com que esses lugares me tocavam. Os dois lugares fechados foram uma galeria e o shopping.

Não tenho como descrever tudo o que senti durante a performance, foram mudanças de lugares, texturas, cheiros, claros e escuros, pessoas falando, novas descobertas, experimentações do espaço. Andar de costas já não é mais tão simples, não é de olhos abertos, muito menos de olhos fechados, cada canto do pé com o chão é uma descoberta, transferir peso, sentir se é possível continuar. A parede, aquela parede é muito sedutora, me fez abrir os olhos e finalizar a performance depois de 50 e poucos minutos de olhos fechados. (SILVA, 2014).

No shopping uma situação interessante aconteceu, fomos expulsos pelo segurança, ele alegou que 'aquele tipo de coisa' que estava sendo feita deveria ser agendada previamente. Tiago tentou argumentar, mas não foi possível manter nenhum diálogo com o senhor, então, ele me retirou do lugar. Durante a intervenção eu segui fazendo o que havia me proposto, até que fui tocada por um de meus amigos para que seguíssemos a outro local. Segui de olhos fechados, Tiago me conduzindo, até chegar na saída do shopping onde, novamente o segurança nos abordou, dessa vez de forma mais incisiva, quase violenta, dizendo que já tinha dito que era para sairmos. Ele quase tirou a câmera da minha cabeça e com isso finalizaria dança/performance. Com sorte, Tiago explicou que estávamos cumprindo a ordem e que já estávamos muito próximos da porta de saída. Conseguimos sair do

local sem interromper a pesquisa.

Há uma forte repressão de atividades culturais na cidade de Santa Maria, ultimamente, principalmente depois da tragédia da boate Kiss. O que se vê é um total sucateamento da cultura e de incentivo a eventos culturais e artistas autônomos em prol de uma ordem de aparências extremamente violenta.

Diante desse quadro de anulação de mobilizações artísticas, as intervenções tornam-se atos de resistência, fundamentais para que a cidade retome seu fôlego e continue, como cidade de jovens que é, promovendo encontros entre as vidas e as artes. Foi fundamental o centro da cidade ter sido escolhido para realizar a dança/performance, ela faz parte de muitos dos movimentos de resistência e questionamento que tem sido feitos por artistas de todas as áreas.

Obviamente a interrupção do segurança me fez desviar a atenção da movimentação para o que estava acontecendo na discussão entre ele e o Tiago. Uma atenção fugitiva e integradora que foi característica marcante na experimentação. De sensações a blocos concretos, de sons a volumes olfativos fomos percorrendo espaços ininterruptos e esculpindo formas dinâmicas.

Para mim é importante falar também da atualização de desejos. As 13:11h comecei a preparação na posição semi-supina, o chão não foi suficiente, elevação de pernas, marcar a distância dos ísquios calcanhares na posição semi-supina, atenção ao quadril e aos ombros, respiração, caminhadas no espaço, necessidade de escrever. Fiz tudo o que o corpo sinalizava como necessidade para preparar-se para o que viria depois e o fiz de olhos fechados. Só abri os olhos depois de pegar todo o material, abrir e fechar a porta de casa.

No centro, depois de colocar o capacete, conversar com o Tiago e a Cla e ser conduzida para o primeiro lugar comecei pensando em ser muito precisa nos movimentos que faria. Procurei não pensar como eles seriam e partir da curiosidade que teria no momento. Fiz a sequência que desejava utilizando a ideia de acumulação como já fora trabalhada por uma das minhas referências mais presentes, Trisha Brown. Em cada sequência de movimento que fazia, repetia o anterior, e também retornava pelo mesmo lugar que havia percorrido para fazer. Esse procedimento é muito difícil, percebi que não tinha a atenção devida para escanear o movimento que havia feito com os detalhes que desejava. Atentar para todas as estruturas do meu corpo, para as influências externas e internas é tarefa muito difícil que exige um rigor profundo.

