

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
CURSO DE DANÇA BACHARELADO

Fernanda Ströher Barbosa

**PARA QUE OS OLHOS SE DEMOREM: OS SENTIDOS DA VISÃO NA
PRODUÇÃO EM DANÇA DE UM CORPO PANDÊMICO**

Santa Maria, RS
2021

Fernanda Ströher Barbosa

**PARA QUE OS OLHOS SE DEMOREM: OS SENTIDOS DA VISÃO NA
PRODUÇÃO EM DANÇA DE UM CORPO PANDÊMICO**

Monografia apresentada ao Curso de Dança Bacharelado, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS) como requisito parcial para obtenção do título de **Bacharela em Dança**.

Orientação: Prof Dr. Luiz Naim Haddad
Prof^a Dr^a. Gisela Reis Biancalana

Santa Maria, RS
2021

Fernanda Ströher Barbosa

**PARA QUE OS OLHOS SE DEMOREM: OS SENTIDOS DA VISÃO NA
PRODUÇÃO EM DANÇA DE UM CORPO PANDÊMICO**

Monografia apresentada ao Curso de Dança Bacharelado, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS) como requisito parcial para obtenção do título de **Bacharela em Dança**.

Aprovada em 08 de fevereiro de 2021:

**Luiz Naim Haddad (UFSM)
(Presidente/orientador)**

**Profª Drª. Gisela Reis Biancalana (UFSM)
(Coorientadora)**

Profª Drª. Ceres Karam Brum (UFSM)

Santa Maria, RS
2021

DEDICATÓRIA

Aos que partiram por ocasião da pandemia.

Aos que sobreviveram.

Aos que não puderam se despedir de seus entes queridos.

Aos que ganharam novas chances.

Aos trabalhadores da linha de frente e dos serviços básicos.

Aos que sustentaram comunidades à distância.

Aos que se mantiveram fazendo arte e ciência, apesar da aridez deste país.

Aos que se mantiveram dando seu melhor, em meio ao caos.

Aos que resistiram.

AGRADECIMENTOS

Foi um ano de luto, de aprender a permanecer na própria pele, na própria casa e com a própria poética. Por isso, agradeço:

À Mariana Huck e a comunidade de praticantes de Feldenkrais;

À Priscila Rosa, por trazer à minha atenção o trabalho com Tuning Scores;

Às colegas que compartilharam a escrita do Trabalho de Conclusão, pela parceria e suporte;

Às duas grandes referências que tenho dentro da academia, Ceres e Gisela, pela coragem de conduzirem a formação de antropólogos e artistas em um país carente de humanidade e poesia compartilhadas;

À Amanda Silveira; à Lauren Nascimento;

À Ivarni, Cleber e Inei.

RESUMO

PARA QUE OS OLHOS SE DEMOREM: OS SENTIDOS DA VISÃO NA PRODUÇÃO EM DANÇA DE UM CORPO PANDÊMICO

AUTORA: Fernanda Ströher Barbosa
ORIENTAÇÃO: Prof Dr. Luiz Naim Haddad
Profa Dr^a. Gisela Reis Biancalana

A presente pesquisa trata de um Trabalho de Conclusão de Curso em Dança Bacharelado e investiga os usos da visão na produção em dança, durante a pandemia do Covid-19. A intenção foi produzir um videodança que parte da questão: como a visão organiza meu movimento durante a quarentena? Metodologicamente, trabalha a partir da técnica Feldenkrais e do *Tuning Scores*, para explorar a relação entre os sentidos, a atenção e o movimento. Com a utilização da câmera em enquadramentos de plano detalhe, plano fechado e meio primeiro plano, vislumbramos uma relação com as (in)visibilidades da respiração e a imagética da intimidade na vivência do isolamento e do espaço doméstico. O corpo pandêmico e sua elaboração entre arte e ciência são considerados a partir do diálogo com as reflexões de Jeremy Stolow. A visão é estudada a partir das contribuições de Tim Ingold, Merleau Ponty e Gibson. A organização de uma coreopólicia e de uma coreopolítica durante a pandemia são refletidas a partir de Lepecki. Finalmente, o diálogo sobre o deslocamento promovido pela experiência do corpo pandêmico, como coabitação microbiológica, distanciamento social e tecnologias de vídeo reconfiguram a experiência da intimidade e da coletividade. Sua educação da atenção e da visão levam a considerar a especificidade na construção de relações singulares com o espaço da cidade, da casa e da alteridade, no estabelecimento de um novo comum, através de novos fluxos e fronteiras que recolocam o cuidado em sua dupla dimensão de privilégio e prioridade nos modos de governo dos corpos.

Palavras-chave: Videodança – Visão - Feldenkrais – *Tuning Scores* – Corpo Pandêmico

ABSTRACT

FOR THE EYES STAY: THE SENSES OF VISION IN THE DANCE PRODUCTION OF A PANDEMIC BODY

AUTHOR: Fernanda Ströher Barbosa
ADVISOR: Prof Dr. Luiz Naim Haddad
Profª Drª. Gisela Reis Biancalana

The present research is a Work of Completion of Course in Dance Bachelor and investigates the uses of the vision in the production in dance, during the pandemic of Covid-19. The intention was to produce a video dance that starts from the question: how does the vision organize my movement during the quarantine? Methodologically, it works based on the Feldenkrais technique and the Tuning Scores, to explore the relationship between the senses, attention and movement. With the use of the camera in detail plan, close-up and middle foreground frames, we envision a relationship with the (in) visibility of breathing and the imagery of intimacy in the experience of isolation and domestic space. The pandemic body and its elaboration between art and science are considered from the dialogue with the reflections of Jeremy Stolow. The vision is studied from the contributions of Tim Ingold, Merleau Ponty and Gibson. The organization of a choreopolicis and a choreopolitics during the pandemic are reflected from Lepecki. Finally, the dialogue about displacement promoted by the experience of the pandemic body, such as microbiological cohabitation, social distance and video technologies reconfigure the experience of intimacy and collectivity. Education of attention and vision lead to consider specificity in the construction of singular relations with the space of the city, the home and otherness, in the establishment of a new common, through new flows and frontiers that place care in its double dimension of privilege and priority in the ways of governing the bodies.

Keywords: Videodance - Vision - Feldenkrais - Tuning Scores - Pandemic Body

SUMÁRIO

1 UM PERCURSO PARA O OLHAR	8
1.1 COMPOR EM UM CENÁRIO DE VISLUMBRES.....	12
1.2 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE VÍDEODANÇA	15
1.3 DANÇA, ARTE E ANTROPOLOGIA	19
2 OLHO CÂMERA, OLHO RETINA, OLHO VIBRÁTIL	26
2.1 VISÃO.....	32
2.2 CORPO PANDÊMICO	44
2.3 COREOPANDEMIA	46
3 MODOS DE CULTIVO DA VISÃO: FELDENKRAIS E <i>TUNING SCORES</i>	50
3.1 VISÃO NA TÉCNICA FELDENKRAIS.....	51
3.2 VISÃO NO <i>TUNING SCORES</i>	61
3.3 RELATO DE PESQUISA	68
4 O DANÇAR DO CORPO PANDÊMICO: ENTRE O VISÍVEL E O INVISÍVEL.....	78
4.1 NO ABRIR E FECHAR DE OLHOS, UM RESUMO DA OBRA.....	78
4.2 COMPÊNDIO DE MOVIMENTOS E SENTIDOS	80
4.3 DENSIDADES DA (IN)VISIBILIDADE: A INSTALAÇÃO DE UM TERRITÓRIO	84
4.4 DEMORANDO-SE NO OLHAR E NAS PALAVRAS	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS.....	99

1 UM PERCURSO PARA O OLHAR

Quando eu tinha por volta dos 6 ou 7 anos, acordei, uma manhã, intrigada com o abrir e fechar dos meus próprios olhos. Perguntei-me se, quando eu fechasse os olhos, a realidade a minha volta deixaria de existir. Se assim fosse, será que, se eu abrisse os olhos rápido o suficiente, eu conseguiria ver a realidade se formando diante de mim? E quando eu entrava em um ambiente com objetos delicados, que exigiam perícia manual, minha mãe repetia: olhe com os olhos, não com as mãos.

Foi também em torno dessa época que a dança entrou em minha vida. Filha de uma família de músicos, minha mãe me inscreveu para aulas de teclado e piano na escola, no contra turno. Certo dia, esperando pela chegada da professora, ouvi uma música tocando no ginásio da escola. Subi as escadas e caminhei até o final do corredor, me deparando com o ensaio do grupo de dança da escola. Perdi a noção do tempo e a aula de teclado assistindo aquele ensaio. Naquela manhã e em muitas outras. A partir dali, todos os dias passaram com a expectativa que me fosse permitido participar daquele grupo de dança, coisa que só aconteceu no ano seguinte. Ali, as danças urbanas se tornaram o solo da minha aprendizagem na arte.

Minha formação em dança, em uma cidade do interior do noroeste gaúcho chamada Santa Rosa, foi marcada pela pouca variedade de oferta e de tempo para se aprofundar na formação de alguma técnica. Todas as professoras que chegavam à cidade duravam lá pouco mais de um ano. Por isso, fiz tudo o que era possível, ainda que por pouco tempo: dança de rua, jazz, dança de salão, dança do ventre, flamenco e dança contemporânea. Aos 15 anos entrei na Companhia Municipal Santa Rosa em Dança, quando minha prática se intensificou e centrou nas danças urbanas, dança contemporânea e flamenco.

Ali, tive minha primeira experiência com o Contato Improvisação¹ (CI). Eram as aulas de uma professora de outra cidade. Esta convidada foi a primeira

¹ O contato Improvisação, ou Improvisação de Contato, é uma técnica de dança criada nos Estados Unidos, na década de 1970, por Steve Paxton. Ela se insere no contexto da dança pós-moderna norte-americana e remete a herança da Judson Dance Theatre e do trabalho dos artistas Merce Cunningham e John Cage. Segundo Paxton, é uma prática que possui similaridades com outros modos de duetos, como abraçar, lutar, ou danças de salão, mas se

pessoa que conheci com formação superior em Dança. Uma das experiências mais vivas em minha memória foi o domingo que, como os bailarinos estavam encontrando dificuldades para se entregar e embarcar na prática de CI, essa professora desligou todas as luzes e fechou todas as janelas do teatro. Dançamos na mais completa escuridão, guiados apenas pelo tato, por pelo menos meia hora, antes que ela gradualmente fosse ligando as luzes e nos devolvendo a possibilidade de usar a visão.

Aos 17 anos, com a grande carga horária de ensaio da Companhia, muitas vezes sem um alongamento e aquecimento apropriado, com uma abordagem bastante voltada para o desempenho, tive minha primeira grande lesão, uma inflamação no nervo ciático por impacto repetitivo. O ortopedista disponível na cidade sentenciou que eu não poderia nunca mais dançar. Desisti do vestibular para dança e rumei para a comunicação, na Universidade Federal de Santa Maria, esperançosa de poder trabalhar com produção cultural.

Ao ingressar na formação em comunicação, a iniciação em fotografia me levou a experiências curiosas. Ocorria que, quando eu ficava a tarde toda fotografando, havia em mim uma sensação de que, com o cenário que eu havia fotografado, eu havia me relacionado a partir de um recorte anterior ao enquadramento da câmera, um recorte mental que passava pela pergunta: o que, desse lugar, pode render um quadro, um cenário interessante. E assim, ao final da tarde, eu percebia que a relação com o ambiente havia se dado a partir desse recorte, uma relação bastante específica em comparação à quando eu simplesmente caminhava até lá, com a atenção aberta e despreendida de intenção.

Perguntei-me naquela ocasião: o que está em jogo no olhar pela câmera? O que está em jogo no olhar consciente da captura? Que recortes surgem para o movimento a partir da intenção de registrá-lo? Essas são algumas das

distingue por uma qualidade de movimento sempre consciente, alerta e disponível, explorando apoios e processos nos quais as leis físicas são experienciadas em sua fisicalidade (PAXTON apud SCHMID, 2011, p. 306).

perguntas que conduzem a presente pesquisa, através das técnicas *Tuning Scores* e Feldenkrais, para a criação em videodança.

Tuning Scores significa algo como “Pontuações de Ajuste” ou “Pontuações de Sintonia”. A técnica foi criada nos Estados Unidos, pela performer de improvisação Lisa Nelson. Ao se aproximar de Steve Paxton e outros artistas do início do Contato Improvisação, ela parou de dançar por alguns anos e ficou responsável por fazer o registro audiovisual das performances. O uso da visão e da câmera, então, tornou-se o centro de sua pesquisa. Lisa reposicionou sua atenção aos estímulos para se mover: do toque para a visão. Esse procedimento também é chamado de “contato negativo” (BARROS, 2016, p. 15). Com ele, segundo Nelson, nós aprendemos que aquilo que vemos está intimamente ligado ao modo como vemos, a como mobilizamos nossas camadas multissensoriais de observação.

Assim, os usos da visão tornaram-se o próprio método de Lisa Nelson, para quem o olhar é uma incessante performance que nos dá acesso ao funcionamento de nossa atenção, pensamentos, sentimentos e comunicação, tendo o poder de estabelecer condições, limites e jogos para a cena (BARROS, 2016, p. 20-1). O sentido da visão se tornou uma questão para mim de modo lento e contínuo, desde minha iniciação científica na dança, em 2014, sob a orientação da professora Dra. Heloísa Gravina, quando pesquisei o corpo na educação escolar. A abordagem etnográfica proposta naquela ocasião² me aproximou da Antropologia Ecológica³, principalmente da obra do antropólogo Tim Ingold. Assim, me familiarizei com a ideia de que o sentido da visão possui um caráter culturalmente construído e aprendido, profundamente vinculado com o movimento e engajamento do corpo no mundo. Na Antropologia, uma nova

² Adiante comento um pouco mais sobre minha aproximação com as Ciências Sociais e a influência da Antropologia neste trabalho.

³ De modo geral, a antropologia ecológica se trata de um subcampo da antropologia, definido como o "estudo de adaptações culturais aos ambientes". Outra definição seria "o estudo das relações entre uma população de humanos e seu ambiente biofísico". Mais especificamente, a produção de Tim Ingold na Antropologia Ecológica se dedica a realizar uma crítica a Antropologia Cultural e Social, trabalhando para superar a dicotomia natureza X cultura e propondo uma espécie de filosofia do humano a partir da existência no mundo. Uma vez que a separação entre corpo e mente é derivada desta dicotomia, trata-se de uma contribuição relevante para pensar a dança.

aprendizagem refinou meu olhar e culminou em minhas pesquisas em Antropologia da Educação, sob a orientação da professora Dr^a. Ceres Karam Brum.

Em meu corpo, tais reflexões teóricas ganhavam espaço através de uma série de conflitos com o enfraquecimento da visão, o uso dos óculos, desconfortos e estranhamentos com as práticas intensas de leitura no contexto universitário e suas sensações. Finalmente, com o uso do rapé⁴, como medicina sagrada indígena, que desvelou as relações intrínsecas entre respiração e visão, abrindo meus canais lacrimais, e trouxe toda a sorte de percepções sobre a organização das estruturas nasais e oculares. No entanto, pegando de empréstimo o conceito de Moshe Feldenkrais, os olhos ainda eram uma parte da minha autoimagem que eu tinha grande dificuldade em notar o funcionamento, os hábitos, rotinas e gatilhos, sua relação com o todo corporal e ambiental.

Com a vivência da pandemia, no entanto, passei a trabalhar a atenção a visão, devido a extrema exposição as mídias digitais. Elas exerceram um duplo papel nesse momento de exceção. Por um lado, elas levaram ao acúmulo de estresse e saturação dos meus olhos, devido ao seu uso excessivo. A maior parte da relação com o mundo fora de casa passou a ser mediada por elas, proporcionando longas horas em frente a tela e consequentes dores, desconfortos, securas e toda a sorte de novas percepções sobre o equilíbrio desse sistema de sentido. Por outro lado, elas proporcionaram acesso a uma rede de profissionais de técnica Feldenkrais, que em outro contexto, seriam bem mais difíceis de acessar, pois não estão presentes em Santa Maria – RS.

As práticas com Mariana Huck, de São Paulo, sobre os olhos foram transformadoras. Ao sair da primeira em lição, em 13 de maio, pude perceber

⁴ O rapé é um pó fino, feito de tabaco e outras ervas e cinzas de árvores da floresta. Ele é inalado ou soprado para o interior das narinas. Além de ter efeitos anti-inflamatórios, as cosmologias nativas consideram uma forma de acesso à energia dos espíritos e seres invisíveis que habitam a floresta e acompanham o pajé e a ancestralidade. Seu uso vem se popularizando, entre não-indígenas, tanto por seu efeito como tratamento de rinite e sinusite como para conexão espiritual com a ancestralidade indígena. Eu já havia recebido recomendações de colegas das Ciências Sociais para experimentar como tratamento. Em 2018, por ocasião do Congresso de Antropologia da Dança, na Universidade Federal de Santa Catarina, em Florianópolis, recebi o rapé em uma oficina oferecida por um artista e pesquisador Mebêngôkré. A partir daí, seu uso se tornou parte da minha rotina.

uma série de resistências, dificuldades, e ganhar uma imagem interna das estruturas e movimentos que constituíam o imbrincado sistema de visão e seu papel na reorganização da coluna, da totalidade do corpo e sua relação com o espaço. No diário, escrevi: “uma sensação muito viva de cavidades internas na cabeça, a posição da cabeça se alterou, sinto ela se equilibrando levemente no topo da coluna. A percepção de profundidade aumentou, parece que os cômodos da casa cresceram”. Diante desse manancial de leituras, circunstâncias, desejos, se configurou meu problema de pesquisa, pela a articulação entre duas perguntas: como a visão organiza o meu movimento durante a pandemia? Quais elementos do espaço doméstico e do corpo (pandêmico) capturam meu olhar e se tornam estímulos visuais para a criação?

1.1 COMPOR EM UM CENÁRIO DE VISLUMBRES

O germe central para nutrir esta pesquisa está no seu aterramento ao contexto atual da pandemia e do confinamento. O incentivo para estudar a influência da visão sobre meu movimento também se sustenta na intenção de estabelecer a pesquisa em dança no panorama das reflexões em arte contemporânea, compreendendo o lugar da imagem (do próprio corpo, do corpo do outro, do ambiente) e da imaginação na dança. Agrego a isso uma análise que conjuga reflexões sobre o fazer, a apreciação interpretativa da obra e sua contextualização socioantropológica e política.

É interessante considerar as discussões sobre a centralidade do sentido da visão na chamada cultura branca, ocidental e moderna. Por um lado, existe um movimento de identificá-la com um paradigma cultural, que molda as formas de conhecimento científico hegemônicas, a relação de mundo que caracteriza a modernidade. Por outra, todo um movimento no sentido de negá-la, afirmando outros sentidos, como o tato e a audição. Estas posições serão devidamente ponderadas no decorrer do texto que segue, de modo a inventariar o contexto acadêmico e reflexivo que prepondera durante o surgimento da pandemia do Covid-19, que não pode se dissociar dos debates sobre visão, cultura, arte, epistemologias e política.

Como todos com quem conversei durante os últimos meses, observo que a pandemia faz ver as fronteiras do universo referencial que dá consistência a nossa bolha de realidade, a nossa sensação de estabilidade. O adoecer denuncia o corpo nisso que há de mistério nele: algo se transforma, sem que consigamos ver, de repente queima em febre, deixa de respirar. Como saber o que está acontecendo? Como, antes de sintomas, passamos a assistir a uma pandemia na TV e na tela do celular?

Como coloca Boldrin (2020), o mundo do vírus é um

[...] mundo de constantes invisibilidades – do vírus, do ar, das presenças de corpo no ar, da respiração, do que vaza -, a delimitação específica promovida pela máscara e como ela se acopla com a respiração, lembra que estamos conectados com a produção de mundos. (BOLDRIN, 2020, on-line).

Recordo-me fortemente das fotografias e vídeos veiculados na grande imprensa em fevereiro de 2020, início da pandemia, na cidade de Wuhan, na China. O governo local realizou a desinfecção da cidade com um canhão que borrifava uma imensa nuvem de água sanitária nas ruas, na tentativa de conter o avanço do vírus pelo ar e pelas superfícies do espaço público. Uma imagem forte que alertava para a invisibilidade do perigo. Um agente adoecedor, que não se sabe de onde vem, não se percebe a olho nu sua aproximação.

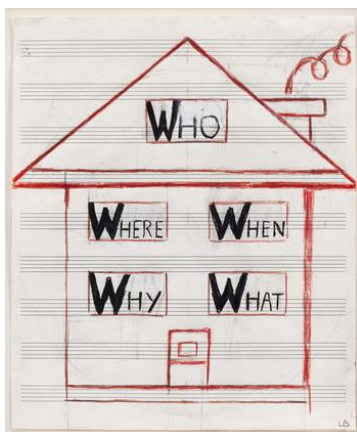
É, então, uma invisibilidade, produtora de uma perda de visão física, metafórica e epistemológica. Física na ação do agente patogênico. Metafórica, no sentido de que nos faz considerar um agente de risco e ameaça na alteridade. Devolve um fator de cálculo a aproximações - mais ou menos - naturalizadas como inofensivas, estende a percepção das necessidades para a vida em sociedade como a conhecíamos. Epistemológica, no sentido de que nossa ciência precisa mobilizar uma série de aparatos para “fazer ver”, perceber e compreender exatamente o funcionamento do vírus, sua propagação e sua governamentalidade.

É justamente nessa percepção de risco e na busca por novas imagéticas que se funda o que o antropólogo Jeremy Stolow (2020) chama de corpo pandêmico, não mais uma unidade, como percebemos o corpo a olho nu, mas uma

[...] infinidade de coabitações e interações em rede[...] Toda coisa sólida não passa de um enxame de forças ocultas. Todo ser vivo irradia. Todas as superfícies vazam, vazam ou sangram... Adicione dois metros ao seu corpo em movimento e criará não apenas um novo habitat, mas também um novo corpo. (STOLOW, 2020, on-line).

Nesse sentido, temos o corpo pandêmico e a relação com o espaço doméstico pandêmico. Transformado pelo reconhecimento desses agentes invisíveis, a porta de entrada, limite para a rua, demarcado por materiais particulares, como máscaras e álcool, tornados rituais de higienização, funcionam de modo a criar ou reforçar fronteiras, espaços bem delimitados para lidar com as agências e existências visíveis e invisíveis. Esse processo se estende em escala global, reorganizando os fluxos de pessoas entre as fronteiras dos países (BOLDRIN, 2020, on-line). Esta pesquisa em dança, por tudo isso, é uma pesquisa desde meu quarto, desde minha sala, desde minha cozinha, que compõem uma espacialidade de segurança e um corpo pandêmico em isolamento. Esta espacialidade é decisiva para moldar meu problema e o investimento possível para a criação, como vemos bem na obra de Bourgeois.

Figura 1- Who, Where, When, Why, What de Louise Bourgeois (1999)



Fonte 1: Acervo do MoMA

Nesse processo de recriação e reforço dos rituais e fronteiras, temos ainda a transformação da experiência do tempo. Se, de algum modo, nos foi retirada a experiência do deslocamento na cidade, por outro, a vivência da

extensão do dia em casa precisa dar conta de toda uma nova sorte de compartimentalização das rotinas e tarefas, nas quais produzimos os papéis sociais de familiares, educadores, aprendizes e artistas.

Em íntima relação está uma recolocação dos usos das mídias, do audiovisual e da internet na produção em arte e em espaços pedagógicos e relacionais, durante a pandemia e no pós-pandemia que se anuncia. Por tudo isso, acredito que seja de grande valia desenvolver novas potencialidades e modos de uso da visão e de si mesmo, durante este período de extrema transformação sociocultural e ecológica.

O objetivo principal dessa investigação, portanto, foi desenvolver um trabalho de videodança que tematiza visão durante a pandemia, com base nas metodologias da técnica Feldenkrais e do *Tuning Scores*. Também me propus o estudo dos referenciais teóricos em três eixos: corpo pandêmico, a partir das reflexões de Jeremy Stolow; visão e atenção, a partir de Tim Ingold e dos textos disponíveis sobre *Tuning Scores*⁵; e, finalmente, as reflexões sobre a coreopandemia de Lepecki. Também desenvolvi um diário de pesquisa e outros modos de documentação da investigação e gostaria de submeter o videodança e demais materiais para festivais e outros espaços de divulgação e publicação.

1.2 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE VÍDEODANÇA

Com o avançar da pandemia do Novo Corona Vírus, a incerteza e a confusão sobre os rumos de pesquisa possíveis foi dando espaço para a aceitação da contingência no uso das mídias de vídeo. A partir da definição de que o produto final seria, de fato, um videodança individual, acelerei o contato e diálogo sobre as especificidades dessa linguagem, com a qual não tínhamos tido uma aprendizagem tão estruturada na graduação em dança. A seguir, trago alguns trabalhos fundamentais para pensar o processo de criação e os recursos técnicos e funcionais envolvidos.

⁵ Como o trabalho com a técnica é recente, é importante enunciar que são poucos os materiais disponíveis em português sobre a técnica, o que restringe as possibilidades de referência.

Em sua proposta de pesquisa de pós-doutorado, Karina Campos de Almeida (2019) tematiza a ampliação de escolhas estéticas e interlocuções na criação em videodança. A partir de táticas de composição abalizadas sobre o solo da interdisciplinaridade, entre dança, cinema e artes visuais, a pesquisadora traz perguntas que também rondaram meu processo, entre a experimentação e a construção de roteiro:

Como criar uma dramaturgia do movimento tendo o sentido cinestésico como principal guia para a relação entre corpo e câmera? Como explorar a continuidade da coreografia e a relação entre corpo e espaço-tempo a partir de pressupostos composicionais específicos da videodança? (ALMEIDA, 2019, p. 15)

Ela coloca que a cinesa, como base etimológica comum ao cinestésico e ao cinema, é o laço entre coreografia e cinematografia (CALDAS apud ALMEIDA, p.5), apoiando a constituição de sentido em associações disparadas pela justaposição e pelo conflito de imagens. Ela também nos convida a consultar algumas obras de importância histórica no surgimento dessa linguagem e suas correntes estéticas.

