

Manual de aproximação

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Manual de aproximação

Janete Vilela Fonseca

Orientadora: Dra Maristela Salvatori
Coorientadora: Dra. Luciana Paludo

Banca Examinadora:

Dra. Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan
Dra. Elaine Athayde Alves Tedesco
Dr. Eduardo Ferreira Veras

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais da
Universidade Federal do Rio
Grande do Sul como
requisito parcial à obtenção
do grau de Mestra em
Poéticas Visuais.

Porto Alegre, 2017.

CIP - Catalogação na Publicação

Fonseca, Janete Vilela
Manual de aproximação / Janete Vilela Fonseca. --
2017.
194 f.
Orientadora: Maristela Salvatori.

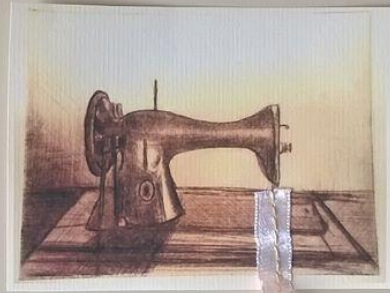
Coorientadora: Luciana Paludo.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2017.

1. dança. 2. educação somática. 3. gravura. 4.
anatomia. 5. sim-eu. I. Salvatori, Maristela,
orient. II. Paludo, Luciana, coorient. III. Título.

Errata:

A numeração das páginas como consta no Sumário foi organizada para a confecção das cópias impressas, as quais contêm páginas em branco que foram suprimidas neste arquivo. O motivo é manter a equivalência do sumário nas versões impressa e digital. Esta página consta apenas na versão digital.



À vida da t' Nenzinha, minha primeira referência na arte
e na amizade.

Janete Fonseca, *Máquina*, 4x6cm, impressão jato de tinta, gravura
em metal e costura. 2015. Acervo pessoal.



Janete Fonseca, *Bolsa de mestrado*, registro de ato psicomágico,
tricô, 2015. Arquivo pessoal.

Agradeço à generosidade que move as pessoas.

Em especial àquelas que estiveram nas ruas lutando pelo retorno da democracia no Brasil enquanto eu estava sentada atrás de uma mesa digitando esta dissertação.

À minha família, presente amoroso, que, mesmo distante, me desafia com os conflitos mais espessos e a reza certa.

À Lígia pela revisão hipersensível e todo apoio de irmã.

À Camila pela leitura generosa, os livros e a família cedida.

À Mari pela leitura e pela casa cheia de livros e carinho felino.

À Glau, que me ensinou o bolo de coco e editou meus vídeos.

Às professoras e professores do GED pela variedade na dança.

À professora Cibele Sastre por toda confiança que ela inspira na dança.

Ao AleRive pela dança e a interlocução.

À turma 23, em especial a Ana Carla de Brito, Adauany Zimovisky, Beatriz Rodrigues, Camila Leichter, Isabel Ramil e Leo Caobelli, pelas interlocuções, livros, fotografias, coautorias e o bonde.

Às amigas Aline Dalagnese, Almudena Santamaría, Diane Sbardeloto e Júlia Pellizzari pelo estímulo e pelas fotografias.

À Daniela Eugêncina, ao Marconi Marques e ao Gerson Castro que trabalharam comigo em projetos anteriores que fazem parte desta pesquisa.

À Maristela Salvatori pela orientação e pelo apoio na divulgação do meu trabalho.

À Lu Paludo pelo olhar sensível e pela dança-coisa.

À CAPES pela bolsa de mestrado, que embora insuficiente, custeou minha estadia para realizar esta pesquisa em Porto Alegre.

Resumo

Manual de aproximação é um embate que se quer fluido entre a pesquisa acadêmica e o caos da criação entre as Artes Visuais e a Dança. Tenta degustar sem enlatar, para mostrar aqui um resultado parcial de uma pesquisa que começou bem antes do mestrado e possivelmente não se encerrará com ele. São descritas experiências significativas em relação a três trabalhos realizados no início da pesquisa: *Pele na água*, *Relógio Pélvico* e *Borboleta Pélvica*. *Pele na água* mostra um processo de trabalho relacional que está entre a performance e a gravura. *Relógio Pélvico* e *Borboleta Pélvica* partem de um lugar da anatomia e desenvolvem-se através de encontros com pessoas interessadas no saber do movimento e da criação somático-performativa. Em meio às relações vividas nesses processos, elaborou-se um *sentimentoideia* chamado *Sim-eu*, que trata da potência criativa entre pessoas que apostam na integração de si com o outro.

Palavras-chave: dança, educação somática, gravura, anatomia, sim-eu.

Abstract

Manual de aproximação is a clash that is intended fluid between academic research and the chaos of creation between the Visual Arts and Dance. It tries to taste withoutcanning in order to show here a partialresult of a research that started well beforethe masters course and possibly will not endwith it. Significant experiences aredescribed in relation to three studiesperformed at the beginning of the research:

Pele na água, Relógio Pélvico and *Borboleta Pélvica*. *Pele na água* shows a relational work found between the performance and the engraving. *Relógio Pélvico* and *Borboleta Pélvica* depart from a place of anatomy and are developed through encounters with people interested in the knowledge of somatic-performative movement and creation. In the midst of the relationships lived in these processes, a *sentimentidea* called Sim-eu was created, which deals with the creative power between people who bet on the integration of themselves and the other.

Keywords: dance, somatic education, engraving, anatomy, sim-eu.

Sumário

Desenhei um começo no banho 17

' *Pele na água* 37

'' *Abrir bem a borboleta* 91

Relógio Pélvico 93

Borboleta Pélvica 125

''' *Sim-eu* 173

Acabamento 199

Referências 209

Lista de imagens 215

Anexos conexos 219

' *Irmã, não-eu, sim-eu, mousse* 221

'' *Respire comigo* 228

Micro conversa com Hilda Hilst

Ela:

“Quem és? Perguntei ao desejo.
Respondeu: lava. Depois pó. Depois nada”.

Eu:

*Perigoso é reduzir tanto a água até sobrar somente um pouco
de areia e sal no fundo.*

Desenhei um começo no banho

Toda pesquisa é sobre corpo, tudo é corpo.

Corpo é soma.

Toda pesquisa é sobre dúvida, uma ou várias.

Esta é sobre a sensibilidade, travestida de pele.

É sobre a pelve, com seu ponto cego.

É sobre mim, em relação a você.

É sobre você, no que se permite a mim.

É sobre aproximar.

Aproximar-se através da pele e da pelve.

Aproximar-se pela fé no outro.

Tocar, lavar, engolir, devolver e tomar de volta.

Eu não sei me aproximar, se soubesse já estaria lá.

Esta pesquisa quer aproximar a arte e a vida, quer fazer arte em vida.

É sobre o presente como tempo, presença e regalo.

O *presente como tempo*¹ está em relação ao estado da arte e da pesquisa na mesma cronologia. Mesmo que alguns objetos tenham sido criados há vários meses, seu efeito de existência é pensado em sua relação mais próxima com o hoje, acrescidos à escrita simultânea às ações. Essa escrita e o sentido de presença no trabalho reforçam o caráter temporal e denotam a urgência da pesquisa viva, performativa. É regalo porque aceita o que chega, como imagens, falas e pessoas, que passam a ser parte essencial do que já estava sendo realizado.

¹ Nesta dissertação, os textos destacados em *itálico* são de minha autoria. Este recurso também é utilizado para nomes de trabalhos, neologismos, títulos, subtítulos e palavras e termos enfatizados ou em línguas estrangeiras.

Manual de aproximação é um recorte de dois anos de uma investigação iniciada antes do mestrado e que segue em processo. Trata-se de uma pesquisa performativa no cruzamento entre as Artes Visuais, meu campo de origem, a Dança, com a qual fui me envolvendo cada vez mais desde o início do curso em Artes Visuais, em 2008, e a Educação Somática. É pela questão da origem que escolhi o Programa de Mestrado em Artes Visuais no Instituto de Artes da UFRGS, uma escola à qual me afeiçoei no ano de 2011, durante minha estadia nessa instituição em mobilidade acadêmica. Na mesma época, a dança tornou-se um interesse muito profundo que modificou minha produção em arte, assim como a prática do Método Feldenkrais de Educação Somática, que veio em seguida e me ensinou, entre tantas coisas, o valor da pausa.

Mesmo antes da mobilidade acadêmica, eu me interessava muito por dispositivos e ambientes de imersão sensorial. Assim surgiu o material didático [des]*necessaire*², uma mochila que contém artefatos de isolamento dos sentidos – como abafadores de ruído, vendas para os olhos, sachê com pó de café (para esquecer do último cheiro) e de estímulo tátil (uma almofada contendo bolinhas de isopor) e sonoro. Esses

² Ver imagens na página 24.