Tendi a fazer inclinações, giros e torções usando a cabeça, o tronco e os pés. As mãos auxiliaram apoiando o chão, nenhum movimento partiu da mão na sequência realizada, mas ao chegar no novo local era com as mãos que tateava a distância entre os pés e o papel (eu levei papéis para rabiscar palavras, desenhos, percepções). Nos locais novos experimentava a sequência algumas vezes, mas quando sentia vontade de tatear outros ares o fazia: andei de costas, desloquei pelo chão, parei, virei a cabeça quando ouvia algo interessante como que para capturar esse som.

Deduzi lugares, mas essa não era a intensão, tentei sentir tudo o que fosse possível e acabei descobrindo que meus sentidos são maiores e mais potentes quando minimizo um deles. Por outro lado, sem falar me angustiei, percebi que estar presente sem articular verbo algum é aflição, fechar os olhos é mais revelador. É também por ser compartilhado. Os companheiros que me guiavam me trouxeram tranquilidade, ser guiada é algo muito bom, especialmente por pessoas que confiamos. Andei de elevador, de escada rolante, atravessei passarelas, cruzei diferentes níveis, subi, desci, passei por pessoas e lugares, senti cheiros característicos, aquela cafeteria, aquele lugar tão clássico da cidade, o reconheci pelo cheiro...Não consegui decorar exatamente a distância do final da sequência com os papéis e minha caneta, ela era a forma que tinha de descobrir o espaço, marcar distâncias com mãos, com o chão, o corpo e o papel, com os desníveis. Habitar somático.

5 ESSE CORPO QUE POSSO SER POR ASSIM FAZER/DIZER

Habitar a pele constitui um dos desejos da presente pesquisa, é possivelmente, um de seus processos e quem sabe a maior de suas contribuições. A expressão *olhar pela pele* não foi utilizada no texto apenas como metáfora. A percepção que se apura com a sensibilização da pele é uma das formas primeiras do sujeito relacionar-se com o mundo pelo corpo – material, encarnada – uma experiência de auto-reconhecimento e de reconhecimento do outro. Gil (2002) comenta sobre uma possibilidade de visão diferenciada dessa que se afasta do objeto observado, Ou seja, uma propriedade:

De um tato específico da visão, é todo o corpo com sua massa, a sua textura, a sua pele que entra em contato com o objeto através dos olhos – avaliando assim a textura, a massa, a superfície do objeto visto. Também aqui, só a impregnação da consciência pelo corpo permite a visão ‘distanciada’. (GIL, 2002, p. 102).

Nesse sentido, articulando o olhar ao corpo, pode-se pensar no limiar que os separa visivelmente e sensivelmente do mundo como sendo a pele. Quando a(o) artista desenha o corpo, é o traço-pele que diferencia o sujeito do resto, essa delimitação não é capaz de comportar o corpo na sua complexidade. É justamente pela noção de corpo sem limites (ROSA, 2012) que importa apurar o toque – “faculdade sensorial menos requisitada” no contexto contemporâneo (BOLSANELLO, 2005, p. 102) – para expandir as possibilidades de conhecimento sobre o *próprio/outro* corpo e seus mecanismos de atuação e reconhecimento, até mesmo visual, do mundo.

Na tentativa de reverter a atrofia do uso do corpo que Le Breton (2003, p. 21) analisou ao estudar o corpo dissociado da pessoa – torna-se uma carga “penosa de assumir” que “desmantela sua visão de mundo” e “limita seu campo de iniciativas sobre o real” – é que essa pesquisa permaneceu aberta a experimentação. As vivências que passam pelo corpo tiveram, aqui, a premissa da apuração dos sentidos e da constituição de novas formas de ver(-se) o(n) mundo.