A primeira é *Entr'Acte*, de 1924, um audiovisual com roteiro de René Clair e Francis Picabia. Nele, vemos objetos animados e o espaço urbano em diálogo com o corpo e o movimento, subvertendo a narrativa tradicional, apoiada em conceitos como personagem, enredo e cenário (ALMEIDA, 2019, p. 5). A segunda obra é *Meshes of the Afternoon*, de 1943, na qual Maya Deren brinca com as repetições e novos modos de enquadrar o corpo no espaço, propondo outras possibilidades para a ideia de continuidade.

Outra obra de relevância histórica é *Merce by Merce by Paik*, fruto da parceria entre Merce Cunningham e o cineasta Nam June Paik em 1975. Nela, exploram uma cadeia de movimentos que contrasta com a quebra sucessiva do espaço, possível a partir da tecnologia do cromaqui⁶. Uma após outra, são colocadas danças bastante codificadas (quando o vídeo afirma: isto é dança!) ao lado de movimentos cotidianos, como um bebê aprendendo a caminhar e carros

⁶ O cromaqui, ou *Chroma Key*, é uma técnica de efeito visual do cinema na qual se coloca um fundo em uma cor padrão, geralmente azul ou verde, para posteriormente sobrepor com outra imagem.

em uma movimentada avenida (quando o vídeo pergunta: Isto é dança? Sim, talvez, por que não?).

Em 1986, Merce Cunningham cria *Points in Space*, na qual a câmera se movimenta na cena, aproximando-se e afastando-se dos corpos e criando a impressão de diversas perspectivas possíveis. Finalmente, a pesquisadora ainda destaca a produção de Thierry De Mey, Anne Teresa De Keersmaeker, Wim Vandekeybus, Lloyd Newson e Paulo Caldas como relevantes para aprofundar a compreensão entre as relações construídas entre dança e audiovisual (ALMEIDA, 2019, p. 6).

Diante de tudo isso, Almeida propõe a hipótese de que a cinestesia tem uma função central nas composições para videodança. Como cinestesia, ela define:

Em termos gerais, a cinestesia refere-se a sensação do movimento, sendo derivada do grego *kinein*, movimentar-se, e *aisthesis*, sensação. A percepção da posição e do movimento do corpo é dada pelos órgãos sensoriais (proprioceptores) dos músculos e articulações. [...] A cinestesia, considerada como parte integral da percepção, deve ser entendida não apenas como algo visual mas como uma percepção ativa e multissensorial. (REASON; REYNOLDS apud ALMEIDA, 2019, p. 7).

Outros dois conceitos importantes adotados e discutidos por Almeida são coreografia e composição. A respeito do primeiro, a pesquisadora nos introduz a transformação dos sentidos de coreografia através da história da dança. Por fim, adentra as definições mais contemporâneas, que justamente fortalecem o vínculo da coreografia com a cinestesia, problematizam os modos de registrar, aprender e ensinar dança através da ideia de empatia. Esta última nos interessa: a possibilidade de que acessamos, ao olhar alguém dançar, uma certa experiência comum, compartilhada, de se mover.

Sobre o segundo conceito, a composição, Almeida (2019) também nos apresenta suas transformações históricas, a partir da passagem das décadas de 1930 e 1940, com o cenário histórico de guerras e rupturas sociais. Neste contexto, a abordagem composicional de Horst traz noções como tema, variação, contraste, repetição, etc, organizados em frases, uma abordagem bastante influenciada pela linguagem da música. Outras influências eram os

movimentos primitivismo e expressionismo, caracterizando os modos de fazer da dança moderna (ALMEIDA, 2019, p.10).

Na virada coreográfica dos anos 1950, a emergência da dança contemporânea colocou a composição como questão central aos seus modos de fazer. Aqui, se trata da construção de espaços e ambientes de invenção. Não mais a preocupação em dizer algo com a obra, mas sim com o que a obra produz, a lógica é criada pelo ato de dançar, não por uma estrutura narrativa linear (ALMEIDA, 2019, p. 11). Citando Laurence Louppe (2012) para falar do lugar da experimentação neste modo de composição emergente:

Com efeito, a composição é um exercício que parte da invenção pessoal de um movimento ou da exploração pessoal de um gesto ou motivo que termina com uma unidade coreográfica inteira, obra ou fragmento de obra. (...) De facto, não somente implica um desenvolvimento a partir de movimentos originais suscitados pela inspiração individual, mas também, a sua poética exige ainda que essa própria 'invenção' dê lugar a todo o trabalho constitutivo que lhe confere o seu 'grão' singular e mesmo a curva inteira do seu trajeto (LOUPPE apud ALMEIDA, 2019, p. 11).

Para seguir a trilha deixada por Almeida, outro texto para alavancar o entendimento sobre a produção em videodança é o Poéticas do movimento: interfaces, de Paulo Caldas. Nele, o autor, reconhecido bailarino, coreógrafo e professor, idealizador do Dança em Foco – Festival Internacional de Vídeo & Dança, trata da mútua influência entre a dança e as tecnologias de vídeo e luz, principalmente a partir da dança moderna.

Caldas (2012, p. 244-5) coloca a tese do “efeito cinema” na dança: não só o cinema influencia a dança no videodança, mas também nos modos de fazer e pensar a dança moderna e contemporânea, marcadas pelos verbos infinitivos, a partir de Laban (torcer, deslizar, etc), bem como nas dramaturgias do fragmento, pensadas a partir de procedimentos de edição. Como veremos mais adiante, esta influência é muito forte no trabalho de Lisa Nelson com o Tuning Scores, estruturadas a partir de funções do registro e edição.

Para Caldas (2012, p.245), ainda, o efeito cinema está presente na transformação da função do coreógrafo e da composição, que passam a propor “um roteiro para o olhar” através do movimento e da luz.

Um coreógrafo sabe que tudo o que se move na cena (corpos, luzes ou objetos) há que ser parte de sua composição; mas também sabe que a arquitetura móvel da cena é uma edição. Ele desenha, ou pode desenhar, na cena, como proposta, o que captar e como editar. Em cena, repito, são principalmente o movimento e a luz os instrumentos para a produção de novas espacialidade, construídas por um olho tornado câmera. Em tal abordagem, o coreógrafo e o fílmico se tocam. (CALDAS, 2012, p.246).

Para a construção de uma cena influenciada pelo cinema, Caldas (2012, p. 248) aconselha que o investimento necessário é em dois marcadores: tempo e espaço. A possibilidade de descontinuí-los é o que motiva grande parte dos trabalhos orientados para as telas, constituindo a baliza que define esta linguagem para além do simples registro da obra. Tomando esta direção, explorarei essa ideia do videodança como um percurso para o olhar. Um olhar imerso na complexidade da teia perceptiva, entre corpo e ambiente.

1.3 DANÇA, ARTE E ANTROPOLOGIA

Antes de concluir esta introdução, cabe também comentar mais minuciosamente, a influência da Antropologia no decorrer desta pesquisa artística em dança. Tanto no modo de compreender a dança, olhar para meu objeto, quanto ao escolher os conceitos e autores, a pessoa leitora poderá observar a repetida presença de nomes e modos de fazer e pensar da Antropologia. Isto se deve a minha crescente aproximação com a disciplina durante minha trajetória desde 2015, mas que remete até meados de 2012, quando eu concluía o curso de Comunicação Social.

Na época, para o trabalho de conclusão de curso, optei por pesquisar um festival nativista chamado Musicanto Sul-Americano de Nativismo, que ocorria em minha cidade natal, interessada na arte e nas narrativas identitárias latino-americanas que ali eram acolhidas e proliferadas. É um evento que marca a cena cultural da cidade e suas canções tinham embalado boa parte da minha formação e prática em dança na Companhia Municipal. Ao me aproximar do final do trabalho, a professora orientadora, Dr^a Elisagela Mortari, me alertou que o trabalho não seria aprovado, pois tangenciava sensivelmente de um trabalho de comunicação social. Indicou que eu manifestava um modo de questionar e

abordar meu objeto muito característico da antropologia e, como boa educadora, apontou-me os caminhos possíveis: reescrever o trabalho ou trocar de curso, rumando para as Ciências Sociais.

Eu não sei situar exatamente de onde recebi essa influência. Recordo, desde muito jovem, um incômodo e questionamentos sobre o significado de ser uma bailarina de danças urbanas em uma pequena cidade interiorana, com funcionamento ainda rural. Mas aquela foi a primeira situação em que alguém apontou a antropologia no meu trabalho. Como faltavam poucos meses para o fim do curso, optei por reescrever a monografia e pegar o diploma de comunicadora. Ao ingressar no curso de Dança, porém, a Antropologia voltou a se fazer presente por meio da orientação da professora Dr^a Heloísa Gravina, muito entrelaçada com a criação em dança e a educação somática. Passei, também, a frequentar o Grupo de Pesquisa Performances: Arte e Cultura, sob orientação da professora Dr^a Gisela Reis Biancalana, co-orientadora deste trabalho, que também recebeu a influência da Antropologia em sua formação, e guiou meus estudos em Performance Arte, abraçando o diálogo entre os modos de fazer artístico e antropológico presente nas minhas investigações.

Diante disso, me pareceu natural que, em 2015, eu buscasse algumas disciplinas de Etnografia e Antropologia no curso de Licenciatura em Ciências Sociais. Ali, conheci a professora Dr^a Ceres Karam Brum, que veio a ser minha orientadora na pós-graduação em Ciências Sociais, a partir de 2016. A imersão no mestrado e no doutorado da área terminou por consolidar preocupações e aportes antropológicos na minha aprendizagem como artista e educadora.

Segundo Dias (2001), pensando no interesse e intercâmbio entre as duas disciplinas, o enquadramento da arte, principalmente da arte ocidental contemporânea, na qual a presente pesquisa se insere, como objeto de preocupação para a antropologia ainda é um fenômeno restrito. Alguns autores comentam a escassez de interesse dos antropólogos neste campo como um sintoma da persistência do exotismo e da figura do “primitivo” como produção essencializada da diferença (DIAS, 2001, p. 115). Uma vez que a Antropologia da Arte costuma dirigir seus esforços para a produção artística afro-ameríndia,

parece que a categoria arte, criada no seio da ocidentalidade, torna-se especialmente válida na relação com povos que, historicamente, são colocados como alteridade radical na antropologia.

Marcus e Myers (apud Lagrou, 2003) colocam que é justamente o fascínio pela alteridade que está no cerne comum entre a arte moderna e a antropologia. No entanto, elas tendem a se afastar no debate sobre a efetividade transcultural da estética. Quanto a arte contemporânea, poucos são os antropólogos que manifestam interesse pela produção e pelas perguntas que ela faz: o que é arte? Qual o limite entre arte e não-arte? Quais os procedimentos técnicos, simbólicos e de poder que separam a esfera da arte das demais esferas da vida social? Quais as relações de poder mobilizadas entre instituições de arte, artistas e público?

Estas perguntas são feitas justamente a partir das vanguardas, da pop arte e do nascimento da performance arte, com a crescente influência dos grandes meios de comunicação de massa, a revolução tecnológica e a urbanização que transformaram a noção de cultura e direcionaram o fazer artístico para a chamada virada antropológica da arte contemporânea, a qual:

Vê a sua gênese na deslocação de um modo vertical do trabalho artístico (que assenta num envolvimento diacrónico com as formas disciplinares de um género ou meio artístico dado), para um que é horizontal (num movimento sincrónico de questão social para questão social, de debate político para debate político). (DIAS, 2001, p. 117).

As práticas artísticas envolvidas nesta virada, que incorporam implícita ou explicitamente a etnografia, a coleta, classificação e exposição museológica são também são chamadas “registros de evidência” (SCHNEIDER apud DIAS, 2001, p. 117). Muitas vezes, os artistas trabalhavam em colaboração com antropólogos e, inclusive, acabaram por apresentar críticas a antropologia que só foram feitas internamente a partir da década de 1980. Assim como estes trabalhos tiveram algo a oferecer para a disciplina antropológica, do mesmo modo, trabalhos antropológicos que tematizaram a cultura contemporânea foram importantes fontes para o desenvolvimento artístico de diversos nomes da cena contemporânea. Nos anos 1990, alguns trabalhos chegaram a ser chamados “arte-quase-antropológica” (DIAS, 2001, p. 117).

Uma obra fundamental para traçar essas relações disciplinares no quadro deste trabalho é o livro da bailarina, coreógrafa e antropóloga Cynthia J. Novack, a respeito do desenvolvimento do Contato Improvisação no contexto histórico, social e cultural norte-americano. *Sharing the Dance* investiga como os praticantes e suas comunidades estabelecem noções de espontaneidade, sexualidade e papéis de gênero, assim como conceitos de self e sociedade na dança.

Em sua introdução, Novack (1990) coloca que, para observar a técnica de dança Contato Improvisação como cultura, é necessário se afastar de noções de mente e corpo que separaram radicalmente a dança de outras atividades e eventos. Segundo a autora, esta separação pode ser percebida na atitude de pesquisadores em história cultural e antropologia que não dedicam espaço ao corpo em suas análises, ou restringem seu lugar a interpretações de componentes cognitivos, como se pudessem traduzir o corpo, como se “the experiences people have of themselves moving in the world were not an essential part of their consciousness and of the ways in which they understand and carry out their lives.”⁷ (NOVACK, 1990, p. 7).

Por outra via, pesquisadores dedicados a reequilibrar a balança na direção do corpo, muitas vezes reagem afirmando o corpo e o movimento como uma realidade primeira, igualmente apartada da mente. Nestas análises, propõem apenas descrever o movimento, “o que se vê”, como se corpo, movimento e mente operassem como entidades autônomas e desconectadas das ideias, instituições e relações sociais, culturais e políticas. O centro do problema é, então, o pressuposto da separação entre aspectos da experiência humana que não são somente muito próximos, como também se refratam e refletem (NOVACK, 1990, p. 7).

Diante disto, Novack (1990) traz algumas premissas para um encontro entre dança e antropologia. A respeito da cultura, ela considera:

⁷ Em tradução livre: “[...] as experiências que as pessoas têm de si mesmas movendo-se no mundo não fossem uma parte essencial de sua consciência e das formas como entendem e conduzem suas vidas.”

Culture is embodied. A primary means of understanding, knowing, making sense of the world comes through shared conceptions of our bodies and selves and through the movement experiences society offers us. Movement constitutes an ever-present reality in which we constantly participate. We perform movement, invent it, interpret it, and reinterpret it, on conscious and unconscious levels. In these actions, we participate in and reinforce culture, and we also create it. To the degree that we can grasp the nature of our experience of movement, both the movement itself and the contexts in which it occurs, we learn more about who we are and about the possibilities for knowingly shaping our lives.⁸ (NOVACK, 1990. p. 8).

Depois, Novack (1990) situa a abordagem antropológica⁹ afastada de algumas tradições da dança que proclamam a busca por um movimento natural e entendem a linguagem da dança como universal e instintiva. Para ela:

First, the body and movement, the mediums of dance, are not purely natural phenomena but are constructed, in concept and practice. Second, dance is part of culture, both contributing and responding to larger patterns of thought and organization. Third, dance constitutes an interplay of ideas, techniques, and institutions with the lives of the people involved in creating and watching it.¹⁰ (NOVACK, 1990, p. 13).

Considero que a minha escrita em dança, no decorrer deste trabalho, recebe grande influência desse campo de atenção que, segundo Novack (1990, p. 13) está preocupado com a condição pública, social e cultural da dança, com os modos específicos de produzir presença e sentido nesta linguagem. Como a artista e antropóloga coloca: “like all art, dance is at once both aesthetic and social”¹¹ (NOVACK, 1990, p. 13). Nesta perspectiva, toda a performance de

⁸ Em tradução livre: “A cultura é incorporada. Um meio básico de compreender, conhecer e dar sentido ao mundo vem por meio de concepções compartilhadas de nossos corpos e egos e por meio das experiências de movimento que a sociedade nos oferece. O movimento constitui uma realidade sempre presente da qual participamos constantemente. Realizamos movimento, inventamos, interpretamos e reinterpretemos, em níveis consciente e inconsciente. Nessas ações, participamos e reforçamos a cultura e também a criamos. Na medida em que podemos compreender a natureza de nossa experiência de movimento, tanto o movimento em si quanto os contextos em que ele ocorre, aprendemos mais sobre quem somos e sobre as possibilidades de moldar conscientemente nossas vidas.”

⁹ Para saber mais sobre dança como cultura, ver Mauss (2018), Birdwhistell (1970), Hall (1969), Douglas (1982), Blacking (1977), Schefflen (1972) Kealiinohomoku (1969,1976) Kaepler (1978, 1985, 2013), Sweet (1985), Youngerman (1983), Manning (1987), Foster (1986). No Brasil, a coleção Antropologia da Dança, organizada por Camargo (2013, 2015, 2016, 2018). Na Argentina, Citro e Ascieri (2012).

¹⁰ Em tradução livre: em primeiro lugar, o corpo e o movimento, os meios da dança, não são fenômenos puramente naturais, mas são construídos, no conceito e na prática. Em segundo lugar, a dança faz parte da cultura, contribuindo e respondendo a padrões mais amplos de pensamento e organização. Terceiro, a dança constitui uma interação de ideias, técnicas e instituições com a vida das pessoas envolvidas em sua criação e observação.

¹¹ Em tradução livre: “como toda arte, a dança é ao mesmo tempo estética e social.”

dança é também uma performance cultural (SINGER apud NOVACK, 1990, p. 14).

Assim, a dança consiste em uma forma, um modo de ação e produção de sentido que, como sua dimensão cultural, é multivocal e flexível. A dança pode influenciar nossa concepção de belo, constitui parte importante do nosso senso de tempo e espaço, nossa compreensão sobre a construção e relação do corpo, mente e pessoa, a noção de virtuosidade corporal, nossos juízos sobre o que é ser mulher e homem. A dança também dissemina formas específicas de interação entre grupos e indivíduos, fornecendo um espectro de observação sobre as relações de poder, nossa aprendizagem sensível, estética e cognitiva (NOVACK, 1990, p. 14).

Finalmente, Novack nos dá uma pista de porque uma pesquisa sobre a visão pode ajudar a desvelar alguns aspectos característicos da dança. Em diálogo com as reflexões de Leonard Meyer, Novack (1990, p. 14) afirma que a dança é uma linguagem ao mesmo tempo referencial e formal. Quanto à qualidade formal, a pesquisadora acena para os elementos de organização, de princípios como ritmo, dinâmica, estrutura espacial e temporal, peso, volume, texturas que são característicos da linguagem. A experiência com estes princípios formais engaja e influencia a percepção e a apreensão do mundo.

Quanto à qualidade referencial, Novack alude às menções, aos elementos que apontam para ideias e eventos fora da dança. Para ela, a referência é fundamental para a dança justamente pela constante presença do corpo humano em movimento, olhando e sendo olhado.

Dance always involves an image of the person, usually of the person in relation to others and in relation to ideas, and thus social references remains implicitly ever present, even in dances which claim to be purely formal or only personally expressive. (NOVACK, 1990, p. 14).

Por isso, forma e referência coemergem na dança, fazendo com que as transformações nas técnicas formais geralmente sejam acompanhadas de mudanças na produção de sentido e nas relações entre performers e audiência. Finalmente, Novack (1990, p. 15) sugere que, para compreender o desenvolvimento de qualquer forma na dança, a pesquisa dedique-se a

examinar os seguintes processos: os experimentos e desenvolvimentos técnicos e teóricos próprios da dança; as trajetórias e perspectiva dos artistas; os retornos da audiência; os sentidos a partir dos quais a dança é organizada e produzida.

Assim, o primeiro capítulo trará o aporte teórico que situa o trabalho nos modos de fazer e pensar da dança contemporânea, no seu encontro com as abordagens e estéticas somáticas, bem como com a antropologia. O capítulo também definirá e mobilizará os principais conceitos presentes na obra: a visão, o corpo pandêmico e a coreopandemia.

No segundo capítulo, apresentarei as metodologias utilizadas: o *Tuning Scores* de Lisa Nelson e as lições de técnica Feldenkrais em torno da visão. Detalharei com mais espaço e tempo como são as práticas, com que frequência as realizo e que formas e desdobramentos elas adquiriram durante o processo criativo, já me dirigindo para introduzir uma certa poética do cuidado e do cultivo do olhar, explorada no videodança.

No terceiro capítulo, trarei a apreciação do videodança a partir de duas perspectivas: a minha e a do público. Apresento um compêndio dos movimentos e sentidos que se fizeram presente durante o processo de criação e encerro com os retornos recebidos por aqueles que assistiram a obra.

2 OLHO CÂMERA, OLHO RETINA, OLHO VIBRÁTIL

O embasamento teórico da presente investigação artística busca conferir palavra a aprendizagem da presença e da criação, a partir de saberes e práticas que sustentam o que podemos chamar de Paradigma do Soma (GIORGI, 2015), Soma-estética pragmática (SHUSTERMAN, 2011) ou Abordagem Somático-Performativa (FERNANDES, 2014). O que equaliza estas propostas é o consenso sobre o papel significativo da experiência, do corpo vivido em primeira pessoa na formulação de procedimentos que extravasam a pesquisa artísticas e nutrem um olhar curioso e uma atenção investigativa no existir. O corpo vivo centra, assim, conforme Guattari (1992), um desejo de deslocamento dos paradigmas cientificistas para paradigmas ético-estéticos, em que a produção em arte se desvela em sua dimensão de produção de mundos.

O primeiro dos diálogos, sobre o Paradigma do Soma, é elaborado por Margherita De Giorgi, da Universidade de Bolonha. Ela recupera os textos de Thomas Hanna, como *Corpos em Revolta*, considerados fundadores do campo da Somática, e analisa a aproximação com o discurso científico como estratégia de legitimação do campo e suas metodologias. Para tanto, ela trata do conceito de soma¹² e suas representações como cumprindo um papel fundamental neste sentido. Apontando para o risco de dogmatismo, a pesquisadora sugere a epistemologia radical e a perspectiva crítica como elementos reguladores para associarmos a prática e ao campo de reflexão somática.

O segundo deles, Richard Shusterman, é professor na Florida Atlantic University e filósofo pragmatista americano, com importante produção sobre estética filosófica e sobre o campo emergente da soma-estética. No texto estudado, Shusterman desenvolve um estudo crítico dos métodos somáticos e das condições de possibilidade para se pensar o corpo neste campo pragmático e sua dimensão de análise. O filósofo conclui atribuindo a Somá-estética pragmática a preocupação com os aspectos e circunstâncias que estruturam a

¹² Soma é justamente o corpo vivido em primeira pessoa.

experiência somática no social, e, portanto, no campo de estudo das Ciências Sociais.

Adoto, nesta investigação, também as considerações de Ciane Fernandes sobre Abordagem Somático-Performativa, um novo modo, novo padrão de investigação no qual a prática se revela em sua dimensão de pesquisa, estabelecendo o campo de inserção para a Educação Somática. Fernandes identifica alguns pontos na estruturação de tal paradigma: a noção de sintonia (como o estabelecimento de uma relação entre experiência e constituição de sentido, no qual a dualidade sujeito-objeto epistemológica é diluída); a noção de sensibilidade (em sua dinâmica entre sentimento, sensação, pensamento, atenção, intuição, percepção e interação) e a noção de integração (com a qual as diversas técnicas de educação somática buscam a construção de sentidos entre diversas estruturas e elementos, em processos relacionais, cooperativos, que manifestam inteligências diversas e singulares contribuindo para um todo dinâmico (FERNANDES, 2014).

Como movimento de Estado da Arte, relaciono-me com dois trabalhos de pesquisa sobre *Tuning Scores* de Lisa Nelson. O primeiro trata-se de um Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura Plena em Dança, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, de autoria de Taynah do Rêgo Barros. O texto se propõe a expor o processo de criação em performance arte a partir da improvisação em *Tuning Scores*. O problema acompanha como se dá a utilização de estímulos visuais no trabalho com a técnica de Lisa Nelson. Apesar de não se posicionar de forma mais vigorosa, a pesquisadora comenta que a tese se aproxima da pergunta feita por Nelson: “Quando você está me assistindo, você está improvisando? Para mim, é claro que você está.” (Nelson apud BARROS, 2016, p. 22).

Barros afirma que a performer norte-americana parte da ideia de que os olhos oferecem um duplo acesso: ao ambiente e a alteridade, em seu caráter de performance e de método (que se estende desde fora da cena até dentro), e em seu caráter de acesso aos fluxos de atenção, pensamento, memória e sentimentos. Deste modo, através dela se estrutura a comunicação entre ambos.

Falar em criação e improvisação, para Barros, é observar como os estímulos aos sentidos operam nos corpos e como se articulam a técnica do Contato Improvisação e as técnicas culturalmente vivenciadas. Nelson (apud BARROS, 2016) destaca a sensação de que os olhos foram sequestrados pelo ambiente ou por algum elemento como um sinal de captura da atenção essencial para a criação em performance.

O segundo trabalho é o de tese de doutorado de Sílvia Pinto Coelho, que aborda a pesquisa coreográfica enquanto discurso, analisando a produção dos artistas Lisa Nelson, Mark Tompkins, Olga Mesa e João Fiadeiro. Para introduzir teoricamente, me valho de um artigo¹³ acerca da pesquisa, em que Coelho centra a reflexão em Lisa Nelson. O mote de tal enquadramento é nas práticas de atenção e linhas de desterritorialização e reterritorialização convocados durante processos de composição e performance no trabalho da artista.