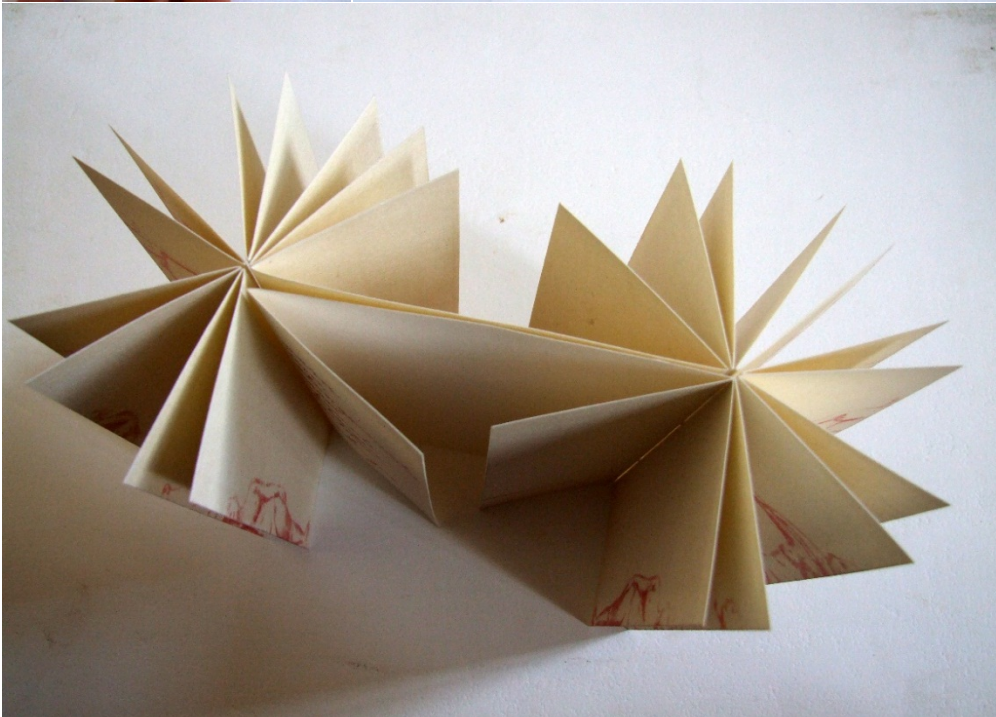
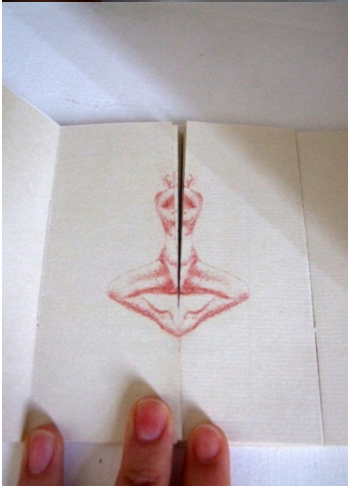
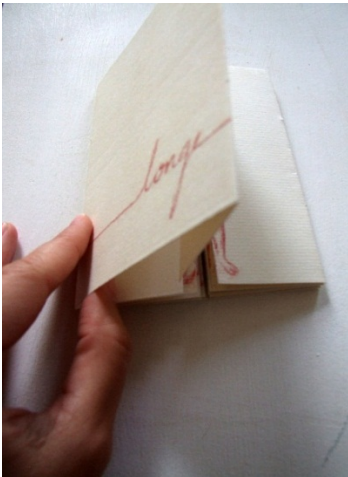
objetos geraram experiências coletivas em oficinas que propunham a apreciação multissensorial do corpo em movimento no espaço para despertar a disposição de criar por diversos meios, como fotografia, áudio, vídeo, escrita etc.

Já em Porto Alegre, em 2011, nasceu *Longe*³, meu primeiro trabalho com foco no movimento dançado. Consiste na reprodução impressa de desenhos feitos a partir de fotografias utilizando o disparo automático da câmera de posições de alongamento aprendidas na aula de dança clássica com a professora Luciana Paludo. Eu queria dançar, mas não tinha o domínio necessário para me expor dançando. Fazer livros de artista foi a maneira que encontrei para iniciar uma experimentação poética em movimento com meu corpo e, ao mesmo tempo, propor que quem os manipula se mova junto. Além disso, pude conciliar a dança com meu trabalho gráfico, iniciado no desenho e na gravura.

³ Ver imagens na página 28.



Janete Fonseca, *[des]nécessaire*, objeto didático (em uso), bolsa contendo abafadores de ruído, vendas , sachê, almofada e dispositivo de áudio, 2010. Acervo pessoal.



Janete Fonseca, *Longe*, 12x10cm, livro-objeto, impressão jato de tinta,
2011. Edição: 20 exemplares.

O trabalho na gravura também passou a ocorrer em relação direta com o corpo. Comecei a série *Peles*, que desencadeou um dos trabalhos que será apresentado nesta dissertação: *Pele na água*. Ele está na interseção desta pesquisa, pois foi iniciado alguns meses antes e encerrado alguns meses após minha entrada no mestrado. Nesse novo espaço, articulados entre as demandas em curso e o estudo da anatomia e da dança, surgiram *Relógio Pélvico* e *Borboleta Pélvica*.

A partir de três trabalhos: *Pele na água*, *Relógio Pélvico* e *Borboleta Pélvica* serão descritas experiências significativas durante a pesquisa. Eles estão divididos em dois cadernos: *Pele na água* e *Abrir bem a borboleta*. Além desses, há o caderno *Sim-eu*.

Pele na água mostra, a partir do trabalho homônimo, um processo relacional entre a pele da artista e a dos participantes das ações. Está entre a performance e a gravura e aproxima sensibilidades utilizando um anteparo material como camada. *Abrir bem a borboleta* foi organizado a partir de *Relógio Pélvico* e *Borboleta Pélvica*, reverberando de um lugar da anatomia, a pelve, e desenvolvendo-se através de encontros com pessoas interessadas no saber do movimento e na criação somático-performativa. O último caderno, *Sim-eu*, expõe um

*sentimentoideia*⁴ da potência criativa entre pessoas que apostam na integração de si com o outro. Surgiu da experiência em processos coletivos de criação em dança e performance.

Sem método definido *a priori*, a prática da pesquisa tem sido desenvolvida à medida dos acontecimentos e das afinidades, por meio de registros de processos de criação em ações, objetos gráficos, vídeos e uma escrita de certa forma fragmentária, que oscila entre a poesia, a descrição, a narrativa e a pesquisa teórica. Cultivada de forma experimental em residências artísticas, grupos de estudos e investigações solo nos estudos do movimento e da presença. Se a prática é o método, as imagens e a escrita apresentadas aqui são como evidências do que foi realizado no recorte descrito da pesquisa.

O termo experimental costuma ser associado tanto a experiência quanto a experimento. Jorge Larrosa Bondía (2002) diferencia esses dois termos: no âmbito do

⁴*Sentimentoideia* é um neologismo para um conceito que se cria a partir da inseparabilidade entre sentimento e ideia, admitindo aqui a possibilidade de sentimentos e ideias serem compreendidos como indissociáveis, do mesmo modo em que se dá a relação entre corpo e mente. Acentua-se, assim, a noção de que corpo é mente e mente é corpo.

experimental, o sujeito está em relação a algo sobre o qual se supõe um determinado fim, a ação sobre algo; já no experiencial, o sujeito deve estar disponível para que algo lhe perpassasse, ele é a coisa, é uma atitude mais passiva que a primeira.

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

Estabelecendo o *soma*⁵ da artista como a primeira matéria de trabalho, a pesquisa tem caráter experimental e experiencial. Encaro a criação na arte como espaço de aprendizagem e por isso me mantenho aberta aos riscos e às novas influências, criando a partir da curiosidade e de processos que domino ou não, como a videoarte.

Entre pulsão e inte(g)ração, somática e performatividade, criação artística não se restringe apenas à cena ou à obra de arte e seus processos, mas permeia toda experiência estética expandida

⁵ *Soma* é um termo atualizado para a palavra corpo, considerando o sujeito integralmente, sua subjetividade e seu potencial de criação. Tratarei desse conceito detalhadamente em *Abrir bem a borboleta*.

com/no(s) *soma* (s), conectando abordagens e aplicações irrestritas (FERNANDES, 2015, p. 30).

Interessa-me a arte em estado germinal, aquilo que me move antes de saber se existirá ou não uma “obra” de arte. Procuro me posicionar e me mover em relação à arte considerando o que o performer e professor Jorge Alencar (2016)⁶ chamou na oficina *Honestidade Artística* de “honestidade na dança”, que significa mover-se como artista da maneira que se sente à vontade e com vontade de criar, respeitando atributos técnicos e agregando referências tanto positivas quanto negativas, que nos influenciam com a mesma força e dizem muito sobre as nossas escolhas estéticas.