A pesquisa tratou de um mover-pensar-se que se aproxima do conceito de pensar desenvolvido por Rolnik (1993) que diz só ser possível quando nos deixamos estranhar. Segundo a autora, quando o(a) aluno(a) (artista) é aprendiz-criador tudo o

que é produzido por ele(a) é singular, por serem singulares as marcar condutoras desta produção. Segundo Rolnik (1993):

Pensar assim concebido e praticado se faz por um misto de acaso, necessidade e improvisação: acaso dos encontros, onde se produzem as diferenças, necessidade de criar um devir-outro que as corporifique: improvisação das figuras deste devir. (ROLNIK, 1993, p. 245 – 246)

Nas *Atualizações de Desejos*, utilizei as técnicas Alexander e *Bartenieff Fundamentals*® como centrais na busca por uma preparação e conhecimento do corpo que permanecem operando. Atualizar desejos é perceber que a todo o momento o corpo sinaliza novas descobertas, que a cada ideia concebida para prática artística, movem-se inúmeras relações despertadas pelos desejos de seguir permitindo-se afetar por marcas que conduziram às danças/performances desta pesquisa.

As noções de corpo (permitidas pelos exercícios de educação somática) se transformaram, também, em dispositivos de criação das danças/performances por um corpo que conhece a si mesmo movendo, um corpo que vê/olha, é visto/olhado. Além disso, as experimentações com as leituras, escritas e imagens como processos criativos, performativos, pelo corpo, fizeram parte dos encaminhamentos metodológicos do presente trabalho. Tais experimentações foram os caminhos encontrados que possibilitaram ampliações de olhares ao próprio/outro corpo. Um habitar somático que assume o desalinhar de certezas pré-estabelecidas de conceitos como corpo, olhar, imagem, espaço-tempo, preparação corporal, dança/performance.

Acredito que seja uma habitação do espaço criativo, esse que permeabiliza as relações entre corpos-textos-imagens-sensações-descobertas de si, que permite ampliar olhares atentos. São olhares relacionais que criam mundos outros, que atravessam o corpo tornando-o uma partícula contendo, ao mesmo tempo, suas características e as características dos que afeta, uma partícula como mundo, um mundo como partícula.

Nas experimentações, desde as que questionam o espaço/corpo/texto, as que relacionam silêncio e pausa à consciência corporal, as que questionam a relação entre corpo e imagem, até as que operam refletindo o olhar pela ausência de olhar, todas se conectam pela ação/criação e pelo desejo de fazer-se lar na pele. Esta foi a

possibilidade que se abriu de descobrir-me investigando, questionando, criando, reinventando. Assim, percebe-se que esse pôde ser um dos modos de habitar a pele, que se tornou mais porosa às relações corpo/meio/imagem/mundo. As criações buscaram, e continuam buscando, perceptividades da produção antepondo-se a produtividade do trabalho. Por esse motivo, foram fundamentais as pausas, os *espaçotempos* somáticos, os silêncios e, pelo mesmo motivo, foi fundamental a Pesquisa Somático-Performativa dentre as Práticas como Pesquisa.