Coelho (2018) circunscreve a metodologia de Nelson assemelhando-a a um jogo, no qual as regras vão sendo elaboradas enquanto se joga, e no lugar de princípios competitivos, existe uma proposta estética e ética de constituição de um comum. Assim, além da preocupação estética, o acontecimento na cena instaura, através dos encontros e relações, uma máquina de partilhar performances.

Para ler imobilizamos a cabeça e para imobilizar a cabeça imobilizamos tudo o resto, menos os olhos. Para poder ler escrevemos num estado reflexivo, produzimos um corpo-potência de pensamento sem muita vibração, nem grande deslocação, mas, ainda assim, com movimento de pensamento, se pensarmos no “movimento total”, tal como o intuiu José Gil (2001). Em constante afinação entre a dissolução e a vontade de forma, entre a divisão, a reflexão, a ligação e a “des-cisão”, dançamos, escrevemos, falamos a partir de um movimento nos intervalos entre a hiper-lucidez e a alucinação, intervalos temporários, metaestáveis, não-intervalos, ligações imperceptíveis. (COELHO, 2018, p. 44).

Coelho também chama a atenção para a preocupação de Lisa Nelson com as estruturas e escolhas dentro do processo, uma vez que para ela, não é possível uma dança ser só improvisação, já que estamos mergulhados em universos referenciais, impulsos, reflexos conscientes e inconscientes. Para

¹³ COELHO, Sílvia Pinto. "Práticas de Atenção": ensaios de desterritorialização e performance coreográfica. **Cadernos de Arte e Antropologia**, Salvador, v. 7, n. 2, p. 43-55, ago. 2018.

Nelson, trata-se de permanecer atentos as condições presentes, pois são elas que tornam as escolhas possíveis. É por isso que Nelson fala no termo “atenciografia”: “A atenção nunca para, a imaginação nunca para. É uma consequência da atenção e vice-versa. A emoção nunca para” (NELSON apud COELHO, 2018, p. 47). Dedicarei mais tempo a descrever a aplicação da metodologia no segundo capítulo.

Nas próximas páginas, desenvolvo dois pontos destacados pela tese de Coelho no *Tuning Scores*: primeiro, a constituição de um comum, presente nas reflexões de Jacques Rancière, e sua reorganização durante a pandemia, no diálogo com Lepecki. Em segundo, a questão da atenção e dos sentidos, em que irei dialogar com Tim Ingold, Gibson e Merleau Ponty. Finalmente, farei uma breve apresentação dos textos consultados sobre a técnica Feldenkrais.

Jacques Rancière é um filósofo e professor francês, cujo trabalho se concentra nas áreas de estética e política. Aluno de Louis Althusser, com quem rompe depois dos movimentos de 1968, o filósofo assume uma postura crítica à abordagem althusseriana do marxismo e, a partir do seu interesse pelo cinema, passa a estudar as relações entre arte e política. Para Rancière, essa relação remonta as reflexões sobre o cidadão e o Estado em Aristóteles, e diz respeito a um imbricado jogo de igualdades e diferenças, no qual a partilha e a integração ancoram na experiência um comum e seus lugares de especificidades:

Denomino Partilha do Sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas (RANCIÈRE, 2009, p. 18).

Para ele, aquilo que chamamos de política, ele chamaria de polícia, mantendo em mente sua origem: “pólis” (cidade) e “cia” (ganha sentido de guarda da cidade), ou seja, as relações e os aparatos responsáveis por resguardar o *status quo*, fundar o comum no sensível e fazer operar o consenso, mantendo o corpo social, o todo, organizado. Já política remonta a “politikos” (relativo ao cidadão ou ao estado), que deriva de “polites” (cidadão) e “pólis” (cidade). Nesse sentido, para ele, a política se dá quando uma não-parte

reivindica a participação no todo, ou mesmo quando as evidências de uma existência parte-sem-lugar, subordinada, disputa visibilidade.

Ou seja, a política é o lugar do dissenso, para além do conflito de ideias e sentimento. E o que está em disputa neste desentendimento?

Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta a participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. O cidadão, diz Aristóteles, é quem *toma parte* no fato de governar e ser governado. Mas uma outra forma de partilha precede esse tomar parte: aquela que determina os que tomam parte. O animal falante, diz Aristóteles, é um animal político. Mas o escravo, se compreende a linguagem, não a “possui”. Os artesãos, diz Platão, não podem participar das coisas comuns porque eles *não tem tempo* para se dedicar a outra coisa que não seja seu trabalho. Eles não podem estar em outro lugar porque o *trabalho não espera*. (RANCIÈRE, 2009, p.15-6)

Uma vez que o tempo é condição fundamental para tomar parte, e na pandemia, assistimos a uma reorganização radical de nossa organização temporal e espacial, trago, em diálogo com Rancière, o pensamento de Lepecki, que propõe pensar a noção de coreografia (aqui, pode-se pensar como a arte de conceber e inscrever padrões de movimento) como “prática política e como enquadramento teórico que mapeia, de modo incisivo, performances de mobilidade e mobilização em cenários urbanos de contestação” (LEPECKI, 2013, p. 43). Portanto, prática que faz ver quais presenças e movimentos são permitidos, o que se pode dizer sobre esse movimento, quem tem competência para ver, dizer, estar.

Durante a pandemia, assistimos a disputas e profundas transformações das coreografias, por um lado, a chamada necropolítica, pregando o abandono como medida genocida de Estado, por outro, Estados assumindo medidas intervencionistas que encontram na força na linguagem de guerra a estratégia de controle ideal. Com a possibilidade de adoecimento em massa da classe de corpos produtivos, assistimos os Estados colocarem suas forças policiais como medida de domínio, todo o aparato biopolítico no gerenciamento da crise em diálogo com a falência de instituições baseadas no cuidado e proteção a vida pela via democrática.

Figura 2 - Forças de Segurança durante a Pandemia do Covid-19



Fonte: Site CrimeInc – Sobrevivendo ao Vírus: Um guia anarquista

No que toca aos sentidos e a educação da atenção, me valho do diálogo com o antropólogo e professor britânico Tim Ingold, que, a partir da Antropologia Ecológica e da memória de infância, em que viveu perto de trilhos de trem, explora os sentidos para além dos seus órgãos, como propensão da totalidade do corpo e da atenção na interação com o mundo. Para o antropólogo, o que as gerações deixam de herança, mais do que conteúdos, são campos de atenção.

Finalmente, a respeito da técnica Feldenkrais, são utilizadas as obras do próprio Moshe Feldenkrais e um texto da pesquisadora Marie Bardet, a respeito da transformação de perspectiva que a técnica propõe: do corpo objeto para a educação da atenção através do movimento, construindo, assim, uma coemergência entre Feldenkrais e o trabalho com *Tuning Scores*.

Esteticamente, no processo de criação do videodança, senti instaurar um campo de atravessamento com a obra da brasileira Lygia Clark, principalmente sua produção a partir do trabalho com a Estruturação do Self e as máscaras sensoriais, que me tocaram singularmente durante a experiência da pandemia. Do mesmo modo, são referências estéticas os trabalhos da artista Jayne Wilton¹⁴, com a técnica de *shadowgraph* comentada por Paccillo (2020).

¹⁴ Ver a obra audiovisual: VENT. [S. L.]: Jayne Wilton, 2019. Son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hRe3nEiArEQ&t=13s>. Acesso em: 18 nov. 2020.

Figura 3 - Lygia Clark em *Respire Comigo*



Fonte: Google Imagens

A seguir, invisto em esmiuçar as categorias de pensamento que sustentaram o processo de criação e reflexão do videodança **Para que os olhos se demorem**.

2.1 VISÃO

A categoria “visão” atua como operador estético, metodológico e reflexivo no transcorrer desta pesquisa. Nas próximas páginas, me dedico a mobilizar seus desdobramentos teóricos, a partir do texto *Pare, Olhe e Escute*, de Tim Ingold. Nele, o antropólogo parte de uma cena de sua infância, os trilhos de trem perto de sua casa e o aviso para os pedestres de “pare, olhe e escute”. O que para qualquer caminhante tem uma coerência acessível (os sentidos são necessários para saber que o trem está vindo), para os filósofos, ganhou contornos ambíguos, induzindo o modo como percebemos a percepção.

Para o antropólogo, o modo como o problema da percepção é apresentado pelos filósofos do pensamento ocidental atribui um modo específico de pensar o ser humano: uma consciência circunscrita pela pele e em contraposição com o mundo. Nesta apresentação, o problema se torna: como os objetos atravessam essa fronteira, desde o mundo até a mente? Por isso, para os filósofos e psicólogos, as percepções visual e auricular são pensadas como processos de ver e ouvir (INGOLD, 2008, p. 2).

O antropólogo introduz, então, sua tese:

No entanto, o aviso ao lado dos trilhos do trem não dizia ao pedestre “fique de pé, veja e ouça”. Ele dizia: “pare, olhe e escute”; ou seja, que interrompesse uma atividade corporal, andar, e iniciasse outra, olhar-e-escutar (como mostrarei adiante, é melhor vê-las como aspectos de uma mesma atividade que como duas atividades distintas). (INGOLD, 2008, p.2).

Esta atividade, para o autor, não consiste no abrir das pálpebras e das orelhas, uma vez que elas já tendem a estar abertas, mas sim, em uma espécie de “esquadrinhamento de movimentos, realizado pelo corpo todo”, no qual olhos e ouvidos “procuram por, e respondem às, modulações ou inclinações no ambiente ao qual está sintonizado” (INGOLD, 2008, p. 2). O antropólogo argumenta ainda que a percepção não se dá “dentro-da-cabeça”, tampouco existe algo como uma interface entre olho e mente. A visão é, antes de tudo, um processo contínuo de engajamento entre pessoa e ambiente. É a isto que nos referimos quando falamos “olhar” e “observar” (INGOLD, 2008, p.17).

Ingold passa a debater, então, as suposições que nós habitualmente fazemos sobre a experiência de ver e ouvir, e que ecoam repetidamente no pensamento filosófico. Para isso, ele questiona: nós vemos a luz? Ou apenas vemos objetos iluminados? Nós ouvimos sons? Ou nós ouvimos as coisas?

Repetidamente, os ouvidos são imaginados de modo topográfico, como aberturas na cabeça que realmente permitem penetrar e tocar as superfícies mais reclusas do ser. Por contraste, supõe-se que atrás dos olhos existam telas que não permitem a qualquer luz passar, deixando a mente no escuro – como os habitantes de uma caverna, na celebrada alegoria de Platão, que não podem ver nada além das sombras na parede projetadas pela luz do próprio fogo. (INGOLD, 2008, p. 3).

Para este referencial clássico, visão e audição são processos separados e diferentes. Funda-se, assim, uma ideia de que a audição socializa, constrói uma comunhão participativa com o meio social, por meio da voz que “soa através-de”, enquanto a visão individualiza, condiciona a expressão externa das emoções e necessidades internas, institui o eu em oposição a alteridade. A “audição como calorosa, comunicativa e solidária; e a visão como fria, distanciada e insensível” (INGOLD, 2008, p. 4).

É precisamente neste espectro de pensamento que se funda a dicotomia entre oralidade e escrita, resultando em que alguns pensadores responsabilizam o excesso, a obsessão pela visão como um das distorções da civilização

ocidental moderna. Para eles, a visão nos induziria a objetificar nosso ambiente, como um depósito de coisas para serem analisadas e apreendidas pelo olhar, pela ciência, pelo poder (INGOLD, 2008, p. 5). Para fazer frente a isso, seria necessário estimular outras modalidades de percepção. A partir deste crivo, Ingold passa a dialogar também com seus pares da Antropologia dos sentidos sobre as condições de possibilidade para se pensar e aplicar interculturalmente a relação entre representação mental e o pressuposto da primazia da visão.

A partir daí, o antropólogo trabalha com o relato de pessoas cegas e surdas e com etnografias realizadas com povos nativos. Recupero dois relatos do texto que reverberam em uma obra artística sobre o tema da visão, o documentário *Janelas da Alma*¹⁵. No primeiro relato, um homem cego relata que, como não vê os rostos das pessoas, existe uma dificuldade específica: lembrar que o rosto dele pode ser visto. Por isso, durante o videodança, brinco com o aparecer e desaparecer do rosto, entre as partes e o todo. O segundo relato, de que existe uma certa capacidade da pele de sentir presenças, aproximações, deslocamentos, em função da pressão do ar, colaborando para o olhar-escutar. Nas situações em que o corpo experimenta o cegar, o que ocorre não é tanto a perda de um sentido pelo corpo, como um bolo perde um pedaço, mas sim o rearranjo do corpo todo em sua atividade de engajamento no ambiente (INGOLD, 2008).

Por fim, Ingold defende que as ideias da Antropologia dos Sentidos (e de grande parte das leituras dos pensadores ocidentais mais proeminentes) estão apoiadas sobre uma noção empobrecida de visão. Assim, ele consolida sua tese de que visão e audição são virtualmente análogas, recusando o argumento de que a hegemonia do pensamento objetivo se dá em função da obsessão pelo olhar.

E, para pessoas com visão, os olhos são parte do sistema perceptivo para escutar, tanto quanto os ouvidos são parte do sistema para olhar. Até esse ponto, visão e audição são mais intercambiáveis do que diferentes. Mas, por trás da descoberta, seja ela visual ou auditiva, de

¹⁵ JANELA da Alma. Direção de João Jardim e Walter Carvalho. [S. L.]: [S. L.], 2001. Son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4F87sHz6y4s&list=PLpUInij3JnLBWB_a6Bg4ZNku6wt6qbBeK&index=29. Acesso em: 02 nov. 2020.

um mundo já feito está um nível de percepção profundo e pré-objetivo, um nível no qual a atenção sensitiva se encontra no ápice do movimento mesmo do vir a ser do mundo. Nesse nível, como mostrarei, as experiências da visão e audição não são mutuamente substituíveis do mesmo modo que – por exemplo – a língua de sinais dos surdos é substituível pelo discurso oral. Pelo contrário, elas são virtualmente indistinguíveis: visão é um tipo de audição e vice e versa. (INGOLD, 2008, p.6-7).

Como trarei o relato pormenorizado mais adiante, pude observar a relação entre olhos, ouvidos e todo o corpo na atividade de olhar-escutar durante a pandemia. A fadiga dos olhos sobrecarregados pelas horas em frente a tela se manifestou também no surgimento de um constante zunido nos dois ouvidos e na tensão de pescoço e ombros. Ao investigar a escuridão nas pálpebras fechadas, como a Técnica Feldenkrais sugere, indícios relacionados ao equilíbrio também surgiram: imagens de redemoinho e vertigens manifestaram a relação delicada estabelecida desde os olhos até os pés, na relação com o ambiente.

Outra artista que é referência para o trabalho, no aparecer e desaparecer do rosto, e que comenta a relação entre engajamento perceptivo, voz e políticas de gênero é a portuguesa Helena Almeida, em *ouve-me*, de 1979.

Figura 3 - Helena Almeida em *Ouve-me*, 1979



Fonte: Google Imagens

Entre os autores com que Ingold dialoga a respeito da visão, nos deteremos em dois principais: James J. Gibson e Maurice Merleau-Ponty. O

primeiro, Gibson, é um psicólogo americano com importantes contribuições a respeito da percepção visual. Em sua produção na psicologia ecológica, não é o sistema nervoso que constrói a percepção visual consciente, mas sim o observador que percebe diretamente os estímulos ambientais, sem interpretação ou cálculos cognitivos.

Para estudarmos a questão do movimento, nos deteremos em sua teoria das *affordances*. Uma vez que Gibson pensa o ambiente como as superfícies que separam as substâncias do meio em que o observador vive, este ambiente oferece recursos e possibilidades para este observador. Ele questiona: como deslocar o pensamento das superfícies para as *affordances*? Sua tese é de que a composição e o layout das superfícies **constituem** aquilo que elas oferecem (GIBSON, 2015, p. 119).

Assim, o conceito de *affordance* busca ultrapassar a dicotomia entre sujeito observador e objeto observado, entre subjetividade e objetividade.

An affordance cuts across the dichotomy of subjective-objective and helps us to understand its inadequacy. It is equally a fact of environment and a fact of behavior. It is both physical and psychical, yet neither. An affordance points both ways, to the environment and to the observer. (GIBSON, 2015, p. 121)¹⁶.

Com o fortalecimento da prática de olhar perto e olhar longe, que descreverei no próximo capítulo, se multiplicaram as ocasiões em que eu observava o ambiente externo desde meu abrigo, a janela do meu quarto. Lá, o terreno que hoje se trata de um estacionamento para um restaurante, anos atrás abrigava uma frondosa árvore, que servia de casa para pássaros de diferentes espécies. A árvore foi derrubada assim que o restaurante chegou, mas os animais continuam a voar por lá. Agora, eles descansam pousados no arrame farpado da cerca de segurança que separa o prédio do restaurante.

¹⁶ “Uma *affordance* ultrapassa a dicotomia subjetivo-objetivo e nos ajuda a entender sua inadequação. É igualmente um fato do ambiente e um fato do comportamento. É físico (relativo a corpo) e físico (relativo a mente), mas nenhum deles. Uma *affordance* aponta para os dois lados, para o ambiente e para o observador.” (Tradução livre).

Um pássaro sentado em uma cerca farpada nos oferece uma oportunidade interessante para observar a *affordance*. Ela se refere as qualidades dos materiais, como plana ou inclinada, côncava, convexa, extensa, rígida, mas não são qualidades medidas por um referencial abstrato como na ciência física, mas sim, se dão na relação com o observador. Assim, o que para um observador humano remeteria a possibilidade de perfuração da pele e a impossibilidade de pendurar-se, para o observador pássaro, oferece a rigidez e a extensão apropriadas para pousar e descansar.

Equilibrium and posture are prerequisite to other behaviors, such as locomotion and manipulation. [...] The ground is quite literally the *basis* of the behavior of land animals. And it is also the basis of their visual perception, their so-called space perception. (GIBSON, 2015, p.123).¹⁷

Esta relação foi se tornando cada vez mais presente e explícita conforme eu avançava na prática. O trabalho com os olhos e com a atividade de olhar produz um grande impacto na organização da coluna e no posicionamento dos pés no chão. Este terreno, portanto, está longe de existir confinado na mente humana, subjetivamente. Confirmação disso é o fato destacado por Gibson (mas também por Ailton Krenak e outros pensadores indígenas) de que, enquanto o animal observador depende do ambiente para viver, o ambiente, por sua vez, não depende exclusivamente da existência do observador para existir.

Outro pensador que nos diz muito sobre a visão foi o filósofo e fenomenólogo francês Maurice Merleau-Ponty. Ao conduzir sua investigação sobre a percepção, Ponty assente que o corpo não se trata apenas de uma coisa ou objeto, mas, antes, trata-se de uma condição para a experiência, constituinte da abertura para o mundo. Em seu *O olho e o espírito*, o filósofo traz uma série de considerações sobre o corpo, a visão e a pintura para fundamentar sua discordância com a ciência moderna e o pensamento reflexivo, com a inabilidade do racionalismo para explicar a experiência de mundo.

¹⁷ “Equilíbrio e postura são pré-requisitos para outros comportamentos, como locomoção e manipulação. [...] O terreno é literalmente o base do comportamento dos animais terrestres. E é também a base de sua percepção visual, a chamada percepção do espaço.” (Tradução livre)

Vejamos algumas questões essenciais acerca da percepção visual, as quais Ponty dedica atenção e podem nos ajudar a estruturar um diálogo com a investigação artística. A respeito da visão como condição no estabelecimento de uma relação com os materiais e superfícies, Ponty (2013) coloca que ver um determinado elemento é o suficiente para nós sabermos nos reunir a ele, atingi-lo, estabelecendo com ele uma relação de possibilidade. Para isso, não é necessário que eu saiba a respeito do processamento nervoso, a visão não é uma operação restrita ao pensamento racional.

Meu corpo móvel conta com o mundo visível, faz parte dele, e por isso posso dirigi-lo no visível. Mas também é verdade que a visão depende do movimento. Só se vê o que se olha. Que seria a visão sem nenhum movimento dos olhos, e como esse movimento não confundiria as coisas se ele próprio fosse reflexo ou cego, se não tivesse suas antenas, sua clarividência, se a visão não se antecipasse nele? Todos os meus deslocamentos por princípio figuram num canto de minha paisagem, estão reportados ao mapa do visível. Tudo o que vejo por princípio está ao meu alcance, pelo menos ao alcance de meu olhar, assinalado no mapa do “eu posso”. Cada um dos dois mapas é completo. O mundo visível e de meus projetos motores são partes totais do mesmo ser. (PONTY, 2013, p. 14).

Na relação com a visão, tampouco o movimento é uma operação do pensamento, de uma subjetividade retraída do mundo, que determina uma passagem no espaço efetivada miraculosamente. O vidente está “imerso no visível” por um corpo que é também visível. A visão, mais do que apropriação, é a aproximação do vidente, sua abertura ao mundo no qual seu movimento se desenvolve (PONTY, 2013, p. 14). Nesta relação de visão, se estabelece a relação peculiar da pesquisa em educação somática, na qual somos o pesquisador e o pesquisado, vidente e visível, um corpo que toca ao ser tocado: “é visível e sensível para si mesmo” (PONTY, 2013, p. 14).

O contato visual, da boca e das mãos, desde a tenra infância, quando o ser humano experimenta uma vulnerabilidade acentuada, com o ambiente e com o adulto de referência, opera para uma percepção de si e é destaca por Moshé Feldenkrais em seu conceito de autoimagem. Para ele, o modo como nos movemos, pensamos e sentimos está profundamente atrelada a esta imagem de si, construída através do tempo e das relações. A autoimagem é formada por quatro elementos envolvidos em toda atividade: movimento, sensação,

sentimento e pensamento (FELDENKRAIS, 1977, p. 27), e sua parcela motora constitui a imagem muscular no córtex motor.

Como a educação, em seu caráter de socialização de valores, modos de ver, fazer e narrar, tende a reforçar a necessidade de aceitação e pertencimento social, existe uma tendência de que identifiquemos nossa autoimagem com o seu valor para nosso grupo social. Esta imagem pode ser “cortada ou despedaçada para se adaptar a máscara pela qual ela gostaria de ser julgada por seus semelhantes” (FELDENKRAIS, 1977, p. 41). Uma pessoa que deseje passar por um processo de aprendizagem pode encontrar grande ajuda no suporte coletivo, em observar a experiência de outras pessoas, porém a maturação da autoimagem só pode ser considerada aperfeiçoada quando vai na direção do autorrespeito.

A partir do conceito de autoimagem, Feldenkrais (1977, p. 41) defende que a aprendizagem para correção do movimento ganha muito mais ao abordar a autoimagem do aprendiz do que ao abordar uma ação específica. Corrigir um movimento específico sem trabalhar a autoimagem, é, como diz Feldenkrais, querer ensinar alguém a tocar um instrumento desafinado. Como esta imagem de si está entrelaçada com criar a imagem de uma ação e decidir acerca de sua realização, pode-se dizer que ela é a base da imaginação, do julgamento intelectual, e a possibilidade de refinamento da ação muscular (FELDENKRAIS, 1977, p. 159). A autoimagem diz respeito, sobretudo, a ser capaz de imaginar outras possibilidades para si, no ambiente.

Na relação estreita de visão e movimento destaca por Ponty e Feldenkrais, torna-se difícil para o vidente estabelecer os limites, a moldura daquilo que ele olha. Afinal, não temos realmente a impressão de olharmos através de duas janelas para um mundo exterior a nós. Não olhamos o mundo como um em si, matéria fixa em sua exterioridade. Mais acurado seria dizer que vemos com o mundo, segundo o mundo, muito mais do que o vemos (PONTY, 2013, p. 16).

Para Ponty, como para Ingold, nós vemos a luz, ao que ela nos invade. Assim como cor, profundidade e qualidades de visão que se estabelecem nas distâncias ao nosso redor, elas se colocam ao despertar um “eco em nosso corpo, porque este as acolhe” (PONTY, 2013, p. 15) Deste modo é que as coisas ganham uma presença carnal no vidente. A habilidade do pintor em trabalhar com essas qualidades é refinada na prática e na coletividade.

A questão não é essa: precoce ou tardia, espontânea ou formada no museu, sua visão em todo caso só aprende vendo, só aprende por si mesma. O olho vê o mundo, e o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele próprio, e, na paleta, a cor que o quadro espera; e vê, uma vez feito, o quadro que responde a todas essas faltas, e vê os quadros dos outros, as respostas outras a outras faltas. Não se pode fazer um inventário limitativo do visível como tampouco dos usos possíveis de uma língua ou somente de seu vocabulário e de suas frases. Instrumento que se move por si mesmo, meio que inventa seus fins, o olho é aquilo que foi sensibilizado por um certo impacto do mundo e o restitui ao visível pelos traços da mão. (PONTY, 2013, p. 16-7).

Neste diálogo, lembrei que durante os anos da graduação em dança, senti que grande parte da aprendizagem se dava ao aprender a ver dança. E que quanto mais eu apurava o olhar para a dança, mais ele se depurava no cotidiano. Como artista que nasceu e viveu parte considerável de sua vida no interior do país, onde a programação em dança é escassa, grande parte da minha aprendizagem, principalmente baseada na dança de rua, se deu pelo cinema, pelos filmes de dança que marcaram a décadas de 1990, e pela internet, já no final da década 2000.

Esses filmes, em sua maioria, eram norte-americanos. Firmemente assentadas naquela cultura, as histórias se passavam no cenário urbano industrializado de grandes cidades, em um imaginário competitivo, que muitas vezes valorizava a agressividade, e falava de uma relação dos corpos com a cidade bastante violenta, estabelecida no poder sobre corpos racializados e fortemente identificados com a heteronormatividade e cisgeneridade.