Dessa forma, também escolhi as referências artísticas Lygia Clark, Hélio Oiticica, Joseph Beuys e Alessandro Jodorowsky, que se entrecruzam com as referências bibliográficas e terapêuticas, como, Clarrissa Pinkola Estés, Moshé Feldenkrais, Antônio Damásio, Richard Shusterman, Ciane Fernandes, Thérèse Bertheràt, Suzanne Piret e Marie-Madaleine Bézièrs. De igual importância são as vozes que tiveram presença física nesta pesquisa no papel de parcerias artísticas indispensáveis a tudo que se somou nestas aproximações. Criou-se uma rede de relações que vem

⁶ Oficina realizada no festival *DançaPontocom* em Porto Alegre, 2016.

contribuindo para alargar o escopo da pesquisa e fazer surgir novas dúvidas e oportunidades de descobertas deste *soma*.

Pele na água



Janete Fonseca, *frames* de *Pele na água*, vídeo, 3:32min, 2015-2016.
Disponível em: <https://vimeo.com/191388608>.
Desmanchado com Daniela Eugênia, Marconi Marques e Glaucis de
Morais.

Água corre, folhas passam
Músculos de pedra, deitar de braços sobre a pedra
Marca avermelhada, dedos lutam com botões
Mão risca permissão, lápis vermelho quase no fim machuca a
pele
Dedos lentos espalham a gosma branca
Câmera sai pelo rio
Mão aperta a pele
Dedos arrancam pele delicadamente levando uma ingênua
história
Poros, pêlos, arrepios, buracos
Por trás não se vê
Pedra, mão, água, pele
Pele na água
Aceleração, pele gira, água leva pedaços
Câmera aproxima
Fragmento emerge

Caminhamos quarenta minutos na terra seca de subidas e descidas até chegar na parte baixa do rio, um pouco depois da cachoeira.

*O local foi escolhido por causa da pedra plana que acompanha o leito do rio naquela **parte**.*

Ensaio várias vezes a descida do tronco com o apoio dos braços, para que Daniela me acompanhe com a câmera bem de perto.

Quando encontro a melhor maneira começamos a filmar. Entrego meu peso ao chão e ali deitada abro os botões da parte de trás da blusa.

Marcone se aproxima e escreve o que combinamos nas minhas costas.

No meio da escrita, a ponta acaba e sinto a madeira do delineador ferindo a minha pele. Um jorro branco interminável vai desenhando algo por cima do escrito.

*Passamos quase uma hora esperando a secagem da cola. Enquanto isso, conversamos, fotografamos e brincamos de criar mais imagens na **beira**.*

Procuro a mesma posição sobre a pedra e novamente me derreto ali, mas por pouco tempo, pois logo Marcone começa os suaves e agudos puxões para tirar aquela página escrita translúcida que me espalhou.

*Ele me devolve meu couro e seguimos até a margem para realizar um ritual de **desapego**.*

Dani sempre nos segue com a câmera.

Coloco suavemente a pele sobre a água e elas vão se misturando ao mesmo tempo que a pele vai sendo levada pelo fluxo da água com rapidez.

*Corremos para ver se sobrou algum vestígio da impressão e vemos que ela sobrevive ao redemoinho da água, subindo e descendo lentamente até desaparecer das nossas **vistas**.*

parte

beira

desapego

vistas

Pele na água é uma ação orientada para vídeo⁷ que inicia a segunda fase de um processo anteriormente intitulado *Peles*. Um ano antes, eu coletava texturas da pele das pessoas com um procedimento simples: espalhar cola sobre a pele, esperar secar e arrancar; como as crianças fazem. A cola seca translúcida mostra os poros e sulcos existentes na pele, assim como marcas dos acontecimentos escolhidos – como as tatuagens – ou alheios à vontade – como cicatrizes de acidentes ou cirurgias. No vídeo, me disponho para que provem meu tato, como fiz com tantas pessoas.

Aqui a materialidade mais importante nas gravuras não é a cópia, mas a matriz. E cada matriz se vai quando terminamos o trabalho de impressão, deixando partículas, células, pelos que grudaram na cola. Passam a fazer parte de outra pele, e o que fica de mais potente é o momento em que ocorreu a ação, todo o resto, encontrado nos registros de fotos, vídeos e depoimentos é memória. Para além da imagem, uma marca representa experiência de vida. Se nos

⁷Regina Melin (2008, p. 47) nomeou de “Ações performáticas para fotografia e vídeo” aquelas realizadas por muitos artistas, como Bruce Nauman, “em um espaço inteiramente ausente de público” desde final da década de 1960, com o surgimento das primeiras câmeras. Como característica dessas ações ela traz o aspecto performativo, “instaurando o corpo como matéria artística” (*idem*, p. 49). No caso de *Pele na água*, os somaem ação, tanto na frente, quanto atrás da câmera, são o substrato do trabalho.

considerarmos seres com potência de repetição ou transformação, uma pessoa gravada passa a ser matriz e sua marca pode se repetir em ações, modificando a si mesma ou ao outro.

A importância de pensar sobre este trabalho hoje está, como pode ser visto na última ação de *Pele na água*, na sua dissolução como coisa desapegada, digerida, o que não quer dizer descartada. A relativa perda das cópias das peles dos outros e da minha é um processo simbólico de desapego. Nosso tecido epitelial também cai e se renova, estamos sempre mudando, desde a nossa casquinha mais exterior.

Qualquer espasmo molhado confirma a necessidade da dissolução e do desapego. A presença fluida, no presente, precisa de um centro denso, mas as extremidades podem ser leves, até flutuantes. O que foi feito está nas ramificações nervosas das profundezas da pele, não precisa ser segurado. Um corpo, ou melhor, um *soma*, que se quer livre e quer soltar-se de materialidades que o aprisionam. Portanto, meu pensamento a respeito desse trabalho hoje se direciona para questões inter-relacionais através do meu contato com outras e outros artistas e com participantes. É, também, tratar da sensibilidade em vários níveis de percepção tátil e memorial, tanto no tocante a si mesmo, quanto na observação e relação com o outro.

ele ali se viu melindroso

ele ali se tocou suavemente

ele ali teve suas marcas acendadas

Página do caderno de registros de processo, 2016.

No início, o que me impulsionou a copiar peles foi o delírio de estar em outra pele, sentir como se fosse *outra* pessoa. Um devaneio que se fosse avaliado pela neurociência seria descartado de pronto. Damásio atenta para o fato de que a consciência é acessada somente em primeira pessoa. “A consciência e a mente, porém, vinculam-se estreitamente a comportamentos externos que podem ser observados por terceiras pessoas.” (DAMASIO, 2000, p. 29). Especificando um pouco mais, Damásio esclarece que: “Estado de vigília, emoção de fundo e atenção básica são, pois, sinais externos de condições internas compatíveis com a ocorrência da consciência.” (*idem*, p. 120). Entretanto, mais que observar, eu precisava sentir, criar um sistema de profunda empatia. Tocar com os olhos alcança algumas camadas, tocar com a pele adentra outras. Não é possível ser outra pessoa, mas o toque pode proporcionar uma espécie de simbiose, mesmo que temporariamente.

A impressão positiva-positiva utilizando matriz viva traz uma experiência compartilhada que sugere como possibilidade estudar a outra pessoa através do toque. Além das impressões e toda a riqueza em cada situação de pele descolada, aconteceram conversas, nas quais ouvi pessoas falarem sobre suas próprias marcas, reverem suas feridas e a

maneira de se perceber. Como mostra o depoimento de Lucas⁸, antes de passar pela experiência da impressão da pele: “Estava procurando minhas cicatrizes durante o banho e pela primeira vez me toquei de maneira tão suave”.

Aproximar-se de uma esfera muito pessoal possibilita que questões, que em outros momentos são tratadas como melindres inconversáveis, venham à tona. Em seguida apresentarei as duas últimas ocasiões nas quais expus o trabalho com as peles: a exposição individual *Anatomia da Borboleta* e a exposição coletiva *Expressões do Múltiplo*.

⁸ Conversa ocorrida em Feira de Santana, BA, 2014.



Registros da *Perfomontagem* da Exposição *Anatomia da Borboleta*,
por Júlia Pellizari, 2016. Arquivo pessoal.