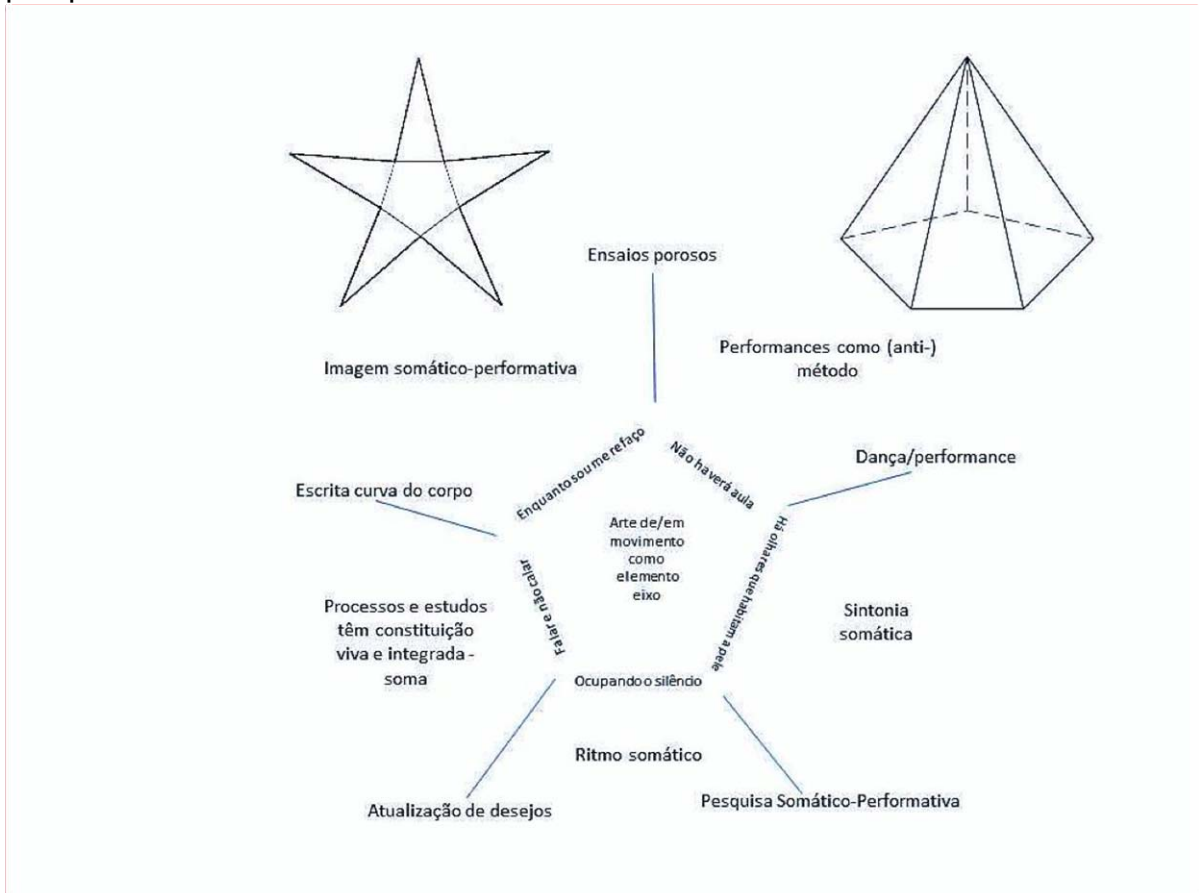
Um dos aspectos relevantes do trabalho foi a sua compreensão e internalização, teórico-práticas, buscando a materialização da Prática como Pesquisa. Esse foi, da mesma forma, seu maior desafio, visto que este é um paradigma relativamente novo de pesquisa para o campo das artes. No entanto, foi justamente no desafio de desenvolver essa pesquisa que possibilitei que as relações de poder e os aspectos políticos – relacionados aos dispositivos de controle exercidos no corpo – fossem rompidos de alguma forma. Assim, quero crer que me instigo a emancipar-me de um de seus dispositivos mais operadores, os modos tradicionais de fazer-pensar a pesquisa.

Foi de maneira reflexiva, que encontrei em uma imagem tridimensional de pirâmide pentagonal, a possibilidade de interconectar as danças/performances descritas aos modos de operar que desenvolvi durante essa pesquisa. A forma apresenta 6 vértices, 10 arestas, 5 faces e uma base. As cinco danças/performances que descrevo no trabalho relacionam-se de modo a criarem a base para o triângulo.

Cinco arestas que conectam-se de maneira ascendente, são os dispositivos/reflexões que a partir das práticas foram sendo incorporados na pesquisa: a Escrita Curva do Corpo, a *Atualização de Desejos*, Ensaios Porosos, Dança/Performance, Pesquisa Somático-Performativa. Nas 5 faces, formadas a partir da relação de três arestas, pontuei algumas características da Pesquisa Somático-Performativa que operaram na pesquisa. O vértice que surge da união das cinco arestas ascendentes representa o eixo da pesquisa, a arte de/em movimento. Os demais vértices apontam para a continuidade da pesquisa, reverberações que provocarão processos ininterruptos de questionamento e investigação dinâmicas, relacionais, do corpo em movimento. São aspectos que permanecem abertos, vir a ser.

Tive como base a reflexão sobre duas abordagens para pensar nessa forma.

Figura 10 - Pirâmide pentagonal interconectando os aspectos teórico-práticos da pesquisa.