Perguntei-me durante um bom tempo por que aquelas histórias e suas danças ressoavam com tanta força em jovens do interior rural gaúcho. Gostamos de pensar que abismos culturais separam as grandes cidades do interior. Porém,

ainda que de fato haja diferenças em relação aos costumes e formas de acesso a determinados bens culturais e tecnológicos, conforme fui avançando na formação em dança, fui compreendendo que havia uma relação invisível entre os campos de soja, a que a minha visão e meu corpo se habituaram tanto na infância e adolescência, e as condições em que se manifestavam as grandes cidades e suas vias de concreto.

As aves que aqui gorjeiam, não gorjeiam como lá¹⁸. Mas a violência com os corpos e com o ambiente crava no país trajetórias de extensa continuidade no monopólio político, econômico e estético. Se pensarmos no interior como a periferia da periferia, não é de todo estranho que aquelas histórias e suas danças constituam alguma potência e algum sentido. Observando, dançando, escrevendo e filmando o videodança, percebo que parte da experiência de isolamento e movimento do corpo pandêmico se deu na busca de enquadramentos que convidassem o olhar para a visualidade das trilhas de vida dos materiais, a água, o fogo, o ar, a terra, os grãos, as coletividades, borrando as fronteiras entre o urbano, o rural, a cidade e a natureza.

Para contribuir com o marco teórico sobre visão, trago ainda Suely Rolnik, psicanalista, crítica e curadora de arte e professora da PUC – SP. Em seu *Cartografia Sentimental*, ela propõe ao nosso olhar uma trajetória de contato com a micropolítica: “questões que envolvem os processos de subjetivação em sua relação com o político, o social e o cultural, através dos quais se configuram os contornos da realidade em seu movimento contínuo de criação coletiva” (ROLNIK, 2014, p. 11).

A autora nos traz que esse modo de subjetivação que a interessa depende de uma vulnerabilidade, uma faculdade característica do sensível que se mantém operante no legado filosófico e poético (como na obra da já citada artista Lygia Clark) corroborada pelas recentes descobertas na neurociência. Segundo tais investigações, nossos sentidos possuem duas capacidades: uma cortical e outra subcortical. A cortical dá conta da percepção, a captura das formas do

¹⁸ DIAS, Gonçalves. *Canção do Exílio*. In: DIAS, Gonçalves. **Primeiros Cantos**. São Paulo: Agir, 1969. p. 2. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000115.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2021.

mundo e sua conciliação nas nossas concepções de mundo, a nossa história e o vocabulário, que nos é familiar (ROLNIK, 2014, p. 12). A segunda capacidade diz respeito a uma aproximação com “a alteridade em sua condição de campo de forças vivas que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações” (ROLNIK, 2014, p. 12). Esta segunda capacidade é o que Rolnik chama de “corpo vibrátil”. Assim, temos o olho-retina, que alcança formas e projeta conceitos sobre a alteridade, e o olho-vibrátil, capaz de apreender os afectos em sua presença no corpo. Sua escrita se realiza como empreendimento cartográfico entre estes dois olhares.

O último pensador que trago, o faço afastando-me do olho-retina e me dirigindo ao olho-vibrátil. Se iniciei cercando a visão, encerro tensionando esta categoria, contrastando-a com o tema do invisível colocado por Peter Pál Pelbart, filósofo, ensaísta e, assim como Rolnik, professor da PUC – SP. Em *Ecologia do Invisível*, texto do final da década de 1980, Pelbart se questiona, diante da enxurrada ilimitada e perpétua de imagens que firmavam, então na televisão, hoje na internet, um “regime de visibilidade total”: “o que teria acontecido ao nosso invisível, supondo-se que ele exista?” (PELBART, 1993, p. 52).

Para o filósofo, está ocorrendo uma politização do invisível que pode redundar ou animar uma ou outra concepção ecológica e cultural (PELBART, 1993, p. 49). Antes de definir a que invisível se refere, o autor sugere quatro categoria de relação das culturas com o invisível. A primeira é o invisível imanente, característica das culturas nativas, na qual o invisível habita a terra, é “coextensivo a ela”, presente cotidianamente entre os seres humanos. Na segunda, o invisível povoa o céu, acima dos humanos, e caracteriza as religiões monoteístas e a megamáquina de Estado Déspota (PELBART, 1993, p.50).

Na terceira, o invisível encontra-se na interioridade da alma, no campo do psiquismo, ligado ao Sujeito e privatizado no indivíduo. A quarta seria esta que estamos acompanhando, na qual se opera um “aniquilamento progressivo do invisível”, suprido ou devorado pela visibilidade imaterial da imagem (PELBART, 1993, p.50). Diante disso, o filósofo nos traz algumas cenas para definir a qual

invisível ele se refere. A primeira, é o invisível percebido no ambiente de um hospital psiquiátrico:

[...] uma espécie de densa invisibilidade entrelaçada nos objetos, nas pessoas, nos lugares, nas palavras, nos silêncios, e não é precisamente o que está na cabeça de cada paciente, mas entre eles, entre um e outro, entre um olhar e um objeto, entre as palavras e as coisas, entre um som e um retalho, como se esse invisível fosse outra coisa que um oculto, outra coisa que um segredo, outra coisa que um mistério acessível a um sujeito privilegiado, seja ele médico ou louco. Como se esse invisível fosse essa camada que envolve e permeia as coisas, ou as duplica, ou que lhes dá espessura, ou leveza, ou peso, ou as torna relevantes, miraculosas, fantásticas, inéditas, mágicas, brutas, inertes... Sim, uma camada intensiva, que tem a ver com as imagens mas não deriva delas, que tem a ver com a linguagem mas não deriva dela. Como quando vemos um morto, paira sobre ele uma camada de invisível que não é o morto, e sim a morte, esse acontecimento imemorial que sobrevoa todos os mortos e os vivos, e os incrédulos e os estarecidos da Terra. Assim como o relógio configura uma imagem do tempo mas não é o tempo, e mesmo a pintura de um relógio derretido, escoando, ainda é insuficiente para roçar esse invisível maior que é o Tempo, e que às vezes um anjo de Wenders ou um fragmento de Blanchot ou uma sonata em Proust evocam mais de perto. (PELBART, 1993, p. 52-3).

Assim, o invisível não pertence a linguagem ou a imagem, nem ao imaginário. Ele configura parte da realidade, da ordem da Cidade ou da Natureza. Para Pelbart (1993, p. 54) uma ecologia que se proponha a conservar o ar despoluído, logo, invisível, precisa ocupar-se com arejar o invisível. O que vivenciamos com o excesso de imagens o tempo todo é desta ordem: uma poluição do invisível. Com Deleuze e Guattari, Pelbart coloca a necessidade de criarmos vacúolos de silêncio, de imagem, como técnica de despoluição do invisível, como possibilitação (1993, p. 54).

Nesse sentido, Pelbart comenta que o invisível remete ao “espaço reservado ao intempestivo”:

É preciso conseguir não ruminar incessantemente a própria historinha pessoal para poder inventar um novo devir. Um hospital psiquiátrico precisa livrar-se do despotismo de um tempo homogêneo para deixar surgirem temporalizações e universos existenciais diferenciados. Nós precisamos constantemente nos desgarrar desse presente sem espessura que a mídia nos oferece, imagem móvel de uma eternidade, para introduzir em nossas vidas o inédito. (PELBART, 1993, p. 56-7)

Para encerrar, Pelbart remete novamente a Deleuze com outra estratégia de trabalho: a disseminação de cristais de tempo. Ou seja, a partir do invisível, ou mesmo do visível, intervir ou introduzir uma espécie de aberração temporal, um “jorrar de tempo” capaz de desestabilizar o sistema de trocas, o circuito de equivalências. Um mostrar de um corte temporal, no qual “sangramos quando diferimos de nós mesmos, quando embarcamos numa diferenciação a partir de uma virtualidade” (PELBART, 1993, p.60). Este cristal não remete ao endurecer de um universo, mas sim a composição de uma consistência de germe de mundo.

2.2 CORPO PANDÊMICO

Outro conceito que mobilizo para pensar o modo como a visão organiza meu movimento durante a pandemia é a noção de corpo pandêmico, proposto por Jeremy Stolow, pesquisador de mídia e religião, especialmente das combinações entre tecnociência e religião. Em Algumas notas sobre a visualização do corpo pandêmico, Stolow (2020, on-line) tematiza o modo como o corpo, o cosmos e os limites porosos entre ambos estão sendo retratados, tanto na cultura popular quanto nos textos acadêmicos.

Stolow (2020, on-line) questiona o que podemos aprender, em função da pandemia, sobre os modos como o conhecimento científico é produzido, informado e mobilizado, e como essa aprendizagem tensiona os limites pressupostos entre ciência, não-ciência, natureza e cultura. O corpo pandêmico trata-se de uma categoria interessante para observar essas articulações: trata-se de uma visualidade sobre o corpo que se populariza através da cultura visual da Nova Era, com seu corpo de aura, e a ciência da respiração, que se populariza na pandemia, com seus modos de mostrar a nuvem microbiológica emanada pelo corpo e capaz de transmitir o vírus.

Deste modo, Stolow (2020, on-line) define o corpo pandêmico como:

O corpo pandêmico é uma criatura bastante expansiva. Ele compreende não só uma coabitação complexa de parasitas e hospedeiros dentro de uma estrutura a qual chamamos de “corpo humano”, mas também o microambiente individual único dentro do qual esse corpo está situado: um espaço aéreo envolvente, preenchido com

gotículas aerossolizadas de saliva e transpiração, células mortas da pele, fungos, bactérias, vírus, partículas químicas e outras entidades microscópicas a que os cientistas agora se referem como nosso 'microbioma' ou 'exposoma'. Onde quer que se queira traçar a linha que delimita um território chamado 'indivíduo humano', parece que não podemos desenredar esse corpo da névoa circundante de atividade microscópica. [...]Nossas percepções cotidianas de onde uma presença corporal termina e onde outra começa agora são dominadas por um cálculo de risco e ameaça.

As luvas, máscaras e outros adereços que utilizo no videodança se tornaram ferramentas diárias na tentativa de criar uma fronteira impermeável entre corpo e ambiente, e estender o limiar de segurança. Para Stolow, a circulação e multiplicação de representações visuais sobre o corpo como resposta à pandemia evidenciam como a ciência se faz emaranhada em cultura, religiosidades, política e arte. Também transparece como a situação da pandemia engendra ciência e não-ciência de novos modos, concebendo circunstâncias que não respondem facilmente a binarismos.

Enquanto eu amadurecia no processo de criação do videodança, realizei que, além da pandemia do covid-19 se colocar como contexto decisório no modo como o trabalho surgiu, foi explorado e compartilhado, o corpo pandêmico está presente, embora em contexto histórico diferente, na minha família há três gerações. Meu avô materno adoeceu, contaminado por hanseníase, e foi recolhido, na década de 1950, pelo ministério da saúde para isolamento no Hospital Colônia Itapuã, em Viamão, Rio Grande do Sul. Minha mãe era uma criança muito jovem, mas ainda lembra do dia em que “homens vestidos de branco” entraram na casa em que moravam e levaram seu pai, a quem ela só conseguiria ver a distância durante a infância e adolescência. Eles só voltaram a se reunir quando ela já era adulta e o tratamento havia avançado.

Mesmo com tratamento, a condição de “contaminado” (por uma doença que também era social, marcada por narrativas bíblicas) que marcou a existência e o corpo do meu avô tornou impossível a sua reintegração na vida fora do hospital colônia, e ele acabou vivendo ali até falecer em 2006. A experiência de caminhar e brincar por aquela vila abandonada que se tornou o hospital colônia depois que a política de isolamento foi redirecionada no país marcou profundamente a minha infância. Eu me lembro dos escombros, das marcas da

presença humana, das histórias, da sensação de abandono e solidão. De fazer perguntas, de ouvir as respostas e de nunca conseguir realmente entender o que tinha acontecido ali, até já ser adolescente e compreender pela primeira vez as palavras: hanseníase, antigamente chamada lepra.

Penso que, de algum modo, as paredes dos prédios abandonados naquela vila no interior de Viamão tinham a presença mais forte que uma criança poderia sentir. Uma presença que contava das fragilidades dos corpos que ali adoeceram, separados das famílias e dos amigos, que aguardaram tratamento e tentaram reconstruir suas vidas, sem nenhuma garantia de que algum dia poderiam voltar para sua antiga vida. Aquela sensação de fim, em que eu me perguntava: para onde foi todo mundo? Ou morreram, ou conseguiram voltar para casa. E no cemitério eu li a lápide que ficou para sempre na minha mente: aqui jaz os meus ossos esperando os vossos.

2.3 COREOPANDEMIA

O desenvolvimento da Pandemia do Covid-19 ocasionou distintas formas de governo e governamentalidade do movimento dos corpos nas cidades. No Brasil, a atuação do presidente Jair Messias Bolsonaro foi marcado pela negação da gravidade da doença, a condenação do distanciamento social e o vazio de políticas de renda, alimentação, abrigo e saúde, como parte de um processo de (não) gerenciamento que culminou em milhares de mortes e no aprofundamento da pobreza e da desigualdade no país¹⁹.

Para compreender as implicações de pensar-fazer dança e movimento durante a pandemia, mobilizo as reflexões de André Lepecki em torno da coreopandemia. Lepecki é professor e coordenador no Departamento de Estudos da Performance da New York University, possui extensa e reconhecida

¹⁹ Está em análise no Tribunal Penal Internacional uma denúncia por genocídio promovida pelo movimento indígena e aliados em Março de 2020.

produção em teoria da dança e da performance. Em Movimento na pausa²⁰, ele traça o “meridiano necropolítico” que conecta os Estados Unidos de Donald Trump ao Brasil de Bolsonaro, propondo uma metodologia para refletir sobre as (não) gestões da Pandemia a partir da perspectiva do movimento.

Como questões principais da reflexão de Lepecki, podemos destacar: “o que é o movimento, onde ele existe, como pode ser identificado, como deve ser implementado e executado e, acima de tudo, como pode ser previsto?” (2020, on-line). O pensador também se questiona: “o que acontece na cinética neoliberal, no atual projeto de policiamento do movimento implementado em nossa fase avançada, necropolítica e neofascista do capitalismo?” (2020, on-line).

Diante destas problemáticas, Lepecki (2020) argumenta que o que estamos enfrentando durante a Pandemia, no Brasil e nos Estados Unidos, é um experimento em governamentalidade neoliberal, na qual o movimento é essencial para a expansão, multiplicação e continuidade deste modo de viver e governar. O movimento, desde os gestos dos trabalhadores na linha de produção, até o repertório especializado e rastreável do “cidadão autônomo, auto-motivado e auto-móvel”, bem como do consumidor em frente às telas, é fundamental para o poder do Estado, para a subjetivação na modernidade e, portanto, para a governança liberal (LEPECKI, 2020, online).

A não-governança neoliberal aprofunda, mas também se diferencia da lógica precedente. Nela, além de abranger o “projeto cinético liberal” até extremos, afirma-se uma outra concepção de movimento e de seu controle:

[...] já não é mais suficiente formatar, impor, gerir e prever o movimento, como na lógica cinética liberal. Agora, é o *próprio movimento*, o

²⁰ LEPECKI, André. **Movimento na pausa**. 2020. Tradução Ana Luiz Braga. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/147>. Acesso em: 08 dez. 2020. Interessante destacar que a “pausa” que batiza o texto foi a expressão escolhida para nomear a política de distanciamento social em Nova York, onde Lepecki trabalha. Outras interessantes reflexões sobre a escolha de vocabulário e as relações entre política e movimento podem ser encontradas em: ANDRE Lepecki "Movement in the Confinement (or: choreopandemia)". New York, Rio de Janeiro: Riboca Riga Internacional Biennial Of Contemporary Art, 2020. Son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCDN-GsL8ThwYJKhB-dvmz7w>. Acesso em: 26 dez. 2020.

movimento como tal, que deve ser *colonizado a partir de dentro*. Isso é alcançado por meio da criação de *atividades extrativas totais sobre experiências de movimento individuais*. Não há limite para essa colonização e monetização do cinético do indivíduo neoliberal, nem a carne do seu corpo, nem mesmo a sua dor. Sexo, amor, sono, falta de sono, pele, dentes (de preferência sempre certinhos, sem manchas e “extra-brancos”), dietas, humores, inatividades e também atividades... tudo se torna ocasião para uma pilhagem mercenária de tudo que possa ser saqueado atrás da linha do inimigo. (LEPECKI, 2020, on-line)

As telas e a super estimulação da motricidade das mãos e da visão operam justamente nesta produção infundável de movimento e pilhagem da atenção e do desejo. Na pausa das atividades presenciais, observamos a hiperatividade do capital, da polícia e do capital enquanto polícia (LEPECKI, 2020, online). O movimento, assim, coloca este paradoxo. Se, em uma via, a liberdade de movimento é o ideal que baseia a (não) governança neoliberal. Em outra, uma vez que o movimento “é a própria fugitividade” e sempre resiste a ser completamente capturado, aumenta-se a tendência aos usos autoritários de dispositivos de vigilância e colonização.

Esta redução da vida a recursos pilháveis, principalmente as vidas racializadas, de gêneros e sexualidades não-conformes, e outras minorias, encontra resistência em movimentos sociais, estéticos e políticos. Por isso, Lepecki (2020, on-line) afirma que o “meridiano de violência” que conecta Estados Unidos e Brasil é a ativação da luta como movimento. Nesta luta contra o poder cinético e o cinetismo neoliberal, Lepecki destaca a importância de termos assentadas as diferenças entre abordagens transcendentais e imanentes do movimento.

O movimento transcendente, também chamado de forçado (aqui, Lepecki segue Deleuze e Chatelet) trata-se de qualquer ação resultante da atividade de forças externas, quando este deixa de ser um direito e se torna uma graça concedida conforme a disposição para mobilizar normatividades. Lepecki (2020, on-line) chama nossa atenção para aquela que é conhecida por nós na escola como a primeira lei universal do movimento, a Lei de Newton. Também destaca

a ação de um coreógrafo, ou de um policial, como agente do poder autoritário a nos dizer: mova-se! Não há nada aqui para ver!

O movimento imanente, ou como Lepecki recupera a expressão de Hélio Oiticica, a “imanência do ato”, refere-se a tendência que o movimento tem de oferecer “infinito florescimento, possibilidades sempre novas e imprevistas para (mais, outros) movimentos” (LEPECKI, 2020, on-line). O florescimento desses possíveis é o desmanche das narrativas deste “sujeito liberal autônomo e auto-móvel”. Seguindo a herança dos pós-modernos na dança, Lepecki salienta uma tarefa: a recusa tanto das condições caras a governança liberal, das forças externas e transcendentais que adestram o movimento, quando a recusa da captura, da inserção neoliberal de impulsos, do arroubos cinéticos consumistas, na carne e no desejo.

A tarefa passa a ser encontrar outra física para o movimento; encontrar, na pausa, as fontes para um movimento coletivo não-condicionado e imanente. Um movimento no qual a quietude é simultaneamente recusa, potencialidade e ação. Uma outra coreopolítica, um anticoreopoliamento, onde a escolha entre se mover e não se mover se torna secundária, terciária, irrelevante. Um movimento que sabe desde dentro que, na não-lei não-universal da microfísica da “pequena dança”, o movimento se funde com a imanência como a intensidade total da sociabilidade *contatual*. Um movimento lento que movimenta a fugitividade e efetua a amplificação da mobilização social *contatual*. (LEPECKI, 2020, on-line).

Para Lepecki (2020, on-line) finalmente, o exercício da coreopolítica é, então, tornar-se sensível e receptivo, corpo atento, entregue ao desacelerar, à lentidão, à permissão ao luto, ao respeito à morte do outro. Movimento capaz de resistir ao estado de permanente agitação orquestrado pelo fascismo neoliberal. Corpo em estado de contato cuidadoso. Não o contato do toque entre peles, mas da sociabilidade coletiva, engajamento na constituição de campos do invisível, do sensual, do intenso, do mover comum.

No capítulo a seguir, me dedico a esmiuçar a metodologia utilizada na criação do videodança.

3 MODOS DE CULTIVO DA VISÃO: FELDENKRAIS E TUNING SCORES

A metodologia empregada para a criação do videodança **Para que os olhos se demorem** consistiu no uso articulado de três técnicas: Feldenkrais, *Tuning Scores* e autocura²¹. Construí, nesta articulação, uma rotina diária de prática contínua, sistematizada e documentada em diário de pesquisa, de modo a poder observar a relação entre a visão e meu movimento, observações que trarei no decorrer deste capítulo. O aprofundamento nos modo de investigar e o acompanhamento de seus desdobramentos estendeu a compreensão da bibliografia consultada e ampliou o alcance do problema de pesquisa. Realizei as práticas todos os dias, de segunda a sexta-feira, durante cerca de 1 hora e meia, de setembro de 2020 a janeiro de 2021.

Assim, nas próximas páginas, comento um pouco das especificidades de cada técnica, das observações presentes no diário, e encerro com a estrutura da prática diária que consistiu no processo de investigação propriamente dito. A escolha por estas técnicas foi feita na ocasião da pandemia, mas remete a minha trajetória de idas e vindas na dança. Como mencionado anteriormente, no início de 2008, em minha cidade natal, Santa Rosa, eu dançava na Companhia Municipal Santa Rosa em Dança, quando sofri uma lesão em função das longas horas de ensaio diário. Recebi, então, um diagnóstico médico de que não poderia mais dançar. Em função disso, optei por cursar Comunicação Social, pela possibilidade de trabalhar com produção cultural, uma vez que eu não me via

²¹ Também chamado de *Self-healing*, é uma metodologia organizada por Meir Schneider, na década de 1970. Filho de mãe e pai surdos, ele era considerado cego pela medicina convencional, mas acreditava ser possível reverter seu quadro. Inspirado no escritor William Bates, autor do livro *Visão Perfeita Sem Óculos*, e em práticas que aprendeu com alguns professores, ele colocou sua teoria em ação. A metodologia trabalha com massagens, respiração, movimentos e estimulação e pode ser encontrada no livro *Movimento para a autocura*. A metodologia inspirou a ordem nas quais as práticas de Feldenkrais eram realizadas, e contei com duas táticas características: a colocação de um quadrado preto em frente aos olhos (que aparece no videodança) para estimular a visão periférica, e encobrir o olho dominante para estimular o mais fraco. Descobri a técnica em função do logaritmo do Google, quando realizei muitas pesquisas sobre visão, o aplicativo passou a me sugerir materiais de diversas fontes. Em função do tempo e do espaço, optei por centrar o capítulo nas práticas de Feldenkrais e *Tuning Scores*, por isso, a autocura se restringe a esta nota.

completamente afastada do trabalho com arte e cultura, mesmo que não pudesse dançar.

Em 2011, cursando Comunicação na Universidade Federal de Santa Maria, eu ainda experimentava os efeitos da lesão. Terminado o tratamento com medicamentos, o corpo, que antes possuía uma rotina diária de estímulo, agora imobilizado durante longas horas, sentada nas aulas da faculdade, repetia dolorosas inflamações e comprometia minha qualidade de vida. Foi quando decidi buscar outra opinião sobre o quadro. O segundo médico a me analisar terminou por dar um prognóstico completamente diferente: receitou fisioterapia, prática de Reeducação Postural Global – RPG e de Pilates, terminando a consulta taxativo: depois disso, vá dançar, minha filha!

Com a permissão médica para voltar a me mexer, eu busquei no curso de Artes Cênicas da Universidade uma disciplina extracurricular chamada Consciência Corporal e Vocal, na época, dada pela professora Beatriz Pipi. Com ela, conheci pela primeira vez a Educação Somática, principalmente a Eutonia, técnica com a qual a professora trabalhava. Ansiosa por compreender aquela aula completamente diferente de tudo que eu já tinha feito, recorri a bibliografia da disciplina. Correndo os olhos, um livro me chamou a atenção: Consciência pelo Movimento de Moshe Feldenkrais. Foi a primeira vez que ouvi falar da técnica. Li o livro e terminei com uma sensação até então inédita para mim: não havia entendido absolutamente nada, mas ainda assim, se firmara em mim uma sensação de que havia ali algo imenso e importante a ser descoberto.

3.1 VISÃO NA TÉCNICA FELDENKRAIS

A técnica Feldenkrais foi criada por Moshe Feldenkrais, físico, engenheiro, praticante e professor de judô. Sua criação se deu por ocasião de uma lesão que Feldenkrais sofreu e recebeu o diagnóstico de que seria necessária uma cirurgia. Ele, então, passou a pesquisar seu próprio movimento e, quando os efeitos surgiram a olhos vistos, seus amigos pediram que ele começasse a ensinar o que estava fazendo. A técnica se organiza em duas situações: as práticas coletivas, chamadas ATM (Awareness Through Movement), em que o educador

usa a fala para direcionar a exploração, e as práticas individuais, chamadas IF (Integração Funcional) na qual o educador trabalha com o aprendiz principalmente através do toque.

Em 2013, eu iniciei na primeira turma do curso de Dança Bacharelado, e encontrei na Iniciação Científica uma possibilidade de me aprofundar na Educação Somática para Criação em Dança, sob a orientação da Prof^a Dra Heloísa Gravina. Experimentei a técnica Alexander, *Body-Mind Centering*, técnica Klein, e todas elas aprofundaram meu interesse no tema, porém eu continuava perguntando por todo o canto pela tal técnica Feldenkrais. Foi apenas em 2017 que eu tive a oportunidade de fazer minha primeira aula de ATM, durante a formação em Yoga Somático, no Centro de Yoga Montanha Encantada, em Garopaba, Santa Catarina, com o professor e praticante Kaelash Neels.