*Anatomia da Borboleta*⁹ é um rito de passagem que conecta o trabalho com gravura e as investigações literalmente voltadas para o movimento dançado. Iniciou com a *Perfomontagem*, uma montagem participativa de uma parte da exposição, na Galeria Experimental do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense – IFSUL, em Sapucaia do Sul, onde, junto com os alunos da instituição e os artistas parceiros Bruno Cunha e Alessandro Rivellino, copiamos as peles dos vários participantes e fizemos a disposição dos relevos secos sobre as janelas da galeria. O cenário era um híbrido entre galeria e pseudo consultório, onde havia duas personagens entre as quais eu me alternava: a médica-esteticista – que trabalha com a cola na pele das pessoas – e a artista – que utiliza o material retirado da pele e o aplica nas janelas da galeria, como pode ser visto nas imagens da página anterior. Multiplicar a si mesmo seria também um ato metafórico de gravura, no sentido da

⁹Anatomia da Borboleta aconteceu entre os dias 18 de outubro a 08 de novembro de 2016. Após a *Perfomontagem*, tornou-se uma instalação que continha o cenário da performance com a cola, as respectivas impressões, os livros de artista *Longe* e *Borboleta Pélvica*, os desenhos anatômicos dos sistemas nervoso, muscular, venoso e arterial da região pélvica, a escrita transparente e os vídeos *Uma cebola e um limão: homenagem à Sol*, *Pele na água* e *Relógio Pélvico*. Os vídeos podem ser acessados respectivamente em: <<https://vimeo.com/185014617>>, <<https://vimeo.com/191388608>> e <<https://vimeo.com/185014617>>.

reprodução de si mesma? Segundo Fábio Oliveira Nunes (2016, p. 101-102):

Quando um artista resolve se dividir em diferentes “eus” está também multiplicando seu potencial de criação, pois passa a pensar dentro de novas estruturas. Cada persona criada emula novos comportamentos, novas visões de mundo que não caberiam naquele “eu” original.

A montagem aberta continuou por mais uma semana. A cada visita à galeria eu acrescentava elementos: escrever as legendas dos trabalhos escavando as paredes, anexar uma série de desenhos de anatomia da região pélvica e fazer uma escrita transparente com cola nas paredes e nas janelas fazendo referência à anatomia e à sensibilidade de *La Que Sabé*, a personagem mítica de Clarissa Pinkola Estés na obra *Mulheres que correm com lobos* (1994).

ser um
pouco
você

corpo
tutano

recolher
one

Registros da *Perfomontagem* da Exposição *Anatomia da Borboleta*,
por Almudena Santamaría. 2016. Arquivo pessoal.

A ação de trabalhar a matéria durante uma *perfomontagem* é tão importante quanto as imagens que resultam dela logo em seguida e o que podem se tornar nos dias seguintes. Apesar disso, são os vestígios relacionais com os participantes, do que resta de imaterial na fala sobre a experiência a parte que considero mais viva no trabalho. As impressões, enquanto objetos físicos, já se foram em sua grande maioria. Findaram-se em sua própria fragilidade ao serem expostas em ambiente muito iluminado e por terem sido fixadas sobre vidro com água, pois a cada vez que a cola é molhada, ela seca ficando mais dura, menos plástica, logo, menos flexível. Não há, porém, porque lamentar a perda, já prevista e desejada como parte do trabalho. Sim, eu desejei perder a materialidade do trabalho, lidar com sua ausência.

As três impressões que sobreviveram à desmontagem da *Anatomia da Borboleta* se transformaram nos *Relevos Moles*, fixados sob uma mesa de vidro com água por cima, e fizeram parte da exposição *Expressões do Múltiplo*¹⁰, na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, no Instituto de Artes da UFRGS. Além desse trabalho, o vídeo *Pele na água* e seis fotografias que representam o histórico do trabalho com as peles foram

¹⁰ *Expressões do múltiplo* aconteceu de 21 de março a 20 de abril de 2017.

exibidas.¹¹

Como já era previsto, das peças que compunham *Relevos Moles*, restou apenas uma. O processo de redução das gravuras de cola termina aí.

Ela destrói seu próprio arquivo antecipadamente, como se ali estivesse, na verdade, a motivação mesma de seu movimento mais característico. Ela trabalha para destruir o arquivo: com a condição de apagar, mas também com vistas a apagar seus “próprios” traços – que já não podem desde então serem chamados “próprios.” (DERRIDA, 2001, p. 21).

Desejar o movimento, perscrutar a estrutura em suas possibilidades e carências, buscar uma falta, desistir, deixar ir embora, dissolver. Em seguida, o que fica, o que sobrevive? Diferentemente do que coloca Derrida, os resquícios materiais das peles foram destruídos no momento oportuno, quando percebi que aquele ciclo estava completo.

¹¹*Terrestres e Couro*: registros da *Perfomontagem* no IFSUL, por Júlia Pellizzari;

Pele de lagarto que fugiu da montanha e Resquício de dança: registros da intervenção realizada com o grupo Perpendicular Bienal no saguão da Bienal de São Paulo 2014, por Leia Izumi;

Impressão acidental, por Maria Lúcia Vilela Fonseca, 2014;

Lígia, por Daniela Eugênia, 2014.



Resquício de dança, registro da intervenção realizada com o grupo Perpendicular Bienal no saguão da Bienal de São Paulo 2014, por Leia Izumi. Arquivo pessoal.

O corpo em movimento e a gravura são compreendidos juntos e de forma ampliada. Marcas, variações sutis, reverberações. Como eu toco e como sou tocada? Nesse sentido, a gravura está presente como metáfora de três maneiras: corpo gravado, entendido como corpo matriz; corpo gravador, entendido como goiva, ácido ou prensa e ainda, corpo impresso, como um papel ou outro suporte de impressão que recebe tinta, pressão ou calor. Enquanto *soma*, ou *corpo que cria*, percebo que hiperestímulos ou estados de consciência variados como: concentração, vigília ou transe podem contribuir como propulsão de novas *texturas de movimento* – qualidades gestuais, considerando principalmente a interação entre os *somas*.

Gravura é o passado no movimento presente do *soma* que sempre muda. A relação com a água potencializa a mudança, fluidifica, evapora, e em dias chuvosos sua ação se amplia, favorecendo derretimentos e decomposições.

No meu trabalho de conclusão do Bacharelado em Desenho, assim como no projeto de mestrado e na sua publicação (FONSECA, 2015), já havia iniciado o procedimento de aproximação com a cola e indaguei: “Entre os contatos – pele-pele, pele-cola, pele-pedra, pele-coisa, coisa-cola, haveria algo de *inframince?*”. Segundo Patrícia

Franca-Huchet, *inframince*

[...] seria o atributo ou adjetivo constituído por Marcel Duchamp pra proposições estéticas, jogos semânticos, jogos com a linguagem – ou o conjunto de sensações que constituem suas 46 notas. [...] *infra-mince* seria ainda a sensação resultante da esfregação de um tecido de veludo pelas pernas. [...] O jogo da taticidade e da sensualidade aí se torna aparente com toda evidência (1998, p. 20).

Nessa pergunta, amparada pela consciência de uma taticidade sutil, está claro que entre o contato da mão do impressor e a pele do descolado está a cola, criando uma minúscula distância que impede que as peles se toquem diretamente. Trata-se de um contato entre superfícies que mal se encostam. É o quase toque, o que está um pouco além do desejo e o início da ação de tocar. Uma aproximação que não chega a apoiar-se sobre, mas ultrapassa a sensação do calor de quando se está muito próximo. Então, ultrapassa o *inframince*, pois é um toque menos sutil. Não chega, porém, à densidade da massagem¹² do sistema linfático, de escorregar a pele sobre o músculo.

¹² Massagem experimentada em aula com a professora Cibele Sastre no curso de extensão *Dança, Educação Somática e Criação*, realizado na Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança – ESEFID/UFRGS. Segundo ela, trata-se de um exercício que aprendeu com Heike Kuhlmann durante sua oficina sobre os sistemas fluídos e o tecido conjuntivo.



Janete Fonseca, *Relevos Moles*, impressão de cola branca sob vidro e água, 40X40cm, Exposição Expressões do Múltiplo, 2017.

Preparação para dançar água

*Escuto o som das mãos que se friccionam e se aquecem
para repousar suavemente sobre onde estão guardadas as*

vísceras,

nossos órgãos moles.

Com alguma firmeza no toque,

mas pouquíssima pressão,

a mão adere à pele

para movê-la minimamente.

O deslizamento da pele aquece cada parte

e vai liberando-a

do espaço de dentro.

Você sente seus fluidos se locomoverem?

A massagem segue por cima das costelas,

do peito,

muda-se para os membros,

transmitindo calor e um conforto relaxante.

Arrepios acontecem.

Relaxo de novo e desperto de um cochilo com espasmo que

assusta a colega

que estava trabalhando com atenção.

*Seguimos,
quando ela termina, começo a movida sem esforço.
Me levanto como se fosse carregada pela pele.
Aquele sensação não é nova,
mas o estímulo para que aconteça sim.
Meus ossos vão se empilhando
e meus músculos se sustentam,
mas é como se flutuassem.
Todas as partes se movem juntas em fluxo,
jorrando o peso que se alterna entre uma extremidade e
outra pela sala,
de um lado ao outro,
da cabeça aos pés,
passando pelas articulações das vértebras, quadris, joelhos e
tornozelos.*



Terrestres, registros da *Perfomontagem* da Exposição *Anatomia da borboleta*, por Júlia Pellizzari. 2016. Arquivo pessoal.