Fonte: SILVA, 2015.²⁶

A primeira foi a respeito da Corêutica criada por Laban, que é o estudo da organização espacial do movimento e, por meio das formas cristalinas, a possibilidade de materializar questões que permanecem operando e que não podem ser decodificadas/percebidas/sentidas pelo discurso escrito. A segunda foi uma das características fundantes da Pesquisa Somático-Performativa (FERNANDES, 2014a), a saber, performances e interartes como (anti)métodos. Assim, articulo dados numéricos, conceituais, contextuais a uma forma que os materializa.

O trabalho aqui apresentado segue tecendo reverberações como movimento interno que pulsa. A abordagem metodológica adotada da Pesquisa Somático-Performativa não cessa de operar em mim novas descobertas, desafiando-me a atender às mais diversas situações cotidianas como passíveis de fundamentarem as pesquisas futuras.

²⁶ SILVA, Caroline Turchiello da. **Pirâmide pentagonal interconectando os aspectos teórico-práticos da pesquisa**. 2015. 1 imagem, p&b.

O objetivo que tive aqui foi o de compartilhar experiências singulares dos processos criativos de dança/performance, afim de que tais percursos possam contribuir no caminho de legitimar abordagens fronteiriças no terreno das artes, especialmente das artes da cena.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDER, F. M. **O uso de si mesmo**. 2. ed. São Paula: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- AMORIM, G.; QUEIROZ, B.. Técnica de aula e pensamento estético de Merce Cunningham, José Limón e Alwin Nikolais. **Seminário de dança: O que quer e o que pode o corpo (ess) a técnica**. Joinville, Letradágua, 2009, p. 81-92.
- ANDERSON, R. Embodied writing and reflections on embodiment. **Journal of Transpersonal Psychology**, 33 (2), 83-98, 2001. Disponível em: <<http://depthpsychotherapy.pbworks.com/f/Embodied+Writing.pdf>>. Acesso em: 16 set. 2015.
- BARROSO, A. B.. Do silêncio e do sonho na raiz aérea da criação. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte**, Brasília v.10, n. 2, p. 19-28, jul./dez. 2011.
- BAUMAN, Z. **O Mal-Estar da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- BIRMAN, J. **Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação**. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- BOLSANELLO, D. Educação Somática: o corpo enquanto experiência. **Motriz**, Rio Claro, v.11, n2, p. 99-106, maio/ago, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pp/v21n2/v21n2a06>>. Acesso em: 16 set. 2015.
- CANTON, K. **Corpo, identidade e erotismo**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- CARLSON, M. **Performance: Uma Introdução Crítica**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- COELHO, T. Nem tudo é cultura. In: **A cultura e seu contrário**. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- COHEN, R. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COUTO, M. **O fio das missangas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles. **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DOMENICI, E. O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo. **Pro-Posições**. Campinas, v.21, n.2, p. 69-85, maio 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pp/v21n2/v21n2a06>>. Acesso em: 19 set. 2015.

FABIÃO, E. **Performance e teatro**: poéticas e políticas da cena contemporânea, 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/57373/60355>>. Acesso em: 18 out. 2015.

FERNANDES, C. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. **Dança**, Salvador, v.2, n.2, p.18-36, jul./dez. 2003.

FERNANDES, C. Movimento e Memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa. **VII Congresso da ABRACE**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.

FERNANDES, C. O Averso da Travessia: O espaçotempo Somático-Performativo. **Performatus**, ano 2, n.9, mar. 2014b. Disponível em: <<http://performatus.net/o-avesso-da-travessia-o-espacotempo-somatico-performativo/>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

FERNANDES, C. **O Corpo em Movimento**: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas. São Paulo: Editora Annablume, 2002.

FERNANDES, C. Pausa, Presença, Público: da Dança-Teatro à Performance: Oficina. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v.1, n.1, p. 77-106, jan/jun., 2011.