Foi como reencontrar um diamante precioso em um quarto bagunçado. No entanto, a continuidade da prática ficou comprometida em função de não haver profissionais de Feldenkrais em Santa Maria. Tudo que eu podia era contar com algumas práticas disponíveis no Youtube, a maioria delas em inglês. Em 2020, por ocasião da Pandemia do Covid-19, fiquei sabendo pelas redes sociais que Mariana Huck, educadora Feldenkrais de São Paulo, ofereceria práticas online de ATM durante a quarentena. Foi quando finalmente consegui mergulhar mais profundamente no contato com a técnica e compreender suas especificidades e seus princípios com mais nitidez. Todas as trilhas de exploração do movimento que Mariana propôs diariamente fizeram muito sentido e foram iluminando aspectos da minha autoimagem que tiveram um profundo impacto no modo como meu movimento se organiza, promovendo uma sensação geral de estar mais confortável em minha própria pele.

Em 25 de maio de 2020, Mariana ofereceu aquela que foi a minha primeira prática de visão. Nela, nós cobrimos os olhos com um tecido e exploramos o movimento dos olhos na horizontal, da direita para a esquerda, na relação com a memória da imagem do cômodo que estávamos, buscamos ampliar aos poucos o movimento para as laterais. Também exploramos mover os olhos a

partir da imaginação de diferentes objetos que se aproximavam e afastam de nós, depois realizavam diferentes trajetórias nesta imagem interna do cômodo.

Eu fiquei fascinada, não só porque ofereceu um grande alívio físico local, mas porque a percepção da integridade da coluna e da cabeça e a percepção do ambiente que surgiram ali me foram inéditas e me deixaram um tanto embasbacada. Uma sensação que eu já havia escutado pessoas relatarem no contexto de outras técnicas, mas que me era tão invisível quanto inimaginável. Assim, a influência da visão em meu movimento e sua investigação através da técnica se tornaram o tema desta pesquisa.

Alguns dias depois, tive a oportunidade de fazer uma outra prática, com a educadora norte-americana Tiffany Sankary, que também se estruturava a partir da visão e se chamava Desfazendo o padrão de Ansiedade. As movimentações relacionadas a ela estiveram bastante presentes no videodança. Nela, trazíamos a imagem de uma grande bola caindo do teto em nossa direção. Aquele momento em que, na escola, jogávamos queimada ou, como se chama no interior gaúcho, caçador, e a pessoa arremessava a bola. O segundo em que percebíamos que seríamos atingidos. Como seres videntes, o segundo em que víamos que seríamos atingidos. A partir dessa imagem, desta percepção visual, a lição estimulava que observássemos como todo o nosso corpo responde com um padrão de autoproteção, e propunha possibilidades de mobilizar e reorganizar estas relações habituais de resposta.

Não é demais salientar a relevância e o significado da questão dos hábitos para a Educação Somática, uma vez que parece haver um certo consenso entre as abordagens sobre a necessidade de refinar nossa habilidade de reconhecê-los e nos tornamos capazes de inibi-los quando necessário. Durante nosso complexo e constante processo de aprendizagem em nosso ambiente cultural, social, natural e escolar, a inteligência de nosso corpo desenvolve determinados padrões de movimento. Estes tendem a se tornar inconscientes e respondem a necessidade de adaptação, de conformação a determinadas situações e, se fosse de outro modo, provavelmente nosso corpo nos deixaria desamparados.

Porém, ao sermos expostos a outros contextos e ambientes, ao se deparar com o desconhecido, nosso corpo tende a mobilizar as mesmas respostas automáticas aprendidas, e estas ações habituais nem sempre estão em comunicação com o vocabulário necessário em outras conjunturas. Assim, não só a Educação Somática destaca o papel da identificação e inibição dos hábitos para a aprendizagem e para a qualidade de vida em geral, como também, ao ser mobilizada no campo de criação da arte contemporânea, ela destaca a qualidade muito específica de presença e movimento que nasce desta empreitada em direção ao refinamento da auto-observação.

Em julho de 2020, Mariana Huck e Germana Lucena organizaram o módulo 0 da formação na técnica Feldenkrais e tive a oportunidade de participar. Nesta ocasião, foram destacadas as características do método: tempo, relação e escuta. No que se refere ao tempo, as diferentes possibilidades rítmicas assumem importante lugar no estabelecimento de um campo de atenção ao corpo vivo e suas pequenas danças²². O método se interessa em como a organização deste corpo vai se alterando no decorrer da exploração, como cada parte responde as indicações com disposições temporais diversas, quais os efeitos de realizar a ação alterando a ordem temporal das respostas e, finalmente, como cada corpo responde diferente com ritmos diversos.

No que concerne a relação, o método ocupa-se com as maneiras pelas quais diferentes pontos no corpo e no ambiente se combinam e estabelecem a orientação para uma ação. Finalmente, a questão da escuta se refere a dedicação em reconhecer dos movimentos e da aprendizagem que já estão envolvidos no processo de estar vivo. Neste sentido, o método se preocupa menos em intervir no movimento e no ambiente, e mais em criar diferentes oportunidades de interação.

Também a partir desta formação, comento agora alguns princípios presentes na técnica e que pode-se dizer que estruturam as explorações sobre

²² O termo **pequena dança** foi usado por Steve Paxton no trabalho com Contato Improvisação e se refere aos micro movimentos envolvidos na manutenção do corpo vivo em relação com a força da gravidade, mesmo quando este encontra-se parado na perspectiva de um observador externo.

visão praticadas durante esta investigação. Quando pensamos em trabalhar nossa atenção a determinada parte do corpo, na técnica Feldenkrais, podemos dizer que nossa atenção se desenvolverá em 3 aspectos: diferenciação, integração e função.

O primeiro deles, a **diferenciação** disso que pensamos como uma parte do corpo dentre as demais. Assim, uma parte da prática diária consiste em distinguir o movimento dos olhos do movimento do restante das estruturas envolvidas na visão. São seis os músculos extraoculares ou extrínsecos, aqueles que ficam fora do globo e mobilizam o olho dentro da órbita: o reto superior, o reto inferior, o reto medial, o reto lateral, o oblíquo superior e o oblíquo inferior, além do levantador da pálpebra superior. Assim, os movimentos do extrínsecos explorados durante a prática são: mover os olhos para a direita, para a esquerda, para cima e para baixo, diagonais, realizar círculos e outras formas.

Além destes, temos os músculos intraoculares ou intrínsecos, que ficam no interior do globo ocular e são responsáveis por movimentos de contração e expansão. Deste modo, as lições de Feldenkrais também contam com sugestões para que exploremos diferentes possibilidades de foco: focar no horizonte distante, focar em uma distância média, focar em distância próxima. Também se estimula imaginar objetos com tamanhos, cores, texturas e pesos diversos, percorrendo diferentes distâncias e trajetórias.

O segundo aspecto é o da **integração**: somos estimulados a observar como aquela parte se relaciona constantemente com a totalidade do corpo. Assim, uma parte considerável da prática se concentra em observar a relação do movimento dos olhos com o movimento dos músculos da face, mandíbula, cabeça, pescoço, tronco, quadril, coluna e pés. Mesmo quando o foco da lição não é necessariamente mover estas partes do corpo, somos estimulados a ficar atentas as sensações e reorganização destas estruturas.

O terceiro aspecto significativo na estruturação das práticas de Feldenkrais é a noção de **função**. Por isto, Feldenkrais diferencia a proposta de “mover os olhos” da proposta de “olhar”. Estes aspectos funcionam de maneira intimamente vinculada. Por exemplo, quando a lição nos propõe que imaginemos

“olhar” um objeto que se move para a nossa direita, mas permaneçamos com as pálpebras fechadas, nós vamos nos surpreendendo com os automatismos que se manifestam com a mera intenção de olhar e a resposta imediata das pálpebras. E nós vamos aprendendo a diferenciar respostas da função de olhar e os músculos envolvidos no mover dos olhos.

Moshe Feldenkrais afirmava que a pessoa humana é uma relação entre três entidades: estrutura, ambiente e sistema nervoso. A função é aquilo que liga estes três elementos. A função pode ser pensada, então, como a articulação entre os aspectos relacionais disto que chamamos partes do corpo, proporcionando o tempo e o espaço para que nos tornemos conscientes de algumas informações e processos enquanto realizamos a ação. Neste sentido, além do tempo de início e fim da lição, somos estimulados a observar quantas horas do nosso dia utilizamos aquela função, o quão exigida ela é em nossos contextos e rotinas. Também somos incitados a observar o aparecimento de desconfortos, restrições de movimento e o aparecimento de dores durante o decorrer do dia-a-dia.

O modo como se lida com a dor e o desconforto é outra constante nas abordagens somáticas e em outras abordagens de caráter integrativo. Quando a dor se manifesta, não se busca mobilizar aquele ponto específico da dor, sob consequência de aumentar a tensão e o incomodo. Busca-se, sim, observar e compreender como a estrutura na qual a dor se manifesta está relacionada com a organização de todo o corpo durante a execução de determinada função, logo, é provável que a dor não esteja restrita aquele ponto, mas sim, que se projete desde a extensão das cadeias musculoesqueléticas envolvidas na atividade. O manuseio deve passar, portanto, por outros pontos da cadeia, aumentando a chance de melhorar a função na totalidade do corpo e diminuindo as reatividades de proteção envolvidas com a dor.

Ao realizar os movimentos durante a prática acerca da visão, busca-se fazê-los com o menor esforço possível, primeiro de forma lenta, depois explorando outras combinações de velocidades. Não existe uma quantidade de repetições estipulada, é o praticante quem deve perceber quantas vezes, por

quanto tempo os movimentos lhe são confortáveis e agradáveis. Tampouco a palavra “repetição” deve ser levada ao pé da letra: não se busca realmente repetir, reproduzir um movimento, mas sim proporcionar diferentes oportunidades de explorar seu mover. Assim, não nos preocupamos com como deveríamos estar fazendo o movimento, mas sim, a cada vez, atualizamos a pergunta: como este movimento acontece no meu corpo? Quais são os limites? Que partes de mim sinto que se engajam, se envolvem neste mover? Que partes do meu corpo sinto mais vivas a partir deste mover?

Entre cada uma das indicações de movimento, nós fazemos as chamadas **pausas tônicas**, nas quais descansamos completamente o corpo. Isto por que Feldenkrais enfatiza muito o descanso e a inibição como parte fundamental do processo de aprendizagem. Ele nos diz, em *O poder da Autotransformação*:

Toda ação de um ser vivo é realizada por contração ou relaxamento muscular. O controle voluntário dos músculos nos seres humanos é alcançado através da experiência, longa e trabalhosa. No feto, qualquer excitação propaga-se indiscriminadamente por toda a musculatura. Na vida adulta, existe uma propagação de contração semelhante, porém menos pronunciada, quando tentamos executar uma nova ação. Assim, quando tentamos andar de patins ou de bicicleta, datilografar, nadar ou aprender qualquer nova habilidade, descobrimos que nossos músculos executam não apenas os movimentos necessários ao ato pretendido, mas também outros movimentos, desnecessários e com frequência contrários à ação desejada.

Aprender a inibir contrações indesejáveis dos músculos que funcionam independente de nossa vontade, ou a despeito dela, é a principal tarefa para coordenar a ação. (FELDENKRAIS, 1994, p. 93).

A gentileza é uma tônica presente em toda a prática da técnica Feldenkrais, mas sobretudo com a delicadeza e sutileza das estruturas envolvidas na visão, deve-se colocar como ponto central da exploração a amabilidade e o respeito consigo mesmo. Uma prática que, a princípio, pode parecer simples e banal, especialmente em tempos de sobrecarga da visão, pode ser extremamente cansativa, dolorosa e frustrante. E quando a exploração se torna difícil e custosa demais, tendemos a perder o interesse, o que, para Feldenkrais, é o grande termômetro da aprendizagem. Muito mais do que uma prática sobre o corpo, Feldenkrais é uma prática corporal sobre a atenção.

Este é também é o aspecto destacado por Bardet a respeito da técnica Feldenkrais. Marie Bardet é pesquisadora, doutora em filosofia pela Universidade Paris 8 e com formação em dança, ela investiga as práticas somáticas, principalmente Feldenkrais, e também a teoria e prática da improvisação em dança. Em atenção através do Movimento: o método Feldenkrais como disparador de um pensamento sobre a atenção²³, a pesquisadora recupera alguns pontos teóricos e práticos do método que, em diálogo com panorama da Educação somática, se propõe a uma mudança de perspectiva: não mais um trabalho sobre um corpo-objeto, mas sim uma educação preocupada com a atenção pela via do movimento.

Ela se coloca algumas questões a respeito desta transformação paradigmática: em que medida podemos dizer que os métodos somáticos podem ser compreendidos como métodos corporais que não dizem respeito diretamente ao corpo? Quais os deslocamentos práticos e conceituais necessários para tal afirmativa? Quais os efeitos desta transformação, uma vez que Feldenkrais afirma trabalhar com uma tomada de consciência através do movimento? E, finalmente, se esse método não trabalha apenas o corpo, o que ele faz ou pretende fazer? (BARDET, 2015, p. 192-3)

Bardet dedica-se então a identificar os pontos fundamentais nesta mudança, que estabelecem a atenção como questão para os praticantes de destes métodos corporais. O primeiro deles é a compreensão da pessoa humana trazida por Feldenkrais. Quando ele anuncia que se preocupa com o ser humano em sua integridade, apoiado sobre estrutura, ambiente e sistema nervoso, pode-se dizer que ele está preocupado com a relação entre estes três elementos, uma relação “dinâmica” e “modificável”, logo, a atenção é sobre uma relação variável entre esses elementos, e não uma atenção sobre um corpo-objeto-físico (BARDET, 2015, p. 194).

²³ BARDET, Marie. A Atenção através do Movimento: o método Feldenkrais como disparador de um pensamento sobre a atenção. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 191-205, jan./abr. 2015. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/rbep/v5n1/pt_2237-2660-rbep-5-01-00191.pdf. Acesso em: 07 jan. 2021.

Conseqüentemente, o segundo ponto é que a aprendizagem não se refere tampouco a como um corpo-objeto funciona ou deveria funcionar, é ou deveria ser. Mas sim, é uma aprendizagem da experiência de “variabilidade” possível, uma aprendizagem da mudança, o que exige, na perspectiva filosófica, que a atenção seja “dinâmica e diferencial”, não mais “consciência de alguma coisa” (BARDET, 2015, p. 194). Como o corpo e o movimento não são previamente efetuados, não se trata da consciência de uma parte do corpo ou de de um movimento específico. A atenção ao movimento experimentado é uma atenção às tendências pessoais do praticante ao se mover (BARDET, 2015, p. 200-1).

Assim, a consistência deste campo de tendência ao se mover encontra na abordagem somática do método a possibilidade de tornar-se o “lugar-momento da aprendizagem”, em que percebo os modos de me mover dentro da familiaridade do hábito, e aprendo a cultivar um espaço de exploração e nutrir novos hábitos no decorrer da prática. Por isso a importância de diminuir o esforço, de fazer menos, de descansar, para refinar a atenção a passagem para o novo (BARDET, 2015, p. 201).

Diante de tudo isso, se Bardet (2015) afirma que os métodos somáticos não estão tão preocupados assim em trabalhar o corpo, mas sim em desenvolver a atenção, é preciso ter em mente de qual atenção se fala: ela é diferencial, dinâmica e tendencial. Neste contexto de pensamento, a sensibilidade refere-se a habilidade de perceber a diferença e a aprendizagem também dá conta do ato de fazer escolhas:

Quando a diferença é grande, não existe dificuldade em escolher. Porém, quando precisamos fazer escolhas que são importantes para nós como seres humanos, então precisamos ter sensibilidade e ser capazes de discernir pequenas diferenças. Para fazer isso, precisamos melhorar nossa sensibilidade. (FELDENRAIS, 1988, p. 31).

A sensibilidade diferencial é definida como a passagem que possui uma certa espessura e está relacionada com as intensidades e familiaridades. Nela, a sensação marca a passagem de um limiar entre o imperceptível e o perceptível. Assim, uma das coisas que pude observar é que, com o avanço do trabalho com a visão, um dos efeitos que pude observar é a pausa nas crises de

enxaqueca que me acometiam mensalmente. Com o cultivo desta espessura sensível, aumentou minha atenção para os pequenos sinais, uma pressão no fundo dos olhos e uma dor, uma leve pontada nas têmporas, e uma qualidade de visão bastante específica que anunciavam a enxaqueca se formando dias antes de ela se manifestar em toda a plenitude.

Como qualquer pessoa que sofre com enxaqueca sabe, quanto mais se avança dentro da crise sem medicação, mais difícil fica que a medicação faça efeito. Por isso, cultivar a atenção e a espessura da sensibilidade à visão me proporcionou realizar escolhas, que foram desde aumentar o número e o tempo das pausas, até entrar com a medicação muito antes do que eu entraria normalmente.

Um último aspecto interessante de destacar sobre as práticas de Feldenkrais empregadas é a especificidade do *scanning*. Bardet destaca que esta estratégia, geralmente realizada no início das sessões em grupo, na qual as pessoas são convidadas para se deitar e observar como sentem o próprio corpo no contato com o chão. No decorrer da pausas tônicas, geralmente é repetida mais rapidamente, para que se possa observar as mudanças do corpo no decorrer da prática.

Esse *scanning* de partida, que pretende não só dizer como o corpo deve repousar sobre o solo, mas também fornecer um elemento de autoaprendizagem, se repetirá durante a sessão e estabelecer, assim, as premissas subjetivas para desenvolver a sensação da diferença. Desse modo, pode-se compreender que Feldenkrais colocará o foco perceptivo sobre as diferenças: começando pelas diferenças na orientação e pela reação da gravidade, entre um lado e outro, antes/depois, etc. (BARDET, 2015, p. 195).

Nas práticas de visão, o *scanning* tem um formato um pouco diferente. Somos estimulados a fechar as pálpebras, muitas vezes cobrindo os olhos com as mãos ou com um tecido ou venda, e observar a escuridão: o que você vê? É uma escuridão completa e fechada? Ou você percebe luzes, cores, formas e movimentos? Assim, nós vamos nos familiarizando com a atividades do nervo ótico e da musculatura envolvida, percebendo como continuam em atividade, mesmo quando privamos os olhos de acesso aos objetos externos fechando as

pálpebras. E como o corpo se organiza para isso? Como os pés e mãos passam a buscar o espaço? Como fica o nosso senso de confiança? Em que se apoia?

No avançar deste capítulo, trarei algumas observações do diário de pesquisa, para aprofundar como a prática da técnica Feldenkrais, aliada ao *Tuning Scores*, afetou minhas percepções e compreensões sobre o papel da visão na organização do meu movimento enquanto corpo pandêmico. Antes disso, porém, dedico algum espaço centralizado no *Tuning Scores*, como técnica específica da área de dança e que foi mobilizada no processo de criação do videodança **Para que os olhos se demorem**.

3.2 VISÃO NO TUNING SCORES

Além de conhecer a Educação Somática na aproximação com o curso de Artes Cênicas, em 2011, eu também trouxe uma rede de relações com os estudantes que ingressavam no curso naquela época. No final de maio de 2020, uma amiga que conheci neste contexto entrou em contato comigo. Disse que estava fazendo seu mestrado e a banca havia sugerido que ela conhecesse o trabalho de Lisa Nelson como um contraponto para a metodologia de vídeo que minha amiga estava desenvolvendo. Como esta amiga estava com dificuldades para compreender o *Tuning Scores* e me conhecia por trabalhos anteriores com improvisação em dança, ela me procurou com a esperança de que eu pudesse tirar suas dúvidas.

Ocorreu que, até então, eu nunca havia conhecido o trabalho de Nelson. Ao buscar vídeos no Youtube com a artista, fiquei fascinada, pois suas ideias a respeito da improvisação em dança e do vídeo neste contexto reverberavam em muitas das minhas experiências e pesquisas anteriores. Assim, trabalhar com o *Tuning Scores* nesta pesquisa de conclusão de curso nasceu do desejo de dedicar um tempo para conhecer e compreender melhor esta abordagem que me dizia tanto e que o próprio curso não havia me mostrado.

Com o avançar da pesquisa, compreendi que já havia experimentado um procedimento, se não de *Tuning Scores*, muito semelhante, no festival Sul em

Contato, em 2017, na cidade de Porto Alegre. Na ocasião, formamos duplas e cada praticante escolheu uma sequência curta de movimentos para um pequeno “solo”. Enquanto um dos praticantes da dupla realizava seu “solo”, o outro observava, primeiro de olhos abertos e longe de seu parceiro, depois de olhos fechados, próximo de seu parceiro, descobrindo o movimento por meio do tato. Posteriormente, de olhos abertos e por meio do tato. Finalmente, o praticante que havia observado fazia um pequeno solo compartilhando o que havia percebido do movimento de seu parceiro. Após, trocamos as posições.

O *Tuning Scores* foi criado pela performer, cinegrafista e artista colaborativa Lisa Nelson, no contexto do surgimento da improvisação de contato e da dança pós-moderna norte-americana. A visão se tornou sua questão de pesquisa quando ela trabalhou registrando com uma câmera de mão os encontros de Contato Improvisação e o trabalho somático de Bonnie Cohen com a técnica *Body-Mind Centering*. No trabalho de Lisa, a improvisação, mais do que um jogo de tarefas, diz respeito ao modo como nos organizamos através de nossa visão atenta, realizando escolhas em e no movimento.

Em seu texto *Before your Eyes*²⁴, a artista coloca que pensa em visão e movimento, sendo que um dá origem ao outro. Em seu trabalho com dança, visão e vídeo, ela conta que foi inicialmente inspirada por uma pergunta de Steve Paxton no início do Contato Improvisação: o que o corpo faz para sobreviver? Ela relata que enquanto se debatia com a incerteza sobre ficar ou não no campo da dança, outra pergunta surgiu: o que nós vemos em uma dança? Segundo ela, nós somos todos experts em ler o movimento humano, pois esta foi uma habilidade essencial para nossa sobrevivência. Antes mesmo que nós possamos nos dar conta, nós estamos compondo nosso corpo de modo a nos tornar visíveis ou invisíveis, conforme os sinais do ambiente e as coisas que sabemos e não sabemos (NELSON, 2001, on-line).

Nelson conta que adora assistir pessoas cantarem, observar o modo como o rosto se move quando a pessoa busca afinar o som, como os olhos

²⁴ NELSON, Lisa. **Before your eyes**: Seeds of a dance practice. [2001]. Disponível em: <https://tuningscoreslog.files.wordpress.com/2009/11/before-your-eyes.pdf>. Acesso em: 09 jan. 2020.

olham para fora, para dentro, para lugares que não se sabe onde. É possível observar o *feedback* acontecendo entre a garganta e o ouvido e de volta para a garganta. É possível observar as pequenas vibrações, às vezes uma língua, é possível observar o som dando forma ao corpo que canta, o ouvido afinando o corpo conforme o corpo afina o som para o ouvido. Ela afirma que quando assiste esse afinar, ela vê o que gostaria da dança.

How is “tuning” an analogue for dancing and seeing dancing? First, it is physical—tuning is an action. It moves my body, my senses, and my attention. It’s also sensual—I can feel it happening in my body. It’s relational—it’s the way I connect with things. And it’s compositional—it puts things in order. Granted, there’s more to dancing than this, as there’s more to singing. Yet I was moved to translate the mechanics of tuning into a dance practice because I was curious, and because I could. This has illuminated many things, leaving the mystery of human expression intact.²⁵ (NELSON, 2001, on-line).

Em *Atenciografia*²⁶ do corpo, o doutor em teatro Francisco de Assis Gaspar Neto traz a fala da própria Lisa para tematizar a prática da atenção e o encadeamento entre indivíduo e meio nesta metodologia. Lisa coloca que sentia uma certa inquietação com a produção em dança dos anos 70, uma vez que os artistas buscavam a expressão em movimentos cotidianos para questionar a estrutura consagrada da dança, enquanto ela estava interessada em buscar a fonte subjacente ao corpo cotidiano (GASPAR NETO, 2017, p. 207).

O pesquisador se coloca como problema: o que é a expressão e o que ela expressa? Para resolve-lo, ele busca na reunião da dança de Lisa Nelson com a filosofia, principalmente com a produção do filósofo francês Gilbert Simondon, uma possibilidade de resposta. Sua tese é de que a expressão ocorre na personalidade, um “ponto que singulariza o plano multitudinário do movimento;

²⁵ Como “afinar” é uma analogia para dançar e ver dança? Primeiro, é físico – o ajuste é uma ação. Isto move meu corpo, meus sentidos e minha atenção. É também sensual – eu posso sentir acontecendo no meu corpo. É relacional – é a maneira como eu conecto com as coisas. E é composicional – coloca as coisas em ordem. Admito, há mais em dançar do que isto, assim como há mais em cantar. No entanto, fui movida a traduzir a mecânica de afinar em uma prática de dança porque estava curiosa, e porque eu poderia. Isso tem iluminado muitas coisas, deixando o mistério de expressão humana intacta.

²⁶ GASPAR NETO, Francisco de Assis. *Atenciografia do Corpo: interseções entre Lisa Nelson e Gilbert Simondon a partir de um fragmento de relato*. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 205-221, jan./abr. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266063641>. Acesso em: 07 jun. 2019.

ou o modo como cada individualidade atualiza em movimentos particulares o fundo coletivo e impessoal que subjaz a estes movimentos” (GASPAR NETO, 2017, p.207). Assim, o pesquisador define o *Tuning Scores* como “procedimento de investigação de movimento, composição e comportamento humano” (GASPAR NETO, 2017, p.206).