Através de outro depoimento oral, um participante associou o contexto da impressão das peles a um “caráter terapêutico sem ser exatamente” e considerou certa proximidade desse trabalho com as seções terapêuticas de Lygia Clark – levando em conta todo o aparato cenográfico, como a utilização da maca e o jaleco como figurino. Ponderemos sobre essa colocação: existe uma timidez exibicionista nas personagens médica-esteticista e artista que compuseram a instalação da *Anatomia da Borboleta*, trazendo ao evento um caráter de ficção, o que me distancia de Lygia, que realizava atendimentos com intenção claramente terapêutica, baseada em seus conhecimentos sobre psicanálise. No entanto, é certo que, ao acessar memórias, nos aproximamos da técnica de Lygia, que, segundo Maria Alice Milliet de Oliveira:

Trabalha as vivências arcaicas gravadas a nível sensorial nas primeiras etapas da vida, fase primitiva, anterior à aquisição da linguagem. Registros biológicos de um tempo sem história porque precede a capacidade da mente de tomar conhecimento (OLIVEIRA, 1989, p. 180).

Vale lembrar que meu pensamento sobre arte é influenciado por toda a trajetória de Lygia Clark, desde a inserção do corpo na obra aos objetos relacionais e às questões de pertencimento e atuação no sistema da arte. O

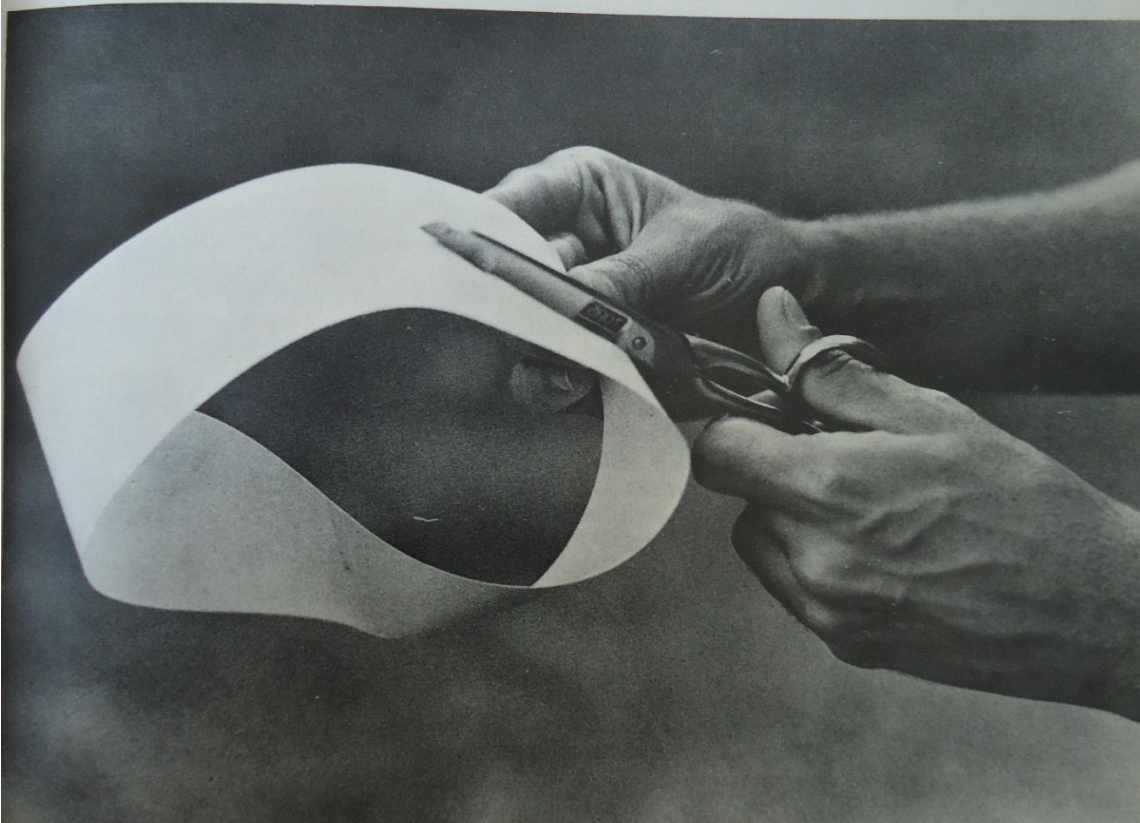
contato com o que a pele nos faz confrontar, nesse espaço tão sensível de limite com o mundo e com a própria interioridade, revela a dialética entre o dentro e o fora. Sobre esse assunto, ela trabalhou através de obras como *Caminhando*¹³, que revelam a imanência do ato e a integração espaço-temporal, ao propor uma gestualidade contínua que implode dualidades.

Se pensarmos na artista como uma promotora de “articulação criativa entre desejo e realidade” (OLIVEIRA, 1989, p. 180), é possível considerar associações entre proposições artísticas participativas e ações de cura. Tomo, portanto, aquela fala que associou a descolagem aos processos terapêuticos como plena de sentido, reforçada pelo fato de ser dita por alguém que passou pela experiência, acessou e pensou sobre a própria sensibilidade. Acessar um *soma* é acessar um mundo.

¹³Lygia Clark diferencia *Caminhando* dos objetos *ready-made*, no sentido de que a poesia está na ação: “Quando um artista transplanta um objeto da vida cotidiana (*ready-made*) ele pensa dar a esse objeto um poder poético. Meu *Caminhando* é muito diferente: nesse caso não há necessidade do objeto, é o ato que engendra a poesia” (CLARK, 1980. p. 27).

1964: CAMINHANDO

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



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

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

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

Sem querer catalogar a ação de Lígia Clark, pois ela mesma não admitia tal possibilidade: “Não aceito coisa alguma de quem quiser me catalogar. Só aceito as críticas de quem seja capaz de vivenciar comigo a sensibilidade e a experiência que me levaram a um quadro ou a uma atitude” (CLARK *apud* OLIVEIRA, 1989, p. 8), existiria alguma semelhança entre ações de grande proximidade entre participantes de um processo artístico – como a descolagem da pele – e a técnica terapêutica de Lygia Clark, o Método Feldenkrais e a *Psicomagia* de Alejandro Jodorowsky?

O Método Feldenkrais está no campo da educação somática, assuntos que serão apresentados com detalhes no capítulo seguinte. Moshé Feldenkrais (1904-1984) criou uma série de lições de movimentos para tratar da autonomia pessoal. Sempre a partir da proposição de se auto-observar e trabalhar muito lentamente para encontrar a raiz de cada intenção de movimento são criadas novas maneiras de mover para que sejam agregadas ao repertório cinético pessoal. Com esse trabalho, a pessoa acessa camadas musculares muito profundas, de inteligência arcaica, e assim como no trabalho de Lygia Clark, recupera memórias. Tendo um arcabouço mais complexo e seguro, baseado na sensação de movimento, promove uma mudança na autoimagem, o que traz benefícios

à maneira de lidar com a vida, tomar decisões e agir de acordo com elas.

O poeta, ator, cineasta e tarólogo Alejandro Jodorowisky (1929) criou o conceito de psicomagia, que é, basicamente, uma ação criativa de autocura. Em seu *Manual de Psicomagia* (2009), consta que ele começou a partir de jogos de tarô que oferece uma vez por semana em um café na cidade que estiver, onde recebe perguntas e pedidos de conselhos dos consulentes. É importante considerar que ele pensa em terapia como arte e não em arte como terapia¹⁴. “Descobri que, quando se começa um ato psicomágico, se produz uma misteriosa relação entre a intenção individual e o mundo exterior”¹⁵ (JODOROWISKY, 2009, p. 6, tradução minha).

Psicomagias são ações de exteriorização e mudança de relação com o mundo.

[...] seguindo um caminho inverso ao da psicanálise, em lugar de ensinar ao inconsciente a falar a linguagem racional ensina a razão a manejar a linguagem do inconsciente, composta não só por

¹⁴Conforme o documentário PSICOMAGIA I (teoría), exibido em 2004 pela emissora de televisão TVE2. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EMGE8glWeIo>>. Acesso em 02 maio 2017.

¹⁵“He constatado que, cuando se comienza un acto psicomágico, se produce una misteriosa relación entre el intento individual y el mundo exterior”.

palavras, como também de atos, imagens, sons, odores, sabores ou sensações táteis. (JODOWROWSKY, 2009, p. 3, tradução minha)¹⁶

No início, as psicomagias eram prescritas de maneira intuitiva a partir de particularidades da pessoa e de um fato amaldiçoado na memória ou de alguma situação que dificulta a vida dela. Como os pedidos eram muitos, Jodorowsky publicou *Manual de Psicomagia*, um livro com receitas mais genéricas, no qual aconselha a criação de novas psicomagias, a partir de quatro princípios:

1. Deve realizar metaforicamente as prescrições. (...)
2. Deve fazer algo que nunca tenha feito. (...)
3. Deve compreender que quanto mais difícil de realizar a ação, mais benefícios obterá dela. (...)
4. Deve sempre *terminar* a ação de uma forma positiva. Agregar mal ao mal não muda nada. (JODOWROWSKY, 2009, p. 4-6, tradução minha)¹⁷

Não quero simplificar a atuação dos três: Feldenkrais, Lygia Clark e Jodorowsky. Procuo entender o que possuem

¹⁶“(...) siguiendo un camino inverso al del psicoanálisis, en lugar de enseñar al inconsciente a hablar el lenguaje racional enseña a la razón a manejar el lenguaje del inconsciente, compuesto no sólo de palabras sino también de actos, imágenes, sonidos, olores, sabores o sensaciones táctiles”.