FERNANDES, C. Pesquisa Somático-Performativa: Sintonia, Sensibilidade, Integração. **ArtResearchJournal**, Natal, v.1/2, p.76-95, jul./dez. 2014a. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5262>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

FERNANDES, C. Princípios em movimento na Pesquisa Somático-Performativa. **Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento**, PPGAC/USP, São Paulo, p. 81-95, 2015. Disponível em: <<http://goo.gl/5ZRWZZ>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

FERNANDES, C. Quando o todo é mais que a Soma das Partes: somática como campo epistemológico contemporâneo. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v.5, n.1, p.9-38, jan./abr. 2015. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 6 jan. 2015.

GIL, J. **Movimento Total**: O Corpo e a Dança. São Paulo: Iluminuras, 2002.

GLUSBERG, J. **A arte da performance**. Tradução Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOLDBERG, R. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GRAVINA, H. C. Eu tenho um corpo, eu sou um corpo: abordagens somáticas do movimento na graduação em dança. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v.5, n.1, p.233-258, jan./abr. 2015. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 6 de janeiro de 2015.

HASEMAN, B. C. Manifesto for Performative Research. **Media International Australia incorporating Culture and Policy**, Brisbane, n.118, p. 98-106, 2006.

HERNÁNDEZ, F. A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Orgs.). **Educação da cultura visual: conceitos e contextos**. Santa Maria: Editora UFSM, 2011.

ICLE, G.; ROSA, T. N. Sobre os limites do corpo. **Conceição/Conception**, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena – UNICAMP, São Paulo, v.1, n.1, p. 14-29, dez. 2012.

LARROSA, J. **Tremores: Escritos sobre experiência**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

LE BRETON, D.. **Adeus ao corpo**. Campinas, SP. Papyrus, 2003

LOUPPE, L. Respiração. In: **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MARTINS, R. Temporalidades múltiplas da imagem como pedagogias da interpretação. **Anais do I Congresso de Educação, Arte e Cultura**. Santa Maria: UFMS, 2007b, p 5.

MATURANA R., H. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

OLIVEIRA, V. H. N. Corpo-Político: dramaturgia e interatividade nas encenações corporais contemporâneas. **Anais do III Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança Comitê Dança e(m) Política**, maio 2013. Disponível em: <<http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/2-2013-13.pdf>> Acesso em: 2 mar. 2015.

ROCHA, T. O que é dança contemporânea? A narrativa de uma impossibilidade. **Ensaio Geral**, Belém, v3, n.5, 2011.

ROLNIK, Su. **Pensamento, corpo e devir** :Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. PUCSP. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensamentocorpodevir.pdf>>. Acesso em 29 maio 2013.

ROSA, T. N. **A pergunta sobre os limites do corpo como instauradora da performance**: Propostas Poéticas - E, portanto, Pedagógicas. 2010. 89 p. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

HERNÁNDEZ, F. Los Estudios de Cultura Visual: La construcción permanente de un campo no disciplinar. La Puerta. **Publicación de Arte y Diseño**, [s. l.] 2, 87-97, 2006.

SILVA, Caroline Turchiello da. **Escrita curva do corpo**. Santa Maria, RS: Edição da autora, 2014.

SOTER, Si. A educação somática e o ensino da dança. In: SOTER, S.; PEREIRA, R. (Orgs.). **Lições de dança 1**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 1999.

SHUSTERMAN, Ri. **Consciência Corporal**. Tradução de Pedro Sette-Câmara. Rio de Janeiro: E Realizações, 2012.

SCHECHNER, R. What is Performance? In: **Performance Studies**: An introduction, second edition. New York & Londres: Routledge, 2006, p.28-51. Disponível em: <https://performancesculturais.emac.ufg.br/up/378/o/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf>. Acesso em: 06 jan. 2016.

TIBURI, M. **Aprender a pensar é descobrir o olhar**. Disponível em: <<http://www.marciatiburi.com.br/textos/aprender.htm>>. Acesso em: 06 jan. 2015.

VIEIRA, M. S. Abordagens Somáticas do Corpo na Dança. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v.5, n.1, p.127-147, jan./abr. 2015. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>> Acesso em: 06 jan. 2015.

APÊNDICE A – IMAGEM IMPRESSA EM PAPEL VEGETAL

APÊNDICE B – IMAGENS IMPRESSAS EM TECIDO