Podemos dizer que um dos amparos da metodologia é a noção de Atenciografia proposta por Lisa Nelson. Trata-se do “mapeamento sensível da atenção, como suporte da imaginação do corpo que se posiciona no espaço e se prepara para responder aos estímulos dos elementos [...]” (NELSON apud GASPAR NETO, 2017, p.206). O pesquisador Gaspar Neto nos traz ainda um fragmento de Lisa Nelson narrando uma experiência no trabalho com o *Tuning Scores*:

Uma mulher está entrando no espaço. Ou eu noto uma mulher entrar no espaço. Seu andar raptou meus olhos. Ou ela inseriu-se em um quarto recentemente vazio. Meus olhos a encontraram lá. Ou eu a vejo agora, ela entrou no meu espaço imagem. Eu vejo por trás dos meus olhos, alguém juntar-se a ela aqui, ver o que está no meu plano. Eu estou assistindo uma mulher que anda distante de mim. Ou eu estou assistindo o andar. Ou meus olhos estão perseguindo seus calcanhares. Percebo que me inclinei para frente. Ou eu noto que eu comecei. / Eu olho para os quadris em retirada. Ou eu observo sua caminhada alegre. Este espaço é profundo. Onde ela está indo? Minha curiosidade, sugerida por ela, é alegre também. Eu tenho tempo para olhar para fora de uma janela. E volto. Eu detecto seu cotovelo elevar-se ligeiramente, uma pequena câibra do pulso. Ela está ensaiando um desvio para onde eu estou, em breve vou ver seu rosto. (NELSON apud GASPAR NETO, 2017, p. 206).

Em um processo de criação com o *Tuning Scores*, Gaspar Neto coloca que falar em dramaturgia se pode fazer sob condição de entender dramaturgia “como trama, composição de linhas que se amarram a partir de um ponto comum” (GASPAR NETO, 201, p. 208). Esta concepção de dramaturgia pode ser pensada no quadro de deslocamentos conceituais e práticos que caracteriza a virada epistemológica própria da dança pós-moderna e do trabalho com a Educação Somática. Uma dramaturgia não-linear, não-causal e sem movimentos padronizados, pautada pela sensação e cinestesia.

Em sua tese *Da pesquisa Coreográfica Contemporânea Enquanto Discurso*, Sílvia Tengner Barros Pinto Coelho denomina os estúdios de dança e os jogos ali práticas de máquinas de pensamento coreográfico e examina a produção deste pensamento com quatro artistas, entre eles, Lisa Nelson Coelho é professora auxiliar do departamento de comunicação da Nova FCSH - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Nova Lisboa, Doutora em Ciências da Comunicação - Comunicação e Artes, coreógrafa, bailarina, performer e pesquisadora nas áreas de Estudos de Dança, Estudos de Performance, Ciências da Comunicação e Práticas Artísticas.

Coelho define seu problema quanto as relações que os estúdios, o espelho e as câmeras estabelecem com o pensamento contemporâneo coreográfico. Relações que vão desde a passagem recíproca entre forma e dissolução e se inserem em um dispositivo que abarca diferentes processos, planos de atenção, intensidade, velocidades e perspectivas. Sua tese é a de que estratos se organizam em “com-posições” de relações desde várias ordens. Há nos processos de pesquisa uma ética de trabalho, que remete a um reconhecimento do político nos termos de Lepecki, e que é posto em “pensaação” nos estúdios e difundido para fora deles como “artes da atenção” (2015, p.9).

Coelho entrevistou Nelson e conta que, para ela, assim como outros coreógrafos, a improvisação não chega a ser uma questão: a improvisação é mobilizada como método, mas o resultado ser ou não improvisado não é um filtro necessário. Para a Nelson, dançar não pode ser puramente improvisação, há algo estruturante envolvido, há escolhas, há coisas que vemos e coisas que ignoramos, movimentos que inibimos e que escolhemos dar espaço. A atenção vem, então, no sentido de aumentar a possibilidade de fazer essas escolhas. “Alguma coisa tem que importar, alguma tem que estar em jogo numa dança” (NELSON apud COELHO, 2015, p. 134) É por isso que *Atenciografia* é, para Nelson, mais preciso do que “improvisação”.

Em uma entrevista recuperada no texto (SOLANO apud COELHO, 2015, p. 142), Nelson explica que faz o possível para que seus workshops durem, pelo

menos, duas semanas, com atividades durante o dia todo, em torno de estabelecer mais modos de explorar como vemos dança e como isso afeta o modo de nos movermos. As explorações costumam a ter em torno de três vias de interação: **corpo, pensamento e pensamento de outro corpo** (seja outra pessoa ou objetos), de modo que se esteja sintonizando ou afinando (tuning in) com o que está estável e com o que muda no ambiente.

Assim, quando Nelson fala do papel da câmera também no sentido de iniciar o uso da visão e de um instrumento com a atenção presente, ela coloca como a metodologia tem a ver como “ver o modo como aprendemos”, como nosso foco vai se movendo de uma coisa para a outra (NELSON apud COELHO, 2015, p. 142). Assim, podemos destacar que, no aspecto da experiência em primeira pessoa, tem a ver com o processo do corpo reconhecer o próprio movimento.

Em várias experiências que fez para reverter os seus movimentos, Nelson foi percebendo que o seu corpo só reconhecia o seu próprio comportamento uma fração de segundo depois do começo da acção. A partir daí começou a praticar o instante em que sentia organizar-se, no seu corpo, a formação da intenção de uma acção. O resultado foi absolutamente surpreendente, tornando-se numa técnica pessoal para provocar novos padrões de movimento e uma estratégia para reposicionar a sua imaginação (Nelson apud COELHO, 2015, p.136).

O pensar e imaginar se dá no reconhecimento das condições em que se podem perceber no ambiente, nas relações e nos corpos, o sutil, a afinação recíproca. Em que o imaginar com a câmera de vídeo, a mesa de montagem, o controle da televisão vão propondo modos de olhar o mundo e nos relacionarmos com ele (COELHO, 2015, p. 138-9).

Logo, a atividade da partitura (score) é afinar (tuning). Conforme explica COELHO (2015, p. 145), Nelson sugere dois tipos de ferramenta: movimento e palavras ditas em voz alta, como “deixas” (calls). Estas deixas se alteram em cada experiência, com cada grupo diferente. No início, o grupo é convidado a trazer os sentidos para a imagem do espaço e reconhecer suas fronteiras, movimentos e quietude que ali se colocam. Depois, se realiza o *scanning* de instruções propostas pela arquitetura do ambiente, seu contexto, sua atmosfera,

e comparamos com a nossa atmosfera interior. Quais as disposições do ambiente e quais as minhas disposições?

Cada praticante vai, então, observando quanto tempo leva para que se forme um foco na imagem da qual fazemos parte. O foco como uma fase, uma região de significância, reverberação que convida a participação das imaginações e do desejo. Observam também quando se coloca o tempo de decadência da imagem, no ambiente, nos corpos e no interesse (NELSON apud COELHO, 2015, p.145).

A partir da imaginação e do desejo, colocam-se as deixas, tanto pelos praticantes dentro quanto pelos que estão fora. Assim, o jogador é, além de performer, encenador e espectador. Abaixo, trago alguns exemplos:

[...] “pausa”, «fim», «reverter» (reverse), «substituir» (replace), «reportar» (report), etc. A intenção subjacente é reformular (replay) – mostrando, um ao outro, aquilo que percebemos. (COELHO, 2015, p. 146).

E também:

Algumas das deixas que usamos em Lisboa foram: «enter», que convida quem observa a entrar no espaço; «replace», alguém pode sair desse espaço e é substituído por outro; «showing» mostrar o que se está a fazer; «fechar os olhos», «abrir os olhos», «unísono», «mais devagar», «tomando o espaço», «small» fazer pequenino, etc. (COELHO, 2015, p.149-50).

Na exploração, pode estar incluída a proposta do grupo criar suas próprias deixas. Outros filtros sugeridos por Lisa²⁷ em uma vinda ao Brasil, em 2019, que também segui são: observar como se dá a pré-organização do corpo para encontrar algo no ambiente, por exemplo, uma cor, ou duplas de coisas. Fechar os olhos e buscar encontrar um ritmo no que ouvimos. Fechar os olhos e buscar ouvir qual sensação fala mais alto no seu corpo agora, a sensação mais intensa. Fechar os olhos, mudar de posição, de postura, e então abrir os olhos. Observar onde seus olhos pousam, qual a moldura. Quando você abre os olhos, observar

²⁷ LISA Nelson na Casa Miani. Direção de Andre Canada. Coordenação de Beth Bastos. São Paulo: Projeto O Que Vemos Quando Olhamos Dança, 2020. (17 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IRSkod7ppjk&list=PLpUlnij3JnLBWB_a6Bg4ZNku6wt6qbBeK&index=40. Acesso em: 10 jan. 2021.

se eles querem permanecer parados ou querem se mover. Eles querem focar em algo, ou eles aceitam uma imagem sem focar? Levar seu rosto muito próximo de alguma coisa.

Esta possibilidade de criar e adaptar os filtros e deixas viraram necessidade durante a presente pesquisa. Com as condições de distanciamento social colocadas pela Pandemia do Covid-19, precisei adaptar as práticas do *Tuning Scores* para as realiza-las em segurança. A oportunidade se deu por meio de dois contatos com o Coletivo Teatro Dodecafônico, de São Paulo. A primeira, por meio do álbum sonoro *Deslocamentos Mínimos*, principalmente com o áudio 2# *Instruções para olhar dentro e fora*. A segunda pelo Encontro de Improvisação em Dança do Cerrado, na Residência Artística Caminhar de volta pra rua: derivas possíveis em tempos de confinamento. Ambas as experiências são relatadas juntamente com todas as práticas no próximo trecho de texto.

3.3 RELATO DE PESQUISA

As práticas aconteceram diariamente, de segunda a sexta-feira, dentro do meu quarto. A exceção foram as experimentações com o trabalho do Coletivo Teatro Dodecafônico, que ocorreram também na sala, cozinha, no banheiro e, ao final de novembro, na praça em frente à minha casa. As imagens presentes no videodança, porém, são todas filmadas dentro da minha casa, no quarto e na sala. O objetivo das práticas era me familiarizar com minha própria visão e sua influência na organização do movimento de todo o corpo. A estrutura central consistia em uma sequência²⁸ de cerca de uma hora e meia a duas horas:

1º - Mobilização dos tecidos e percepção dos ossos do crânio, da face, e relaxamento da articulação temporomandibular;

2º - mobilização do crânio, pescoço e escápulas;

3º - massagem no pescoço com emissão vocal;

²⁸ Construí e disponibilizei uma playlist no Youtube com algumas das práticas utilizadas: https://youtube.com/playlist?list=PLpUInij3JnLBWB_a6Bg4ZNku6wt6qbBeK

- 4º - mobilização e reorganização dos ombros e pescoço;
- 5º - mobilização dos olhos com palming;
- 6º - mobilização dos tecidos do rosto;
- 7º - percepção e irrigação dos olhos com emissão vocal;
- 8º - palming;
- 9º - estimulação pela luz do sol;
- 10º - estimulação da visão periférica;
- 11º - estimulação do olho mais fraco;
- 12º - exploração do movimento dos olhos;
- 13º - liberação da face;
- 14º - permanecer olhando, sem definir foco, apenas olhar e permanecer presente.

Em agosto de 2020, explorei a relação do olhar com os pés e com o tronco, principalmente costelas e região dorsal da coluna. Observei que, desde que a pandemia começou, a imagem de vertigem era uma constante quando eu fechava as pálpebras para explorar a escuridão. Havia também uma sensação de zunido no ouvido. Esta vertigem vinha acompanhada de um enrijecimento do corpo e uma sensação de paralisia. Os sentimentos relacionados eram o medo e a incerteza, com algum grau de vergonha associado. Passei a observar algum nível de confusão com a palavra, dificuldade de verbalizar pensamentos e sensações.

São como bolhas que nascem na barriga, empurrando minha pele pra fora. Fazem pressão de dentro pra fora, me imobiliza e ao mesmo tempo, apesar de sua rigidez, sinto que vou me desintegrar. (BARBOSA, 2020, p.7).

Em setembro de 2020, a maior parte das notas do diário remete a imaginação de um futuro sem o distanciamento social. Muitas notas sobre o desejo de explorar uma estética da penumbra, que acabaram se concretizando

no videodança. Outras imagens que surgiram foram sacos de ar, líquidos e outros materiais, na relação com as respiração, que se concretizaram como processo, desde o módulo 0 da formação em Técnica Feldenkrais. Em setembro também trago no diário um texto sobre o olhar na permacultura, aprender a observar o que o ambiente manifesta espontaneamente, atenção a singularidade, acredito que haja uma relação com Feldenkrais e *Tuning Scores*, registro duas perguntas: onde a chuva para? Para onde a chuva escorre? Onde a água se reúne? Aí começa a nascer o desejo de olhar para fora pela janela.

Em outubro de 2020, começo a explorar muito a relação do olhar com as mãos. Observei uma relação com a sacro-ilíaca. Reforço no diário o filtro que é tanto do *Tuning Scores* quanto do Feldenkrais, ao observar o desejo de movimento surgir, questiono: é compulsivo ou é espontâneo? Começo a observar uma relação com a visão, os estados emocionais e a alimentação. Nos registros fílmicos, uma combinação de máscaras faz nascer uma figura sem rosto a se mover. De uma prática com Mariana Huck, em 16 de outubro, anoto: a organização olhos-cabeça e o movimento do restante do corpo é muito primordial, remete a primeira infância e ao período de dependência. Uma das praticantes, Suzana, destacou os efeitos da falta de um adulto atento e processos de carência emocional. Escreve e reflito sobre nutrição, autonomia e redimensionamento de expectativas.

Também em outubro recupero algumas memórias de infância, como a sensação de abrir os olhos ao acordar e me perguntar sobre a realidade se formando. Pergunto: qual o limiar em que a imagem passa a constituir sensação e sentido? Investigo. Lembro de quando abri a câmera para uma prática com a Mariana Huck e, como uma parte da minha cama aparecia, ela me perguntou se eu estava no hospital. Observo esse grande fato do adoecimento se colocando em visibilidades e invisibilidades. Anoto o vídeo sobre as células espelho, o mecanismo do nosso sistema nervoso que faz com que aprendamos um movimento olhando e copiando. Lisa diz que é nossa benção e nossa desgraça como bailarinos. Em uma palestra sobre aprendizagem na primeira infância, anoto sobre as crianças capazes de reconhecer suas mães em uma sala cheia de mulheres vestindo burcas. Há algo mais.

Em novembro, algumas relações e imagens que não conseguia perceber começam a se tornar mais presentes. A percepção da estrutura arredondada do globo ocular, às vezes, quando o tônus está mais alto, não parece tão redondo, parece triangular. Mas a imagem de globos, um globo de vidro, se coloca com muita força. Anoto sobre o anel ocular de Reich: olhos estabelecem o contato que se inicia com a mãe na amamentação. Função relacional de contato, impressividade e expressividade. O encouraçamento do segmento pode se expressar como desatenção, cefaleias, fotofobia, falta de contato, disfunções no movimento ocular. Principal emoção contida: medo.

Observo como o trabalho com os olhos funciona para regular o sistema nervoso de forma sutil e poderosa. Observo sentimentos de tranquilidade e equilíbrio, presença atenta e surgimento de movimentos espontâneos e possíveis. Recupero novamente algumas memórias de infância, quando a casa já era meu lugar de dançar. Em uma lição com Mariana Huck, percebi que havia direções do olhar que são dolorosas, porém, quando envolvi ombro, escápula e mãos, a dor se dissipou e surgiu conforto. Questiono se existe alguma relação entre minha visão e minha escoliose na torácica. O lado direito é tanto o lado do olho dominante quanto o do ombro mais alto e curvado para frente. Investigo.

Com o avançar de novembro, essa relação se confirma e se impõe com muita clareza na reorganização do tônus e das relações entre os dois lados do corpo. Ao fazer alguns pequenos gestos cotidianos, me pego confusa e perdida, como se não lembrasse com que mão eu fazia. Com esses momentos, surge uma qualidade de fala completamente nova, como uma delicada chama que ilumina todas as direções, quando tudo é possível, um segundo antes, não é possível saber qual o próximo movimento de dança da chama. A cada segundo, a menor brisa, o menor encontro pode fazê-la iluminar para um lado ou para o outro.

No final de novembro realizo as experimentações com o Coletivo Teatro Dodecafônico. O áudio #2 Instruções para olhar dentro e fora refinou a ação de olhar pela janela, trazendo uma série de nuances como ato de vinculação, não só de distanciamento. Aterramento na experiência comum e na construção diária

de mundo. No áudio #5 Instruções para esgotar o armário, fui observando como os meios e os encontros vão dialogando com o apetite visual e tornando-se aprendizagem dos gostos e dos vínculos.

Na Residência Artística Caminhar de volta pra rua: derivas possíveis em tempos de confinamento, o Programa de Deriva #2 Inventário e Contra-Inventário pediu:

PARTE 1 - inventário

Caminhar por 25 minutos observando detalhadamente o uso dos espaços - as interações entre as pessoas, a funcionalidade ou não do uso dos espaços concretos do território em que se caminha.

Fazer uma pausa de 05 minutos para escrever ou desenhar por 05 minutos enquanto caminha construindo um levantamento dos usos dos espaços e das interações entre as pessoas - funcionais ou não funcionais.

PARTE 2 - contra-inventário

Caminhar por mais 25 minutos repassando por parte desses territórios. Imagine outros modos pelos quais esse pequeno mundo poderia ser habitado, atividades que poderiam ser suspensas, atividades e modos de habitar que poderiam ser inventados do zero.

No diário, escrevi:

Uma praça em um barranco. Percebo agora que esta cidade que me acolheu há 10 anos tem esse hábito, plantar praças e parques em terrenos irregulares, tão diferente da minha cidade natal. O espaço ri da tentativa humana de pavimentá-lo em sua instabilidade, de designar lugares específicos. Lugares de sentar. Lugares de pisar. Lugares de parar e de se mover. O solo vivo destrói em pouco tempo os degraus e caminhos de cimento. Em suas múltiplas camadas, múltiplas tentativas. Aqui, lugar de passagem. Pouca presença se vê, muita se anuncia. Nos papéis, garrafas plásticas, máscaras, pedaços de plásticos retorcidos pelo vento em pequenas fitas de moébius. E tocos de cigarros. Muitos tocos de cigarros. Aqui, se sentam para fumar e esquecem que a terra recusa a tragada. Sensação de final de festa. Mas sem festa. E a erva mate depositada no pé da árvore, como uma oferenda.

Como seria uma cidade com uma vida cultural vigorosa? Cultivo de hortaliças e histórias.

Abaixo, o mapa psicogeográfico, ou seja, um mapa elaborado a partir da deriva, da ludicidade, das relações emocionais e comportamentais estabelecidas com o ambiente e elaborado durante a vivência. Também trago retratos da experiência da deriva:

Figura 5 - Mapa psicogeográfico da deriva realizada em 26 de novembro de 2020



Fonte: arquivo pessoal

Figura 6 - Registro Fotográfico da Deriva



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 7 - Registro Fotográfico da Deriva



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 8 - Registro fotográfico da Deriva



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 9 - Registro fotográfico da Deriva



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 10 - Registro fotográfico da Deriva



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 11- Registro fotográfico da Deriva



Fonte: Arquivo pessoal

No dia seguinte, a proposta da Deriva #3 Criar Laços e Raízes foi:

PARTE 1 - pés e olhar

Caminhar, por 25 minutos, com a dupla conexão do apoio dos pés e do apoio do olhar.

Observe em qual território os seus pés estão pisando. Ao mesmo tempo, procure por pessoas que você possa se conectar através do olhar.

Em qual território os seus pés estão pisando? Quais os limites do que você considera "seu lugar"? Quais os limites do território que você pode se responsabilizar? O vínculo com o espaço fortalece o vínculo com as pessoas?

PARTE 2 - seguir pessoas

Siga alguém com quem você estabeleça algum vínculo ou conexão até que essa pessoa entre num local onde você não possa ou não queira entrar. Se ainda houver tempo, siga outra pessoa. (25 minutos)

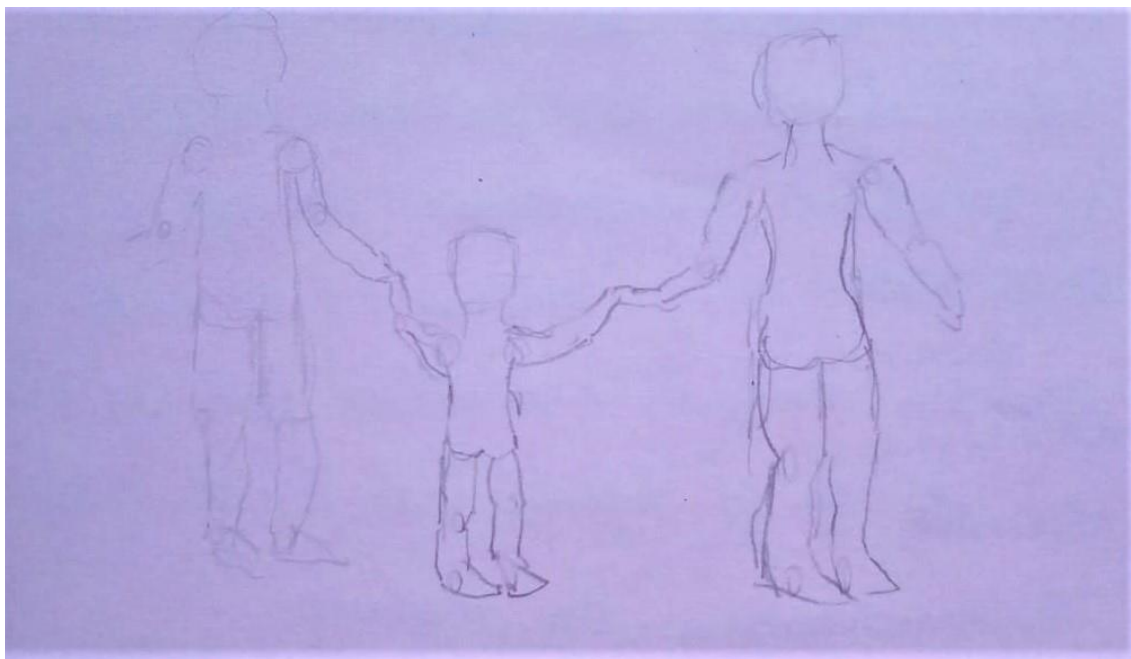
A parte 3 ainda sugeria que desenhássemos e escrevemos uma narrativa ficcionalizando sobre uma das pessoas. Escrevi:

No território em frente à casa, uma explosão de vida. Meus territórios vão até onde o olho alcançou e a imaginação consegue ver e projetar. Acho que sim, o vínculo com o espaço fortalece o vínculo com as pessoas. Ou talvez, um espaço propício para se vincular seja terra fértil para o vínculo entre pessoas. Quase no final da 1ª parte, um homem com a bandeira do Pozzobom (candidato à prefeitura, que esse ano foi disputada no segundo turno por dois candidatos de direita, que haviam em algum momento apoiado Bolsonaro) me abordou, fez várias perguntas e se apresentou como morador antigo, dono do cachorro (não lembro o nome). Ficou me perguntando insistentemente se eu era dali, se eu o conhecia, se conhecia o cachorro dele. Me senti incomodada com a abordagem e me perguntei o porquê. Se afinal tinha saído em busca de interação pelo olhar. Percebi que o motivo era o fato de ele não usar máscara e se aproximar muito de mim. Ocupei este espaço curioso da escolha. Escolhi sair dali.

Continuei minha busca por interação com o olhar. O primeiro olhar encontrou uma família. Decidi seguir. A criação se separou e correu para as pontes secas da praça. O casal a chamou e atravessou a rua, dobrando a esquina. Quando alcancei a esquina, eles haviam desaparecido.

Abaixo o desenho do registro:

Figura 12 - Família observada



Fonte: Diário de pesquisa pessoal

A experiência do aparecer e desaparecer se tornou um recorte de atenção na pesquisa, relacionada com a sensação de continuidades e descontinuidades, produção de sentido, corpo e produção de subjetividades no contexto urbano pandêmico. Estes e outros temas que habitam a fronteira entre arte e antropologia, dedico-me a desenvolver na análise no próximo capítulo.

Em dezembro, me percebi mais cuidadosa com o tempo e o movimento do sol descobri uma estrela particularmente brilhante próximo ao prédio vizinho, caminhei pela rua observando o horizonte repleto de morros que caracteriza Santa Maria e torna os aparecimentos e desaparecimentos mais presentes. A percepção da relação com entre olhos, cervical e pés se refinou, cada vez mais presente a relação entre minha visão e minha escoliose, no meu movimento como ser vidente. Sonhei, no final de dezembro, que não conseguia abrir o olho esquerdo e, sem conseguir olhar para fora, me foi permitido olhar para dentro. Entrei em pânico por algum motivo, conseguia me ver de fora, a pálpebra esquerda se desmanchando. Lembrei dos cadáveres abandonados no fundo do lago em uma série de terror. Fiz a prática do áudio 9# Instruções para Desentupir-se e realizei que isolamento, quarentena e corpo pandêmico moldaram minha

família desde que meu avô adoeceu e foi separado da família. De repente, as imagens daquele lugar me povoam com toda a dor. Esquecimento. Abandono.

Na edição do videodança **Para que os olhos se demorem**, optei por deixar apenas as imagens gravadas no ambiente doméstico e guardar as explorações e questões abertas pelas derivas para um segundo trabalho. Gostaria que esta sequência sobre visão e movimento no espaço urbano pudesse contar com imagens do Hospital Colônia Itapuã, em Viamão, e também entre as aldeias indígenas da Região Noroeste do Rio Grande do Sul, de modo a tematizar as coreopolícias presentes na trajetória histórica e na produção de subjetividades no estado.