¹⁷“1.Debe realizar metafóricamente las predicciones. (...) 2. Debe hacer algo que nunca ha hecho. (...) 3. Debe comprender que cuanto más difícil le sea realizar el acto, más beneficios obtendrá de él. (...) 4. Debe siempre terminar el acto en una forma positiva. Agregar mal al mal no cambia nada”.

em comum na atuação deles, tanto no repertório da arte de Lygia Clark e Alejandro Jodorowsky, quanto na interseção deles com a terapia, o que os aproxima de Feldenkrais. Notei que a aceitação e a valorização da imaginação para recriar-se e a relação de proximidade física com o paciente, cliente ou consulente faz parte da atuação dos três. Tal proximidade dá ao clínico um caráter muito pessoal, um sentido de acolhimento diferente do que acontece na medicina tradicional e na psicanálise. O caráter terapêutico para Lygia Clark acontece devido à regularidade das seções, nas quais ela estimula – através de massagens e variados tipos de toque, sopros e uso dos objetos relacionais – a elaboração da “fantasmática” pelo sujeito que passa pelas fases verbal e não-verbal (CLARK, 1980, p. 50). No Método Feldenkrais, considera-se que a pessoa está aprendendo uma nova maneira de se *mo-ver*. Em uma seção de Integração Funcional, cujo trabalho acontece a partir do toque, o professor manipula o aluno e, se houver uma boa conexão, os dois se movem juntos como em uma dança. Alejandro Jodorowsky, partindo de sua experiência com o teatro e com estudos sobre genealogia familiar, transita entre o personagem do xamã ou do pai para encenar brevemente o drama da vida da pessoa atendida, naquele momento examinada como personagem¹⁸. Em

¹⁸Alejandro Jodorowsky Psicomagia y Psicogenealogía. Entrevista

seguida, mostrando-se como coadjuvante, ele dá à pessoa a função de fazer uma ação para que tome para si o protagonismo na cena e o poder sobre si mesma.

Meu conhecimento sobre o trabalho terapêutico de Lygia Clark se deve, sobretudo, ao estudo teórico e, baseado no que ela escreveu e no que outras autoras, como Suely Rolnik, nos trouxeram, assim como ao acesso a registros em fotografia e vídeo¹⁹. Tive a oportunidade de experimentar réplicas de seus objetos relacionais – que a encaminham para sua inserção como terapeuta, em uma exposição retrospectiva no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, onde tinha acesso privilegiado às obras porque trabalhei lá como professora de arte no ano de 2014. No entanto, mesmo tendo contato com a magia desses objetos, ela é a pessoa que sabe fazer o uso deles mais adequado ao próprio pensamento terapêutico. Ainda que seja repassada a outros profissionais, como o Método Feldenkrais, toda terapia é associada diretamente à atuação de quem a criou. Esse contato pessoal não tive com nenhum dos três, ainda. Pratiquei o Método Feldenkrais de modo contínuo por

concedida a Carlos Alberto Ramirez, em 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0PX_vIFQ7HA>. Acesso em 10 abr 2017.

¹⁹Para uma apreciação ampla do trabalho de Lygia Clark, sugiro o site: <<http://www.lygiac Clark.org.br>>.

três anos com os profissionais certificados na área e iniciei a formação para me tornar professora, mas o toque de Moshé eu não tive a oportunidade de conhecer. O trabalho de Jodorowsky é muito acessível em livros e vídeos no *Youtube*, além de sua extensa obra no cinema. Temos, ainda, a vantagem de que o autor vive. Logo, seu trabalho está acontecendo no mesmo tempo que essa escrita sobre ele, o que pode nos dar uma percepção de intensidade diferente da referência histórica de autores que estão em outro tempo.

Ter acesso a depoimentos em vídeo, por exemplo, pode nos aproximar dos autores, mas considero ainda mais enriquecedor trabalhar com referências vivas, principalmente com aquelas com quem podemos trocar impressões diretas.

Antes da pele

Bluetooth²⁰ (sentir o calor da pele sem tocar)

Inframine (Duchamp) pêlo-pêlo

Pele-Pele

Pele toca pele sem peso e sem movimento

Pele desliza sobre a pele

Pele-Músculo-Osso

Pele desliza sentindo as diferenças na superfície.

Músculo-Pele

Deslizar a pele (Massagem linfática)

Beliscar, puxar a pele

Osso-pele

Osso desliza a pele

Músculo-músculo

Mover o músculo (pressão moderada)

Pressão sobre o músculo

Massagear, apertar

Osso-músculo

Amassar o músculo (Soltar o peso)

Encontrar os limites entre os músculos

Massagear os músculos usando protuberâncias dos ossos

Osso-osso

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

Dois soltam o peso (semi-imobilidade)

²⁰Termo utilizado em aula de Dança Contato-Improvisação pelo professor Alessandro Rivellino.

Abrir bem a borboleta

Relógio Pélvico



Janete Fonseca, *Relógio Pélvico*, 6:58min, *frame* de vídeo experimental, 2015. Disponível em: <<https://vimeo.com/146558217>>. Acesso em 10 mar. 2017.

Listras de madeira abauladas devido ao enquadramento de uma lente grande angular se movem muito lentamente para cima e retornam junto com o som de uma expiração.

Seguindo o mesmo ritmo, as listras iniciam um giro e retornam, repetindo esse movimento que vai aumentando gradualmente, em distância, amplitude e velocidade, do ponto inicial até completar um grande círculo e iniciar o movimento no sentido contrário.

Para o outro lado, vai acelerando mais rapidamente até se repetirem alguns círculos desorganizados.

Depois vai desacelerando até parar junto com uma respiração pesada.

Por alguns minutos, o ritmo e as listras abauladas poderiam sugerir

o movimento de um barco sobre a água.²¹

²¹Fragmento de meu texto *Sobre fazer o que não sei*, publicado na 11ª edição da revista virtual *ArteContexto*. Disponível em: <http://www.artcontexto.com.br/artigo-edicao11_janete-fonseca.html>. Acesso em 30 jul. 2017.

*Enquadro a mesa,
prendo a câmera sobre o quadril com um elástico grosso
e começo a lembrar fazendo uma parte da lição de Consciência
pelo Movimento²² chamada Relógio Pélvico.
Do ponto de vista do teto,
que está “olhando” de frente para mim,
o “12” do relógio imaginário estaria próximo do umbigo
e o “6” em oposição, é claro, no baixo ventre.
O “3” e o “9” estão nas extremidades laterais,
perto das cristas ilíacas.
Os movimentos são lentos
e a cada três ou quatro inícios de giro faço uma pausa para
descansar,
pois é importante evitar o esforço.
Lá pelas tantas, mesmo tentando ir com calma,
os movimentos circulares se aceleram desorganizados.
Já estou cansada e quero acabar logo a tarefa de fazer aquele
vídeo.
No final, a lição se perdeu, deixando um registro de imagem.
Aliviada, respiro profundamente como no início.²³*

²²Logo explicarei detalhadamente sobre a Lição de Consciência pelo Movimento chamada *Relógio Pélvico*, sobre o Método Feldenkrais e a Educação Somática.

²³Outro fragmento de meu texto *Como fazer o que não sei*.

Lembro-me da primeira sensação que tive ao assistir o vídeo antes de começar a escrever sobre ele.

Tateei,

supondo que a experimentação era apenas a primeira parte de algo que se iniciava:

um fazer hipnótico, característica que também está por trás de outros ensaios,

assim como um interesse somático-performativo indicando-o como um estudo.

Já foi mostrado como obra de frente ao seu par entorpecente²⁴.

Serviu de estímulo para outro vídeo com ponto de vista em outro soma –

que repercutiu estímulo de gerar jogo²⁵ de imagens e palavras, mas ainda é aquele relógio descompensado que perdeu seu ritmo marcado e ganhou velocidade.

²⁴ O vídeo *Uma cebola e um limão: homenagem à Sol* foi exposto com o *Relógio Pélvico* na Exposição *Anatomia da Borboleta*, sobre a qual falei em *Pele na água*. A ação de descascar uma cebola inteira com as mãos em longos treze minutos e vinte e seis segundos foi filmada por Daniela Eugênia em Belo Horizonte, MG, em 2014. Recebeu o nome atual para ser exposto.

²⁵ Ver anexo *Respire comigo*.

*Como uma imagem para indicar uma direção, em
determinado momento,
o ponteiro – ele tem apenas um,
o mesmo que em funcionamento normal, quando parado,
aponta para cima,
se desgovernou, fazendo círculos completos, quase se
soltando da base.
O movimento se descolou da proposição inicial, que seria
um trajeto inicialmente lento, ritmado
entre pausas e crescentes suaves.²⁶*

²⁶Outro fragmento do meu texto *Como fazer o que não sei*.

O vídeo *Relógio Pélvico* foi concebido como estudo de dupla intenção: criar uma imagem-sensação e tentar pormenorizar ainda mais uma lição do Método Feldenkrais²⁷, que já é por si uma proposta de começar a se mover com micromovimentos. A ação se diluiu e criou uma visualidade ilusória, assim como é ilusório fazer um vídeo sem o propósito de concentrar no aspecto imagético. Mas foi, enfim, assumido como imagem depois de ser desejado como investigação de movimento. Não se pode ignorar todo o trabalho antes da filmagem: enquadrar a madeira e suas bordas, estabelecer um centro para alinhar com a câmera e o centro do relógio imaginário. A lição homônima brotou da minha memória e repetiu-se em um vídeo desastrado que parte do lugar do movimento, o quadril, olhando com a câmera para o que estava à frente: o teto de madeira. Vertigens.

Tudo o que escrevo sobre o Método Feldenkrais baseia-se na minha experiência, assim como em anotações antigas baseadas nos livros *Consciência pelo movimento*, *Caso Nora*

²⁷ Moshé Feldenkrais (Rússia, 1904 - 1984), criador do Método que leva seu nome, era engenheiro mecânico e elétrico, doutor em física e mestre de judô. Para criar seu método apropriou-se do conhecimento profundo que tinha nos diversos campos: engenharia, física, artes marciais, biomecânica, neurologia, cibernética, desenvolvimento humano e psicologia.

e *O poder da autotransformação*, todos de autoria de Feldenkrais. Além disso, influenciou-me a leitura recente de *Consciência Corporal*, de Richard Shusterman, filósofo e professor do Método.

A lição *Relógio Pélvico* faz parte do Método Feldenkrais e foi aprendida em uma das aulas de Consciência pelo Movimento ministradas pela professora Sirah Badiola²⁸, com quem estudei por dois anos antes de iniciar o mestrado. Com ela tive a oportunidade de viver a aplicação do Método diretamente à dança. Seu modo de ensinar dança contemporânea estava completamente embebido do Método Feldenkrais, o que só fez aumentar sua fluidez própria. Após esse tempo de estudo com Sirah Badiola cursei o primeiro módulo da III Formação Internacional Feldenkrais no Brasil, iniciada em 2015, em Porto Alegre. Foi uma imersão de um mês com aulas práticas diárias, compostas principalmente por lições de *Consciência pelo Movimento*.

Consciência pelo Movimento é uma das vertentes do Método Feldenkrais de Educação Somática. Baseia-se na ideia da autoeducação, propondo a transformação consciente da autoimagem em busca de uma autonomia pessoal. Através

²⁸Sirah Badiola é bailarina, mestre em saúde mental e professora de dança contemporânea e do Método Feldenkrais.

de lições coletivas, trabalham-se movimentos cotidianos ou novos, que se iniciam muito lentamente e sem esforço. As propostas de movimentos são dirigidas nas aulas após uma indução ao estado de vigília, uma situação de consciência em que nos movemos com o mínimo esforço. “No estado de vigília o cérebro e a mente estão “ligados” e estão sendo formadas imagens do interior do organismo e do meio em que ele se encontra” (DAMÁSIO, 2000, p. 122). O argumento de Damásio colaborou para um melhor entendimento do estado em que eu me encontrava quando praticava o Método Feldenkrais com frequência.

A outra vertente do Método Feldenkrais é a *Integração Funcional*, entendida também como lição, já que o praticante está aprendendo a se mover de outras maneiras. É aplicada através do toque e da indicação de movimentos. O ideal para essa prática é criar uma conexão muito íntima e, se isso acontece, em alguns momentos a interação pode ser tão intensa e fluida ao ponto de parecer uma dança em que não se sabe quem está guiando o movimento. Essa foi a minha sensação em algumas *Integrações Funcionais* que recebi.

Antes de conhecer o Método Feldenkrais, me chamou atenção uma fala da professora Luciana Paludo²⁹, que utilizava os dizeres: “saber de si” no momento das práticas de auto-observação que aconteciam no início das aulas de Dança Clássica em 2011. Em aulas de dança de qualquer modalidade que preze o desenvolvimento autônomo é muito comum que sejamos convidadas e convidados à autopercepção e, por consequência, à cinestesia. Atenta a esse processo autoperceptivo e às informações anatômicas, que também são frequentes nas aulas de dança, acabei me interessando pela Educação Somática.

Assim como no Método Feldenkrais, para definir Educação Somática, baseio-me principalmente na minha experiência com essa e outras práticas pontuais nesse campo e nas leituras anteriormente descritas. Recorro também ao artigo *Quando o Todo é mais que a Soma das Partes: somática como campo epistemológico contemporâneo*, de Ciane Fernandes (2015). Segundo a autora, o termo Educação Somática é posterior à existência de um conjunto de práticas certificadas e classificadas como tal e que já existiam muito antes de serem agrupadas por semelhanças. Cada técnica ou

²⁹Luciana Paludo é bailarina e professora do curso de Dança da UFRGS e co-orientadora desta pesquisa. Com ela estudei dança clássica e hoje participo do seu grupo *Mímese Cia de Dança-coisa*.

método somático são atualizados, assim como são criados novos, por quem os dissemina, ao agregar particularidades próprias de cada professor ou propositor. É um campo de estudos práticos que vieram para extravasar as dualidades corpo/mente:

A origem da somática está na revolta contra o dualismo cartesiano a partir do movimento europeu de ginástica do final do século XIX, com o trabalho de François Delsarte, Emile Jaques-Dalcroze e Bess Mensendieck. Esses pioneiros “[...] buscaram repor a ideologia dominante de rigor no treinamento físico por uma abordagem mais ‘natural’, baseada na escuta aos sinais do corpo vindos da respiração, toque e movimento (BATSON *apud* FERNANDES, 2015, p. 11).

Depreende-se entre as técnicas e métodos que a Educação Somática trata do movimento do corpo no espaço como via de transformação de desequilíbrios mecânicos, fisiológicos, neurológicos, cognitivos e afetivos. Destacam-se como métodos de Educação Somática: Antiginástica, Técnica Alexander, Método Feldenkrais, Eutonia, Ginástica Holística, Método Danis Bois, Método das cadeias musculares e articulares G.D.S., Body-Mind Centering, Bartenieff, Continuum, Somaritmos e algumas correntes do Método Pilates. Fernandes (2015) acrescenta, através de uma citação de Sylvie Fortin, que além dos conhecimentos citados acima,

a Educação Somática também abrange o domínio espiritual. Nesse sentido, Foucault nos ajuda a compreender que

(...) é preciso ir em direção ao eu como quem vai em direção a uma meta. E esse não é mais um movimento apenas dos olhos, mas do ser inteiro que deve dirigir-se ao eu como único objetivo. Ir em direção ao eu é ao mesmo tempo retornar a si: como quem volve ao porto ou como um exército que recobra a cidade e a fortaleza que a protege (FOUCAULT, 2004, p. 192).

Historicamente, o “saber de si” sofreu diversos entendimentos e foi considerado pelo Cristianismo como função de egoísmo. Quem vem de origem familiar católica pode sentir as sutilezas de uma repressão cruel baseada na culpa e em um desapego relativo de si em função do outro, sem considerar a importância de criar-se como ser autônomo.

Em uma conversa imaginária eu perguntaria: *Como cuidar de si e do outro, Foucault?* Ao que ele poderia me responder: “(...) o cuidado de si é ético em si mesmo: porém implica em relações complexas com os outros, uma vez que o êthos da liberdade é uma maneira de cuidar dos outros” (*idem*, p. 270). E novamente eu poderia indagar: *Como ser livre e amorosa? Como ser responsável por mim e deixar-me afetar – de afeto – pelo outro?* Esclarecendo melhor, recorro a Foucault novamente: “(...) o cuidado de si constituiu, no mundo Greco-romano, o modo pela qual a liberdade

individual – ou a liberdade cívica, até certo ponto – foi pensada como ética” (FOUCAULT, 2004, p. 267)³⁰.

Enquanto catalisadora de processos de autoconhecimento, a Educação Somática me gerou grandes conflitos, pois o acesso às diversas modalidades ainda é restrito no Brasil devido ao número pequeno de professores. Isso faz com que a maioria das pessoas que a praticam tenham condição financeira acima da média, principalmente para compor as formações profissionais. Assim como a arte, a Educação Somática só pode ganhar popularidade quando fizer parte da vida das pessoas, independentemente de sua situação socioeconômica. Vejo a arte e a educação somática como espaços de conhecimento e transformação pessoal, ambas são intrinsecamente ligadas às subjetividades e sugerem, de diversas maneiras, a expansão dos modos de viver que desviam de padrões pré-estabelecidos.