4 O DANÇAR DO CORPO PANDÊMICO: ENTRE O VISÍVEL E O INVISÍVEL

Conforme colocado anteriormente, Novack (1990, p. 15) sugere que, para compreender o desenvolvimento de qualquer forma na dança, a partir de uma perspectiva antropológica, é necessário que a pesquisa dedique-se a examinar os seguintes processos: os experimentos e desenvolvimentos técnicos e teóricos próprios da dança; as trajetórias e perspectiva dos artistas; os retornos da audiência; os sentidos a partir dos quais a dança é organizada e produzida. Diante disto, considerando que a trajetória e os investimentos teóricos e técnicos da artista já foram apresentados nos capítulos anteriores, as próximas páginas se dedicam a relatar o processo de criação do videodança **Para que os olhos se demorem**, descrevendo as escolhas poéticas que ocasionaram a forma final e trazendo alguns dos sentidos acionados para a artista. Finalmente, trará alguns dos retornos da audiência.

4.1 NO ABRIR E FECHAR DE OLHOS, UM RESUMO DA OBRA

Uma quadro imerso na escuridão. Do canto esquerdo inferior surgem chamas azuladas que se projetam para tomar o quadro, queimando um círculo azul flamejante. Um som de cigarras traça outra linha na ambiência. Se houvesse um perfume, seria o das noites quentes de verão. O perfume da vontade de vida e das possibilidades. O círculo de fogo escorre para a borda esquerda, desaparecendo e deixando novamente a escuridão tomar a cena.

À direita, um pequeno círculo de luz revela ilumina uma face, os olhos se abrem. E então novamente a luz se apaga. À esquerda, surge então um quadro menor. Nele, uma mão destranca uma porta de entrada, gira a maçaneta e ao abrir a porta, um som de ambulância toma o espaço, enquanto a câmera encara as grades. O som se afasta e a porta se fecha. A luz novamente se apaga.

Os olhos abertos surgem novamente na escuridão à direita. Então, a mão envolvida em uma luva plástica entra no campo da luz e descansa sobre a cavidade do olho direito. A mão resiste a dominação da sensação do plástico e tenta descobrir o rosto, buscando seu relevo, as bordas da cavidade, a

sobrancelha. A mão e o rosto entram na relação de descobrir encaixes. Um som de vento passa a se fazer ouvir. Novamente, a luz se apaga, o rosto desaparece para reaparecer, menor e no canto esquerdo da tela. A mão plastificada cobre o rosto, dominando o campo de luz. Repete a experimentação com mais alguns encaixes nas formas ósseas do rosto. E desaparece na escuridão.

O círculo de luz e o rosto reaparecem, nesta vez no centro da cena, maiores. O som de vento passa a ser acompanhado por vozes femininas que relatam os planejamentos e negociações em torno da vacina para o Corona Vírus. A mão plastificada descobre uma nova rota, surgindo no topo da cabeça, lançando os dedos sobre a testa, descendo até o queixo e novamente dominando o campo de luz. Ela se apoia sobre os olhos, voltando a palma para a câmera e afrouxando os dedos, abre-se até que possamos enxergar toda a sua palma plastificada. A mão abre-se e fecha-se, demorando-se em posições intermediárias, com parte dos dedos estendidos e parte dos dedos flexionados. Finalmente, todos os dedos se estendem e passam a esconder e revelar os olhos como se fossem uma porta. Esta imagem se multiplica na cena, como pequeníssimas janelas, múltiplos olhos e mãos se movem em meio a escuridão. E então tudo se apaga.

Vemos um corpo feminino em frente a um fundo branco, iluminado por uma luz lateral. Esta figura veste uma blusa vermelha e tem a maior parte dos olhos cobertos por um quadrado preto. Ao invés de tatear o espaço a sua frente, ela procura tatear o próprio perímetro de segurança, com as mãos voltadas para si, sentindo o espaço de cerca de um metro entre as mãos e seu corpo. Vemos suas mãos encobrirem o canto do quadrado preto, terminando de esconder os olhos. As mãos se cruzam e giram, descobrindo o campo de visão que permaneceu apesar do quadrado preto.

Uma voz feminina surge falando sobre invisibilidade. O corpo da mulher desaparece. Surge a perspectiva dela. No centro da cena, vemos um campo preto, que separa dois espaços de visibilidade, um acima e outro abaixo. Neles, surgem a ponta dos dedos, como que tentando tocar aquela zona de escuridão. A voz segue falando sobre o invisível enquanto os dedos se movem,

encontrando-se e desencontrando, experimentando seu espaço e atravessando para o outro extremo oposto, até tomarem todo o quadro da cena.

Vemos então uma panela. Nela, se ampara uma tampa com um orifício pelo qual o vapor de água saí. Uma mão brinca com uma colher de madeira, revelando e cobrindo o orifício, de modo que o vapor se espalha e volta a se concentrar na direção da câmera, encobrimo a visibilidade. A cena se apaga e o som do apito da panela surge junto com três quadros, no primeiro, um corpo feminino dança de costas. No segundo e no terceiro, as sombras de braços dançam mais lentamente. Depois, ainda com o som do apito, a cena nos traz clavículas e garganta se movendo.

Novamente os três quadros aparecem, o corpo feminino movendo o tronco, braços e mãos, curvando-se e estendendo-se, aproximando e afastando mãos e braços do tronco. Novamente, o som das cigarras volta, acompanhado pelo ritmo de um relógio e as mãos fazem o gesto de torcer, como quando gira o trinco da porta. A cena é preenchida por pele.

Vemos, então, a porta de entrada em segundo, e no primeiro, uma cabaça com erva queimando. A textura da pele alterna com imagem da porta. Atrás da cabaça vemos um corpo feminino acender um cachimbo, enquanto surge um som de respiração. Depois o corpo feminino dança, movendo as mãos em frente aos olhos, na direção do céu e desenhando espirais desde as costas. Uma última vez, uma extensão de pele aparece, encerrando o vídeo.

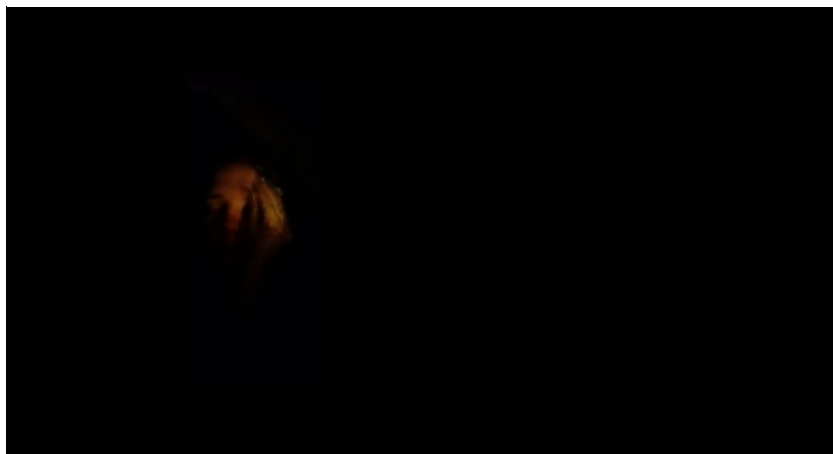
4.2 COMPÊNDIO DE MOVIMENTOS E SENTIDOS

Abrir os olhos, abrir e fechar a porta: duas ações realizadas entre olhos e mãos. Responderam a uma indicação do professor orientador: dar forma para a experiência de despertar para a pandemia do Covid-19.

Sentir a estrutura óssea em torno dos olhos: predominante entre as mãos e o crânio, corpo na vertical, estabeleço a percepção das estruturas envolvidas na

visão a partir do tato. O movimento seguia algumas direções propostas em lições de Feldenkrais, além da minha intuição e desejo de exploração.

Figura 13 - Sentir a estrutura óssea em torno dos olhos



Fonte: Videodança Para que os olhos se demorem

Cobrir o centro do olhos com retângulo e mover as mãos no perímetro da visão periférica: predominante entre as mãos e o crânio, corpo na vertical, exploro observar minhas mãos a partir da zona escura e percebo o espaço vazio a minha volta. As indicações são da autocura e das amadurecidas em minhas repetidas explorações particulares.

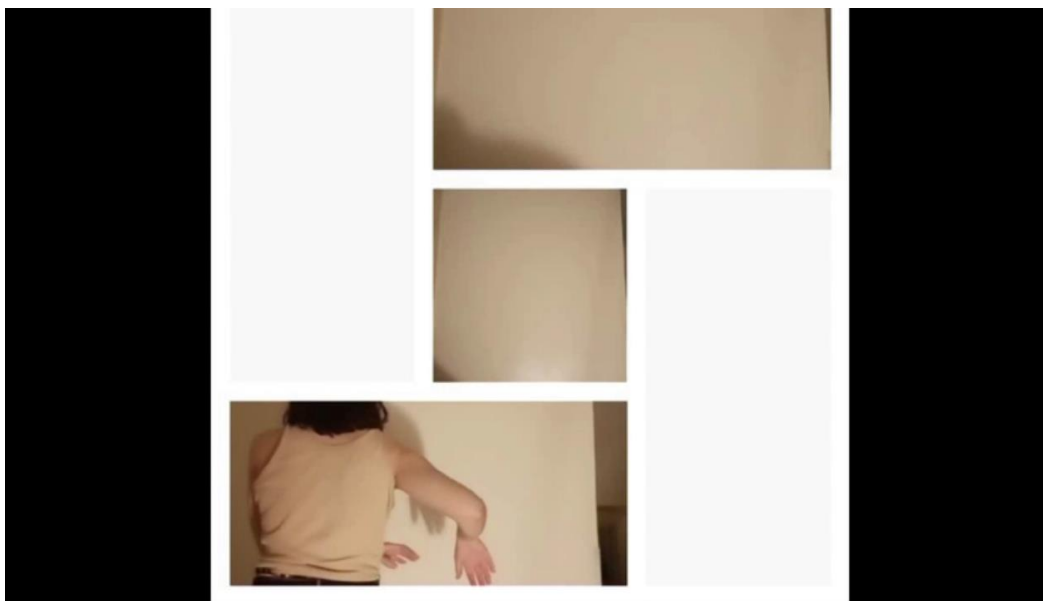
Figura 14 - Visão periférica



Fonte: Videodança **Para que os olhos se demorem**

Mobilização da couraça torácica: com o corpo na vertical, movimento tronco, escápulas e mãos. Esta célula foi parte de uma experimentação sobre o padrão de ansiedade esmiuçado em uma lição de Consciência pelo Movimento.

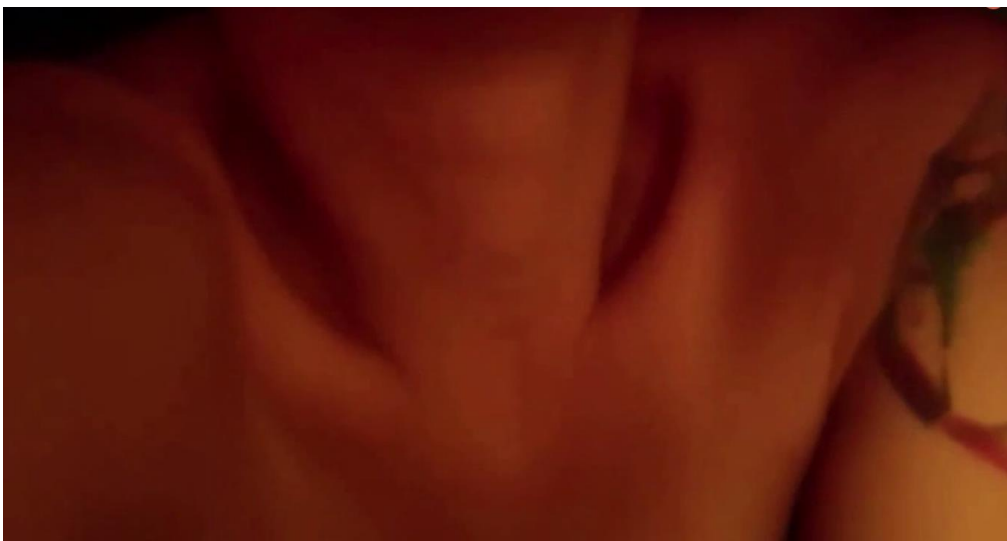
Figura 15 – Mobilização da couraça do tórax



Fonte: Videodança **Para que os olhos se demorem**

Mover sentindo a cintura escapular e imaginando outra cintura nos olhos: com o corpo na vertical, faço um movimento circular com clavículas e escápulas e, com um tempo diferente, um movimento circular com o crânio. Movo a musculatura da garganta, que fica tensa quando me sinto ansiosa e angustiada.

Figura 16 - Círculos com a cintura escapular



Fonte: Videodança **Para que os olhos se demorem**

Mover imaginando uma janela em frente aos olhos: corpo na vertical, encaixo e desencaixo as mãos, como se desenrolasse uma pequena abertura em frente aos olhos. Esta partitura foi inspirada nas práticas propostas pelo Coletivo Teatro Dodecafônico.

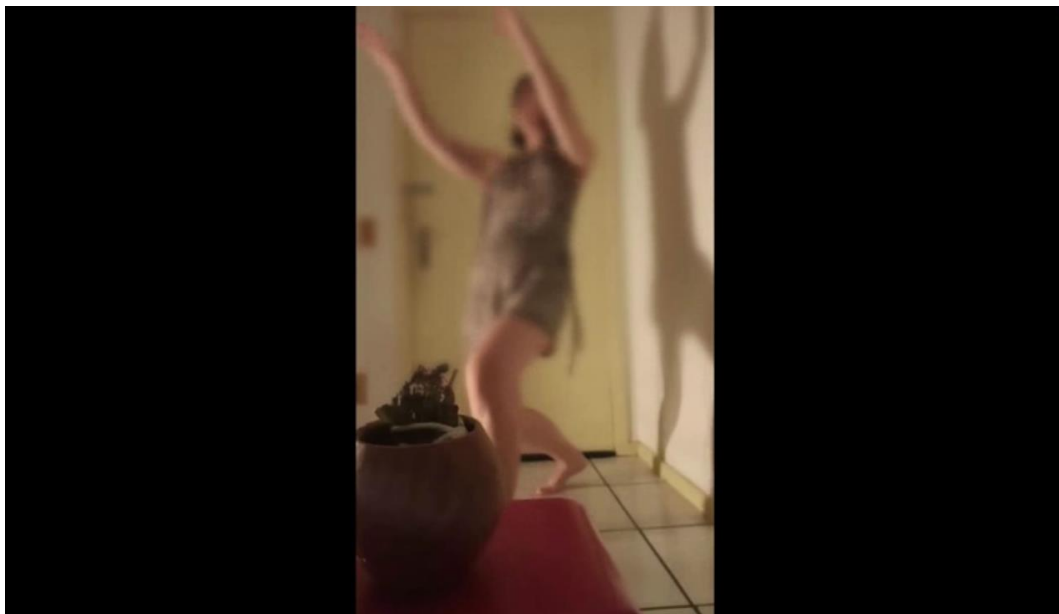
Figura 17- Mover imaginando uma janela em frente aos olhos



Fonte: Videodança **Para que os olhos se demorem**

Mover como uma chama, tremeluzindo em todas as direções, desenrolando desde a coluna: corpo na vertical, os braços se estendem para cima, vou aos poucos girando o corpo. É parte da partitura criada a partir das práticas do Coletivo Teatro Dodecafônico.

Figura 18 - Mover como uma chama



Fonte: Videodança **Para que os olhos se demorem**

4.3 DENSIDADES DA (IN)VISIBILIDADE: A INSTALAÇÃO DE UM TERRITÓRIO

Nas próximas páginas, trago minhas impressões sobre o videodança e seu processo de criação. Em termos gerais, enquanto eu pressentia a edição e assistia a forma que o audiovisual tomou, dentro do prazo que me foi possível, percebi que o material incidu em uma espécie de inventário do processo de constituição do “ficar em casa” como território de existência e criação possível para o corpo pandêmico.

Ao fechar os olhos e move-los, como que olhando para a direita, atrás das pálpebras fechadas, me pergunto: será que meus olhos estão realmente se movendo? Será que sua trajetória a partir da memória do quarto condiz com o quarto? Abro meus olhos. Acho graça dos pequenos artifícios. Essa cena da escuridão, a ausência de referências que nos guiam no movimento, e sua relação com as referências de si são um ponto inicial para o processo de criação e também para o vídeo. Carrega uma memória de incerteza, que invadiu a todos

que viveram a confusão, o atravessamento de informação e contra-informação que constitui, para além do vírus, o particular fenómeno da pandemia no Brasil.

Dentro deste caos, além do problema da presente pesquisa, outras perguntas rondaram. Como sair do registro da sobrevivência e tornar a casa um espaço de segurança, acolhimento, cuidado e resiliência? Como tornar a casa espaço de criação em dança? Como fazer espaço no corpo pandêmico para uma relação sensível com a casa? Assim, de um certo modo, a feitura do vídeo foi a feitura do espaço, a feitura do espaço foi a feitura do vídeo.

Para me ajudar a pensar a constituição deste território de criação na casa, pelo corpo pandêmico, trago as observações da pesquisadora em *Análise e Crítica Cultural* Ludmila Brandão. Em *Interrogando os espaços domésticos: o que podem os objetos?*, a autora pensa a produção do espaço doméstico a partir da ideia de agenciamento territorial de Deleuze e Guattari. Neste aporte, essa constituição combina elementos sonoros, táteis, visuais, olfativos e palatáveis, materiais e imateriais (BRANDÃO, 2008, p. 69).

Segundo nos conta a pesquisadora, Deleuze e Guattari chamam o agenciamento que instala um território, ou seja, produz o estar-em-casa, de ritornelo:

Os ritornellos são essas operações que se constituem como hábitos discretos e que instalam territórios – de todos os tipos. Aqui nos interessam os existenciais, aqueles que dão o suporte mínimo para existir num tempo e lugar. Há outros. Os territórios profissionais, sexuais, os da escritura, os da invenção... (BRANDÃO, 2008, p. 69).

Assim, em um primeiro momento, no início da pandemia, a paralisação das atividades fora de casa, a suspensão das expectativas para o ano, a desorganização da rotina, provocaram uma sensação de luto, de ausência de bordas, de completa confusão e caos. A primeira necessidade foi, então, criar um novo sistema, um conjunto de linhas de orientação, através de ações direcionais repetidas, que estabelecessem uma referência, estabilidade e calma (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 116). As ações direcionais do meu corpo pandêmico se desenrolaram, principalmente, no ritual de cozinhar diariamente os alimentos, a presença do fogo, o contato, a higiene, o odor, a cor e as texturas dos alimentos, a transformação deles pelo cozimento, o ritual da

nutrição. A cozinha tornou-se um espaço central para o movimento do corpo pandêmico como um espaço ritual de produção de um corpo saudável.

Outro ritual que se estabeleceu, que está presente no videodança e que já foi comentado anteriormente foram as práticas diárias do método Feldenkrais com Mariana Huck. Todos os dias pela manhã, no mesmo horário, eu estendia um tatame no pequeno espaço entre minha cama e meu guarda-roupa, me deitava no chão e aguardava a voz da Mariana surgir no alto-falante do celular e dar início a prática, que se estendia por cerca de uma hora. No final, eu me sentava e ouvia atentamente os compartilhamentos de outros praticantes que estavam em diversos locais do país, e, inclusive, em outros países. Estas falas eram repletas de observações e contemplações enraizadas no corpo sensível e contribuíram para sedimentar uma sensação de aterramento e familiaridade.

O segundo momento do ritornelo é quando as referências instauram uma dimensão, por meio de ações dimensionais, que traçam uma borda, um território em torno dos pontos. São ações de seleção, eliminação e extração necessárias para que o território ganhe consistência e persista, não volte a se diluir no caos. Aqui, os elementos de expressão, sejam sonoros, visuais, olfativos, são importantes (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 122).

Uma constante matéria que se repetiu desde o início da quarentena foi o som das sirenes de ambulância. Moro em uma avenida que liga o centro aos bairros da zona oeste da cidade, no caminho de, pelo menos, dois importantes hospitais. Este som, que antes se repetia por alguma ocasião semanal, passou a se repetir quase que diariamente, anunciando para os ouvidos atentos que os casos de emergência estavam se multiplicando.

Outros materiais foram os tecidos, plásticos e géis de limpeza, presentes nos rituais que também consistiram uma ação referência. O higienizar todos os objetos que chegavam da rua, o uso da máscara, as luvas de plástico, o preparar-se para sair. Mais do que nunca, nossa atenção foi convocada a estar presente com as trilhas de vida, os rastros da presença humana e não-humana nas superfícies. A presença da luva de plástico junto a um ponto de luz em meio a escuridão remete a este processo de seleção, no qual o corpo pandêmico é

chamado a fazer um cálculo de risco, considerando uma presença invisível ao tocar e ser tocado.

O terceiro momento do ritornelo é quando o território abre-se, em função do movimento natural de suas forças que lhe lançam para o devir. Instaure-se uma linha de fuga como campo para a improvisação, para o abrir-se ao mundo, a outros modos de existência e outros territórios possíveis.

Não são três momentos sucessivos numa evolução. São três aspectos numa só e mesma coisa: o Ritornelo" [...]. O ritornelo tem os três aspectos, e os torna simultâneos ou os mistura: ora, ora, ora. Ora o caos é um imenso buraco negro, e nos esforçamos para fixar nele um ponto frágil como centro. Ora organizamos em torno do ponto uma "pose" (mais que uma forma) calma e estável: o buraco negro tornou-se um em-casa. Ora enxergamos uma escapada nessa pose, para fora do buraco negro. [...] Ora se organiza o agenciamento: componentes dimensionais, intra-agenciamentos. Ora se sai do agenciamento territorial em direção a outros agenciamentos, ou ainda a outro lugar: inter-agenciamentos, componentes de passagem ou até de fuga. E os três juntos. Forças do caos, forças terrestres, forças cósmicas: tudo isso se afronta e concorre no ritornelo (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 118).

Estes se fazem presente nas imagens em frente a porta, na materialidade etérea da sombra e da fumaça, que remetem a presenças invisíveis de ameaça e de proteção. Como quando um amigo acompanhou um relato do escritor Mia Couto a respeito da pandemia e este contou que, em Moçambique, os povos originários foram mobilizados para apoiar as missões de saúde. Um dos homens fez um pedido aos cientistas: que quando eles aprendessem a linguagem com a qual o vírus se comunica, que avisassem aquele povo originário. Eles se dispuseram a contatar o espírito do vírus, para convencê-lo a interromper seu movimento destrutivo do qual ele mesmo, no último momento, acabará por ser vítima. Uma intenção muitíssimo diversa da linguagem de guerra contra o vírus mobilizada pelos Estados Nacionais.

Finalmente, outro aspecto que foi presente no processo e pautou o videodança foi a noção de descontinuidade. A partir da prática de estimular a visão periférica, na qual eu coloco um quadrado em frente aos olhos, como apresentado no vídeo, passei a perceber outro desempenho da visão, além de possibilidades, ela cria um sentido de trajetória e continuidade no tempo-espaço.

Ao suprimir a visão central, você experimenta uma curiosa imagem-sensação de buraco, como se parte do tempo-espaço a frente estivesse sendo deslocada, sugada, tirada do seu alcance. O corpo vacila em se projetar no movimento. Esta descontinuidade, esta sensação de ter uma parte da trajetória sugada, tirada do alcance, pautou as escolhas de edição. Como se o todo não pudesse ser capturado e se fizesse uma série de aparecimentos e desaparecimentos.

4.4 DEMORANDO-SE NO OLHAR E NAS PALAVRAS

Os trechos a seguir recuperam as impressões de pessoas que assistiram ao videodança e conversaram ou escreveram a respeito. Solicitei esses retornos ao público por meio das redes sociais, onde disponibilizei um link para um formulário com espaço para os comentários. Além deste formulário, também recebi considerações em meu Whatsapp particular. Percebi, assistindo ao resultado final, a significativa influência da ausência do olhar do público quando se dança apenas para a câmera, mas as palavras de quem assistiu sustentaram a impressão de que muito do que estava presente comigo durante a criação foi acessível para outros olhares²⁹.

Em 21 de janeiro, recebi este relato:

Poético. Imersivo. O corpo em conjunto com os sentidos expressando as sensações e sentimentos, bons ou angustiantes dessa quarentena. A pele isolada do toque através da luva de plástico foi bem significativo. Gostei bastante apesar de não saber descrever com exatidão o que sinto no momento após ver o vídeo, o que de certa forma, acho que faz parte do processo. (NASCIMENTO, 2021, on-line).

A observação da expectadora nos convida a considerar a presença da pele na poética e na constituição do corpo pandêmico. Em *Tocar: O significado humano da pele*, o antropólogo Ashley Montagu nos fala sobre a relação entre o toque, a percepção das pessoas como tocáveis, a tecnologia e a impessoalidade na sociedade ocidental. Para o pesquisador, à medida que deixamos de fora o

²⁹ Ressalto que trazer a voz da audiência e considerá-la em diálogo com o processo artístico faz parte de minha opção pela abordagem antropológica. Não me proponho, portanto, a uma análise da recepção da obra, conforme campo específico das artes.

sentido do toque, reduzimos as dimensões da nossa realidade, perdendo contato com ela. Outro fenômeno que o autor destaca e que podemos perceber se reforçando durante a quarentena é que o domínio da palavra promove uma unidimensionalidade que contrasta com a multidimensionalidade dos sentidos, do corpo, da presença e que produz um mundo árido. Para mim, esta aridez foi um dos elementos da poética do videodança.

Montagu (1988, p. 22-3) também coloca que o sistema tátil é o primeiro a se tornar funcional nos embriões de diferentes espécies que já foram observadas em pesquisas em laboratório. Depois do nosso sistema nervoso, a pele é o mais fundamental para nosso sistema de órgãos. Como ambos originam-se da células mais externas do embrião, a ectoderme (a mesma que depois se diferencia em olhos, ouvidos, língua e nariz), pode-se dizer que o sistema nervoso é a parte interior, encoberta da pele ou, em outra via, a pele é a amostra externa do sistema nervoso.

Se, antes do nascimento, ela precisa dar conta das trocas com o ambiente aquático que constitui o interior do útero, depois do nascimento, a pele é chamada a dar respostas adaptativas completamente novas para o ambiente fora do útero. Como destaca Montagu (1988, p.25): “são transmitidos pelo meio atmosférico, além dos deslocamentos de ar, gases, partículas, parasitas, vírus, bactérias, mudanças na pressão, na temperatura, na umidade, na luz, na radiação e muito mais”. Por isso, durante o vídeo, o dançar à porta é aproximado da imagem da superfície da pele, em um habitar de limites permeáveis que se remetem a diferentes regimes de visibilidade e produção de sentido no corpo pandêmico.

Em outro relato recebido:

Primeiro que o título me atraiu muito, porque, nesse momento de isolamento social, de pandemia, o uso exacerbado da internet, das telas, têm feito com que eu, muitas trabalhadoras e trabalhadores, muitas alunas e alunos, tem se dedicado muito tempo para ficar na frente das telas tentando dar conta de toda a demanda de trabalho de estudo que tem vindo a partir das telas. E, muitas vezes, a gente tá com um monte de abas abertas, tentando da conta, então, de mandar um e-mail, de assistir uma aula e de construir um PowerPoint para uma apresentação, tudo isso ao mesmo tempo, como se os olhos piscassem e mais um dia acabasse. E, aí, o teu título, primeiramente, me remete a essa percepção de tempo, a esse momento em que

aproveitamos, mesmo sendo um momento bastante difícil, cada tempo que temos vivido e parar para observar o quanto as pessoas tem se esforçado, para analisar o quanto nós estamos fortes e o quanto essa mudança [...] O quanto essa mudança de demandas da nossa vida tem nos exigido um olhar rápido sobre tudo e aí quando eu penso nesse olhar demorado, eu penso na importância de olhar para o outro, na importância de enxergar quem tá do outro lado da tela, na importância de compartilhar com as pessoas os assuntos, com mais profundidade e não como uma lista de tarefas a serem cumpridas dentre muitas possibilidades [...] (RODRIGUES, 2021, on-line).

Esta questão do tempo já foi destacada e solicitada pela co-orientadora do trabalho, professora Dra. Gisela Reis Biancalana, no início da pandemia. Procurei manter em mente, durante o processo, dois registros de tempo diferentes. O primeiro deles poderíamos chamar de tempo extensivo, se refere a já comentada demanda de um número grande de horas em que trabalhamos, estudamos e consumimos em frente a telas, gerando o paradoxo da imobilidade do corpo mas da super mobilidade da atenção através do dançar dos olhos. O segundo deles poderíamos chamar de tempo intensivo e se refere ao registro do tempo do desejo, da linha de fuga, dos afectos³⁰. Durante o processo, eu mantinha comigo a pergunta: que imagens, relações e presenças fazem com que interrompa o rolar compulsivo do *feed* de notícias das redes? Observei como esta captura, este atravessamento dependia de uma série de condições que fugiam ao meu controle, características da delicadeza da vida psíquica e da vida do corpo. **Para que os olhos se demorem** foi um inventário poético entre estes dois regimes de tempo.

O relato continua:

Quanto a construção poética do teu trabalho, eu penso que os olhos que saem do escuro, os olhos que estão por trás da escuridão, eles veem muitas coisas, mas eles não são vistos. Os olhos que estão por trás das telas, neste momento de pandemia e em qualquer outro momento, eles são olhos vitais, eles são pessoas reais, eles não são câmeras e por serem olhos vitais, ali há uma bagagem de vida junto. E por estar... estar de trás das câmeras, às vezes a gente tem a tendência de tratar como objeto, o que me preocupa de pensar, que ao invés dessa pandemia nos fortalecer enquanto ser humano, a gente pode voltar para esse lugar, tratando as pessoas, ainda mais, como telas, como objetos, como máquinas. A tua voz, os teus relatos, o som da casa, a porta que abre, a porta que fecha, me traz uma

³⁰ A escolha pela grafia “afectos” em vez de “afetos” é sugerida por Suely Rolnik, em função de “afeto”, no Brasil, remeter a afeição, carinho, doçura, etc.

sensação de enclausuramento, me liga a sensação de estar presa dentro da tela de um computador, enquanto o isolamento acontecer. Quando eu penso nesse enclausuramento dentro de casa, junto com ele penso nesse enclausuramento tecnológico. De estar sempre esperando que algo melhore, estamos sempre esperando que o dia passe, pra que outro chegue e a gente tenha melhores notícias, estamos sempre esperando o que vem na próxima estação, estar sempre esperando como o céu estará no outro dia, mas com olhar de pressa e não com um olhar de esperança. É uma espera cansativa não é uma espera de esperança. (RODRIGUES, 2021, on-line).

Ao ouvir este comentário, eu fui levada para as práticas do *Tuning Scores* com o olhar e a imaginação e também para a prática do coletivo Teatro Dodecafônico, 2# Instruções para Olhar dentro e fora, na qual somos convidados a, primeiro, observarmos atentamente os objetos que constituem nossa casa, nosso senso de pertencimento, de segurança, e, em seguida, irmos até a janela, observar e imaginar as pessoas que vivem em habitações vizinhas. Acho que dentro desta prática está a ideia do cultivo da humanidade em si como acesso para a humanidade na alteridade, diluindo os limites entre eu e outro e colocando-os como estágios do processo de vida e do movimento nos territórios existenciais e da cultura.

Lembrei também das reflexões de Tim Ingold sobre a imaginação. Para Ingold³¹, quando falamos em imaginação, não estamos falando em criar uma imagem mental. Imaginar é perceber, é observar, é testemunhar o corpo no vir-a-ser. Por isso, também não se trata de um processo individual, mas sim de uma atividade coletiva, que ocorre na abertura para o outrar-se. O imaginário também não é o contrário da realidade, mas sim “participação imaginativa em mundo mais-que-humano” (INGOLD, 2017, p. 25).

O relato ainda observa:

³¹ As ideias sobre imaginação do antropólogo foram encontradas principalmente em: INGOLD, Tim. Sonhando com dragões: sobre a imaginação da vida real. **Climacom Cultura Científica - Pesquisa, Jornalismo e Arte**, Campinas, ano 4, n. 10, p. 25-46, dez. 2017. E em: TIM Ingold "The Young, The Old And The Generation Of Now". [S. L.]: Riboca Riga Internacional Biennial Of Contemporary Art, 2020. Son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UqAbRA8lIk&list=PLpUInij3JnLBWB_a6Bg4ZNku6wt6qbBek&index=47. Acesso em: 20 dez. 2020.

Quando tu cobre os olhos, aí eu lembro da Fernanda que eu conheço intimamente, como minha amiga, que não se sente tão confortável sendo vista, sendo olhada por olhos que não se enxerga, sendo olhada por câmeras, sendo olhada por máquinas. [...] Tem dias que é preciso ligar a luz e se deixar ver. Tem dias que tudo que você quer é apagar a luz e ficar por trás da escuridão. Toda a vez que fecha as mãos nos teus olhos, eu enxergo como se toda essa situação, esse movimento de telas dentro de casa e de compartilhamento de intimidade com pessoas que a gente nem conhece bem, porque às vezes numa turma, em um curso, uma pessoa é amiga íntima, as outras, nenhuma, quando se tem uma! E você precisa mostrar sua sala, seu quarto, você precisa mostrar seu rosto e muitas vezes isso pode se tornar invasivo. (RODRIGUES, 2021, on-line).

Eu achei super curiosa essa observação. De fato, eu escolhi não mostrar o rosto todo durante vídeo pensando na descrição feita por pessoas cegas sobre os desdobramentos de não ver o rosto do outro. E nesse relato, uma amiga me chama a atenção para o fato de que, provavelmente, essa descrição me “saltou aos olhos” porque eu mesma não me sinto confortável em ser vista, em função da minha personalidade mais introspectiva e tímida, o olhar do outro é algo que me assusta. E talvez essa estratégia seja, ao mesmo tempo, poética e subterfúgio de desaparecimento, como observa Le Breton (2018), sobre as práticas nas quais, abdicamos de nós mesmos por um desejo de aliviar a pressão que sentimos em sustentar nossas vivências.

David Le Breton é antropólogo e sociólogo francês, professor da Universidade de Strasbourg. Seu trabalho tem grande influência nos estudos do corpo através de suas obras *A sociologia do Corpo*, *Adeus ao Corpo* e *As paixões ordinárias*, traduzidos para o Brasil. Em *Desaparecer de si*, o autor trabalha o encanto das subjetividades contemporâneas por um processo de ausentar-se de si, de abandono dos papéis identitários que são constantemente chamados a aguentar.

Gostaria de ressaltar a ideia de insuficiência, resgatada pelo autor na obra de Ehrenberg (1998), uma crença e seu conjunto de sentimentos que cumprem um papel tão primordial no *tornar-se* pessoa contemporânea, quanto o conflito o foi no século XX (apud LE BRETON, 2018, p.10). Durante a quarentena, essa sensação de perceber-se escasso, inábil diante da magnitude dos acontecimentos, esse ser-insuficiente diante desta convocação constante do

capital, através das redes sociais, para a lógica cinética neoliberal de que nos fala Lepecki (2020, online). A estratégia foi suprimir o rosto, desacelerar o movimento, instaurar a quietude, dançar territórios entre o visível e o invisível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na introdução, trouxe duas memórias, uma da infância e outra da formação em comunicação, para ancorar na experiência a tese de Lisa Nelson: o que vemos está intimamente relacionado ao modo como vemos. Nas duas memórias, eu observava minha percepção da realidade sendo direcionada por filtros de interesse e questionamento. A aprendizagem que vivenciei no decorrer da presente pesquisa me proporcionou refinar as camadas e filtros de olhar característicos da dança. Poderia dizer que a primeira camada é a do olhar de investigação para o corpo que dança, sua trajetória, suas facilidades e dificuldades ao se mover, os objetos e presenças que captam seu olhar e o conectam com o ambiente.

A segunda camada de olhar investigou as possibilidades colocadas pelo ambiente da casa e pelo recorte do enquadramento, da fotografia possível com a câmera que eu tive em mãos. Com este olhar, pesquisei ângulos, luz, espaço, objetos, sons, texturas, ritmos que conferiam consistência a experiência da pandemia e que “caberiam”, em um olhar de “cálculo” e de possibilidade, na trajetória da câmera.

A terceira camada de olhar se desenrolou na investigação da edição (poderia se dizer curadoria?), uma segunda direção na qual busquei sentir e compreender qual trajetória aqueles fragmentos de registro, que em muito refletiam a sensação de caos da pandemia, poderiam tomar e formar um território poético, com o mínimo de consistência.

A quarta camada de olhar da qual gostaria de falar foi uma camada que ficou, de certa forma, no não realizado: a camada do dançar-junto com as companheiras do TCC. Não que não tenha havido encontro, apoio, potência e trocas. Mas seria enganoso não comentar que a aprendizagem de ver a outra no seu dançar, no seu desejo e jogar, negociar, escolher levando em consideração a intensão de um trabalho coletivo foi o não-possível que se fez patente e foi acatado por respeito a vida, a nossa e a do outro.

No segundo capítulo, trouxe as considerações de Ingold, para quem a visão não é uma atividade separada dos demais sentidos, como a audição, mas sim, que todos os sentidos operam como aspectos de uma atividade realizada por todo o corpo de examinar, investigar movimentos, no qual olhos, ouvidos, nariz, boca e pele buscam e respondem as gradações e afectos do ambiente. Eu trouxe ainda a ideia das *affordances* de Gibson, para quem a estrutura e a forma das superfícies são precisamente aquilo que elas oferecem para os seres videntes. Sendo ao mesmo tempo um fato do ambiente e do comportamento, elas se revelam como possíveis para o movimento.

Eu também acompanhei e mobilizei a ideia de corpo pandêmico de Stolow, um ser que se faz no limite entre visibilidade e invisibilidade, com sua nuvem de aerossóis e presenças microscópicas que, subitamente, passamos a levar em consideração na hora de escolher aproximar-se ou afastar-se dos outros. Um ser que tornou cotidianas as máscaras, luvas e géis desinfetantes, os rituais de traçar fronteiras de limpeza, segurança e impermeabilidade.

Diante destas fronteiras que se multiplicam na cidade, Lepecki nos ajudou a pensar o governo do movimento, através da extremização do projeto cinético liberal, no qual o próprio movimento deve ser colonizado, pilhado, monetizado desde dentro. Neste governo do movimento, somos chamados a aceitar o confinamento sem que tenhamos espaço, de fato, para a pausa. Há que se confinar para continuar a produzir e lucrar. O vazio de espaços e estratégias para que vivencemos o luto, a dor e o respeito pela morte é sintomático de uma governamentalidade que se faz na exploração e redução da vida como “recurso”, e que remete a violência cometida contra os povos originários (confinados em reservas, em que entram apenas os braços não oficiais do governo Bolsonaro: as milícias e o garimpo), e contra os contaminados por Hanseníase (confinados nos hospitais colônias). Quando o cuidado com a vida não é prioridade no governo do movimento, cuidar de si e do outro se torna privilégio e marcador da desigualdade.

No terceiro capítulo, relatei que o trabalho com a visão a partir da técnica Feldenkrais respeita três aspectos: a diferenciação, procurando sentir as

musculaturas imediatamente associadas ao movimento dos olhos; a integração, observando o envolvimento de todo o corpo que resulta em move-los; e, finalmente, na função, que é a atividade de olhar, desenvolvida em vinculação ao ambiente. Conteí que a continuidade da prática apontou para o papel da visão na organização da coluna, cabeça, quadril, caixa torácica e mãos, para padrões de movimento relacionados à autodefesa, ansiedade, bem como na observação dos efeitos da saturação sobre a visão e a atenção pela experiência do isolamento e do superconsumo de mídias digitais.

Também pude compreender, durante e através desta pesquisa, que na aprendizagem do olhar atento e disponível, fechar os olhos e descansar os é fundamental para refinar a atividade. Com a observação de Feldenkrais sobre o sistema nervoso e como a inibição é o maior indicador da maturação do ser humano, fica claro que a pausa, mais do que constituir um par contrário e necessário para o sustento da atividade, é, na verdade, parte constituidora e significativa do tônus que estabelece a própria atividade. Esta aprendizagem da inibição é uma ressonância significativa entre Feldenkrais e o trabalho do antropólogo Tim Ingold, que também observou como a diminuição do esforço é uma característica do praticante habilidoso.

Também no terceiro capítulo, citei um texto de Lisa Nelson sobre o trabalho com *Tuning Scores*, em que ela se pergunta: o que nós vemos em uma dança? Lisa fala, de seu lugar de artista, sobre nossa capacidade como seres humanos de ler o movimento do outro, o que a ciência chamou mais tarde de “neurônios espelho”, uma parte das células do nosso sistema nervoso especializada em observar, participar e descobrir em si o movimento do outro. Não é necessário dizer que trata-se de uma adaptação de aprendizagem fundamental para nossa sobrevivência, intimamente associada a nossa experiência como seres sociais. No sentido contrário, a ciência também propõe que parte de nossa tendência para a sociabilidade é justamente porque, através

dela, multiplicamos os “olhos” capazes de nos ver e nos defender de predadores³².

Como artista, Lisa destacou que através do *Tuning Scores* esses movimentos de selecionarmos e nos fazermos mais ou menos visíveis no ambiente são uma inteligência ancestral, que permanece viva no corpo. No quarto capítulo, uma das minhas expectadoras, amiga próxima, viu no videodança uma tendência para que eu me compusesse à beira do desaparecer, como um sinal da minha personalidade tímida, o que não deixa de ser uma manifestação singular de escolhas que atravessam a forma como nos colocamos no espaço público diariamente.

A questão da atenção continua a reaparecer, desde a abordagem de Ingold, até a prática de Feldenkrais, e, finalmente, no *Tuning Scores*, a partir do termo atenciografia, que destaca sua íntima relação com a imaginação. Imaginar é uma atividade de um corpo que se coloca aberto e disponível no espaço, atravessado por todas as presenças humanas e não-humanas que o habitam. Por isso, não é atividade individual de formação de uma imagem mental. É, antes, o estar-junto atento ao movimento do devir. Por isso, sua prática passa por três eixos: o corpo, o pensamento e o pensamento de outro corpo. Neste sentido, a empatia exercitada na aprendizagem em dança é uma habilidade do que Lepecki chama de exercício experimental de imanência, e possui uma potência singular para o estabelecimento de outros projetos cinéticos, de outros mundos possíveis.

Ao finalizar a escrita deste trabalho, para além de um registro de práticas e processo poético, chegou a minha atenção como a escrita tornou-se um percorrer da minha trajetória, a produção de um existir possível para mim. A banca de defesa questionou-me a respeito da autoetnografia e da escrita do artista, reflexões que pretendo desenvolver em um próximo trabalho.

³² EVOLUÇÃO: Olhos. [S.l]: History, 2015. Son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w3F-KeWKaOo&t=798s>. Acesso em: 11 nov. 2020.

A visão organizou meu movimento durante a pandemia com uma dança do outrar-se. Refinar a visão foi manter o olho retina com o tônus equilibrado e o olho vibrátil presente, atento para o relacionar, a partir do encontro, com uma dança que se constituiu como chama, a cada sopro, todas as direções possíveis, tremulando entre o visível e o invisível.

REFERÊNCIAS

ANDRE Lepecki "Movement in the Confinement (or: choreopandemia)". New York , Rio de Janeiro: Riboca Riga Internacional Biennial Of Contemporary Art, 2020. Son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCDN-GsL8ThwYJKhB-dvmz7w>. Acesso em: 26 dez. 2020.

BARBOSA, Fernanda Ströher. **Diário de Pesquisa**. Santa Maria: [S.I.], 2020.

BARDET, Marie. A Atenção através do Movimento: o método feldenkrais como disparador de um pensamento sobre a atenção. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 191-205, jan./abr. 2015. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/rbep/v5n1/pt_2237-2660-rbep-5-01-00191.pdf. Acesso em: 07 jan. 2021.

BARROS, Taynah do Rêgo. **A IMPROVISAÇÃO NA PERFORMANCE: interação pelo olhar**. 2016. 28 f. TCC (Graduação) - Curso de Licenciatura Plena em Dança, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.

BOLDRIN, Juliana. **Respiração e Máscaras**: o que as fronteiras corporais fazem ver. o que as fronteiras corporais fazem ver. Disponível em: <https://nues.com.br/respiracao-e-mascaras-o-que-as-fronteiras-corporais-fazem-ver/>. Acesso em: 18 ago. 2020.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRANDÃO, Ludmila. Interrogando espaços domésticos: o que podem os objetos?. **Dobra[S] – Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S.I.], v. 2, n. 2, p. 68-72, 14 fev. 2008. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/381>. Acesso em: 05 jan. 2020.

CALDAS, Paulo. Poéticas do Movimento: interfaces. In: CALDAS, Paulo (org.). **Dança em foco**: ensaios contemporâneos de videodança. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. p. 238-254.

COELHO, Sílvia Pinto. "Práticas de Atenção": ensaios de desterritorialização e performance coreográfica. **Cadernos de Arte e Antropologia**, Salvador, v. 7, n. 2, p. 43-55, ago. 2018.

COELHO, Sílvia Tengner Barros Pinto. **Da Pesquisa Coreográfica Contemporânea Enquanto Discurso**: os exemplos de lisa nelson, mark tompkins, olga mesa e joão fiadeiro. 2015. 307 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Ciências da Comunicação, Especialidade Comunicação e Artes, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997. 4 v.

DIAS, José António B. Fernandes. Arte e Antropologia no século XX: modos de relação. **Etnográfica**, Lisboa, v. 5, n. 1, p. 103-129, 2001.

EVOLUÇÃO: Olhos. [S.l]: History, 2015. Son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w3F-KeWKaOo&t=798s>. Acesso em: 11 nov. 2020.

FARIA, Claudia. **Tripofobia**: o que é, principais sintomas e tratamento. o que é, principais sintomas e tratamento. 2020. Disponível em: <https://www.tuasaude.com/tripofobia/>. Acesso em: 05 ago. 2020.

FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo movimento**. São Paulo: Summus, 1977.

FELDENKRAIS, Moshe. **O caso Nora**. São Paulo: Summus, 1979.

FELDENKRAIS, Moshe. **O poder da Autotransformação**: a dinâmica do corpo e da mente. São Paulo: Summus, 1994.

FELDENKRAIS, Moshe. **Vida e Movimento**. São Paulo: Summus, 1988.

FERNANDES, Ciane. A Prática como Pesquisa e a Abordagem Somático-Performativa. In: CONGRESSO DA ABRACE, 8., 2014, Belo Horizonte. **Anais [...]**. Belo Horizonte: Ufmg, 2014. p. 1-6.

FERNANDES, Ciane. Pesquisa Somático-Performativa: sintonia, sensibilidade, integração. **Arj Art Research Journal**, Brasil, v. 1, n. 2, p. 76-95, jul./dez. 2014.

GASPAR NETO, Francisco de Assis. Atenciografia do Corpo: interseções entre lisa nelson e gilbert simondon a partir de um fragmento de relato. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 205-221, jan./abr. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266063641>. Acesso em: 07 jun. 2019.

GIBSON, James J.. The theory of affordances. In: GIBSON, James J.. **The Ecological Approach to Visual Perception**. New York: Psychology Press, 2015. p. 119-1335.

GIORGI, Margherita de. Dando Forma ao Corpo Vivo: paradigmas do soma e da autoridade em escritos de Thomas Hanna. **Rev. Bras. Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 54-84, jan./abr. 2015. Disponível em: <http://www.ser.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 06 ago. 2020.

GREINER, Christine. O corpo e suas paisagens de risco: dança/performance no Brasil. **Artefilosofia**, Ouro Preto, v. 7, n. 0, p.180-185, out. 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/684>. Acesso em: 25 mar. 2020.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: Um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

INGOLD, Tim. Da transmissão de representações à educação da atenção. **Educação**, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 6-25, jan./abr. 2010. Disponível em:

<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/6777/4943>. Acesso em: 06 ago. 2020.

INGOLD, Tim. Pare, Olhe, Escute! Visão, Audição e Movimento Humano. **Ponto Urbe**, [S.L.], n. 3, p. 1-53, jul. 2008. OpenEdition. <http://dx.doi.org/10.4000/pontourbe.1925>. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/1925>. Acesso em: 06 ago. 2020.

JACQUES Rancière: relações entre a política e a estética com Thais Rivitti. São Paulo: Sesc São Paulo, 2017. P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pqRohVsL-PA>. Acesso em: 07 abr. 2020.

JANELA da Alma. Direção de João Jardim e Walter Carvalho. [S. L.]: [S. L.], 2001. Son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4F87sHz6y4s&list=PLpUlnij3JnLBWB_a6Bg4ZNku6wt6qbBeK&index=29. Acesso em: 02 nov. 2020.

LAGROU, Elsje Maria. Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio. **Ilha**, Florianópolis, v. 5, n. 2, p. 93-113, dez. 2003.

LEPECKI, André. Coreo-política e coreo-polícia. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 13, n. 1,2, p. 041-060, jan. 2013. ISSN 2175-8034. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41/23932>. Acesso em: 07 abr. 2020. doi:<https://doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41>.

LEPECKI, André. **Movimento na pausa**. 2020. Tradução Ana Luiz Braga. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/147>. Acesso em: 08 dez. 2020.

LISA Nelson na Casa Miani. Direção de Andre Canada. Coordenação de Beth Bastos. São Paulo: Projeto O Que Vemos Quando Olhamos Dança, 2020. (17 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IRSkOD7ppjk&list=PLpUlnij3JnLBWB_a6Bg4ZNku6wt6qbBeK&index=40. Acesso em: 10 jan. 2021.

MONTAGU, Ashley. **Tocar**: o significado humano da pele. São Paulo: Summus, 1988.

NELSON, Lisa. **Beforte your eyes**: seeds of a dance practice. Seeds of a dance practice. [2001]. Disponível em: <https://tuningscoreslog.files.wordpress.com/2009/11/before-your-eyes.pdf>. Acesso em: 09 jan. 2020.

NOVACK, Cynthia J.. Contact Improvisation and Anthropological analysis: an introduction. In: NOVACK, Cynthia J.. **Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture**. Madison, Wisconsin: The University Of Wisconsin Press, 1990. p. 3-21.

PACCILLO, Giovanna. **Formas de visualização da respiração e a pandemia do novo coronavírus**. 2020. Disponível em: <https://nues.com.br/formas-de-visualizacao-da-respiracao-e-a-pandemia-do-novo-coronavirus/>. Acesso em: 20 ago. 2020.

PARA que os olhos se demorem. Realização de Fernanda Ströher Barbosa. Intérpretes: Fernanda Ströher Barbosa. Santa Maria: [S. L.], 2020. (10 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dH_N3WeyaOU&feature=youtu.be. Acesso em: 21 jan. 2020.

PELBART, Peter Pál. Ecologia do invisível. In: PELBART, Peter Pál. **A nau do tempo-rei: 7 ensaios sobre o tempo da loucura**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993. p. 48-61.

PONTY, Maurice Merleau. **O Olho e o Espírito**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Exo Experimental Org.; Editora 34, 2009.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo**. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2014.

SHUSTERMAN, Richard. Pensar Através do Corpo, Educar para as Humanidades: um apelo para a soma-estética. **Philia&filia**, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 5-33, jul./dez. 2011.

STOLOW, Jeremy. **Algumas notas sobre a visualização do corpo pandêmico**. 2020. Tradução de Giovanna Paccillo. Disponível em: <https://nues.com.br/algumas-notas-sobre-a-visualizacao-do-corpo-pandemico/>. Acesso em: 25 ago. 2020.

TIM Ingold "The Young, The Old And The Generation Of Now". [S. L.]: Riboca Riga Internacional Biennial Of Contemporary Art, 2020. Son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UqAbRA8lIk&list=PLpUlnij3JnLBWB_a6Bg4ZNku6wt6qbBeK&index=47. Acesso em: 20 dez. 2020.