Ao invés de um aprendizado quantitativo, competitivo e árduo em busca de um modelo, a somática se baseia em um contexto de aprendizado receptivo e perceptivo, facilitando a conexão sensorial através da pausa dinâmica e do refinamento do esforço muscular integrados no

³⁰ Em uma nota que considero indispensável a esta dissertação, a revisora Camila Xavier Nunes comenta: “A liberdade é uma experiência individual, mas que só pode ser vivenciada intersubjetivamente, ou seja, pela relação que se estabelece consigo e com o outro”.

todo da pessoa e do ambiente (FERNANDES, 2015, p. 12).

Fernandes traz o termo *soma* para nomear o que chamo de complexo movente particular a cada um de nós. Considerando os organismos vivos, atualiza a palavra corpo, já gasta, trazendo outra mais abrangente que, por sua vez, dilui a objetificação histórica e ainda vigente em relações de poder que nos aprisionam em várias instâncias.

De fato, a somática desestabiliza inclusive a ênfase contemporânea no corpo, trazendo algo tão aparentemente simples como a pulsão da vida no *continuum espaço-tempo* como fundamento constituinte e, por isso mesmo, revolucionário e de aplicação irrestrita: “Organismos vivos desafiam ser descritos como ‘corpos’. Eles têm uma ordem movente e uma legalidade em si mesmos que viola o conceito estável de ‘corpo’. Organismos vivos são somas...” (Hanna, 1976, p. 31). Nesse sentido, *soma* é uma interação que dilui a objetificação do corpo em prol da autonomia do ser vivo integrado em todas as suas instâncias, multiplicidades e idiossincrasias, inclusive constituído como paradoxal e metafísico, autocoordenando-se holisticamente rumo ao próprio crescimento com o/no meio (FERNANDES, 2015, p. 13).

Em *Consciência Corporal*, Richard Shusterman (2012) também utiliza o termo *soma* e amplia a concepção teórica de educação somática através do conceito de *somaestética*. O autor esclarece o quão próximo da vida está esse campo de conhecimento: desde os cuidados mais básicos com a

aparência até a dedicação com o autoconhecimento e autocultivo. Obviamente, me aproximei de Shusterman, além de sua atuação como filósofo e sua relação prática com o Método Feldenkrais, devido ao seu interesse pela filosofia da arte. Na obra referida acima, o filósofo faz um apanhado dos autores que em suas concepções filosóficas desenvolveram uma teoria somaestética no século XX: Michel Foucault, Maurice Merleau-Ponty, Simone de Beauvoir, Ludwig Wittgenstein, William James e John Dewey.

A interlocução de Shusterman com esses autores ajudou na compreensão do conceito de somaestética e despontou para mim a pretensão de estudá-los num futuro próximo, a exemplo do que faço neste estudo, iniciando-o com a apropriação de alguns conceitos de Michel Foucault e Simone de Beauvoir. No que convém diretamente a esta pesquisa, o que Shusterman traz de mais precioso é a relação conceitual entre soma e estética. Há, também, a oportunidade de trazer à tona ideias que não faziam parte do projeto inicial, baseado nos meus trabalhos, mas que valem ser discutidas aqui, pois tocam em um espaço que é meu: a atuação feminina. Antes de entrar nessa questão, continuarei me centrando conceitualmente na somaestética de Shusterman,

principalmente no que tange a consciência da ação na prática artística.

Segundo Shusterman, a somaestética é um “arcabouço disciplinar” que “se volta para o estudo crítico e o cultivo melhorativo de como experienciamos e usamos o corpo vivo (ou soma) como lugar de apreciação sensorial (estesia) e de autoestilização criativa”. O conceito formado pela união das palavras soma e estética, reforça que *soma* se refere a “corpo vivo, sensiente e sensível”, e estética pretende “ênfatisar o papel perceptivo do soma [...] e seus usos estéticos tanto na estilização como na apreciação das qualidades estéticas de outras pessoas e coisas” (SHUSTERMAN, 2012, p. 26).

Shusterman (*idem*, p. 43-44) aponta Foucault como pioneiro exemplar da somaestética, “uma disciplina que recoloca a experiência do corpo e da reestilização artística no coração da filosofia enquanto arte de viver”. Nesse sentido, traz a noção de conhecimento como algo corporificado e passível de se suceder como virtude. Para isso, lembra do termo *shugyo*, utilizado pelo filósofo japonês Yuasa Yasuo como autocultivo, pressuposto como fundamento filosófico oriental: “o verdadeiro conhecimento não pode ser obtido simplesmente por meio do pensamento teórico, mas somente por meio ‘do reconhecimento ou percepção corporal’ (*tainin*

ou *taitoku*)” (SHUSTERMAN, 2012, p. 47). *Shugyo*, deriva dos ideogramas chineses que se referem a “domínio” e “prática”. Cogito que o auto aprimoramento se aproxime da virtude de artistas que realizam um treinamento para dominar uma prática ou linguagem, buscando tornar-se uma virtuose, para o qual temos o termo grego *arête*. Sendo assim, a arte, significando saber fazer, gera um conflito com trabalhos experimentais, nos quais se cria uma virtualidade capaz de produzir um encantamento através de um domínio ignorado por quem não sabe um fazer específico, como acontece comigo em relação à vídeoarte.

Como o desejo por aprimorar a escrita, o que mais me move é fazer o que não sei bem, o que não domino. Em uma hipótese mais otimista, este seria um caso de saber fazer com o que não se sabe. Colocar-me em risco é um hábito um tanto perigoso, que traz muitos conflitos, que exaure por tantas incertezas, mas conhecer o novo, me arriscar em propostas, ainda assim, é um prazer. Esse é outro ponto tocado por Shusterman. Ele contrapõe possibilidades de gozo em nuances que se distanciam da radicalidade vivida por Foucault, problematizando a insatisfação crescente e a consequente aquisição compulsiva por prazer. Essa situação é vivida de forma corrente em nossa sociedade não somente em relação

ao consumo de objetos, mas também ao consumo que caracteriza as relações pessoais.

O meu modo de trabalhar em tempo distendido desfaz um conflito sugerido por Shusterman (2012) a respeito da teoria de Merleau-Ponty: a de que não é possível a autorreflexão somática durante o ato. No caso da minha pesquisa, “o ato” refere-se às ações artísticas que são, por sua vez, acionadas pelo interesse na consciência somática. Distendendo o tempo, pude observar várias instâncias de meu físico, como posicionamento, sinais de emoção, relação com o espaço e com o outro, a maneira como me movimentava. É claro que essas observações não aconteciam, necessariamente, todas de uma vez, mas se alternavam em duas ou mais percepções reflexivas simultaneamente.

Em *Consciência Corporal* são apresentados quatro níveis de consciência em relação à somaestética, passando da inconsciência, à consciência primária, à percepção somaestética e à autoconsciência ou reflexão somaestética. No primeiro nível, atua um tipo de ação intencional inteligente que independe da consciência perceptiva, como acontece quando estamos concentrados em outra coisa, ou em sono profundo e sem sonhos. Durante o sono, se bloqueamos a

respiração com o travesseiro, sabemos como devemos nos mover para não deixar de respirar. No segundo nível, a percepção corporal é mais consciente e poderia ser caracterizada como “percepção consciente sem apercebimento explícito” (SHUSTERMAN, 2012, p. 99). Shusterman exemplifica: “Num estado de excitação, posso experimentar falta de ar, sem que esteja distintamente apercebido de que é falta de ar que estou experimentando” (SHUSTERMAN, 2012, p. 99). Os próximos níveis já estão plenamente em sua teoria somaestética. Na Percepção Somaestética “estamos conscientes e explicitamente apercebidos daquilo que percebemos, seja essa percepção de objetos externos ou de nosso próprio corpo e sensações somáticas” (SHUSTERMAN, 2012, p. 100). No nível mais avançado de percepção apresentado por ele está a Autoconsciência ou Reflexão Somaestética, por exemplo, o apercebimento de como estamos respirando e

[...] *como* nossa autoconsciência da respiração influencia nossa respiração contínua e nosso apercebimento atento e os sentimentos relacionados. [...] aos sentimentos da própria atenção alerta e das maneiras como essa autoconsciência somática influencia nossa experiência de fechar os punhos e outras experiências (SHUSTERMAN, 2012, p. 101).

A partir daí o autor discute sobre a consciência na performance:

Para alguns, o ideal é retornar o mais rápido possível à espontaneidade irrefletida, com um hábito corrigido que garanta a performance eficaz; já outros parecem defender que a autoconsciência somática crítica da mente alerta seja mantida até mesmo na performance (SHUSTERMAN, 2012, p. 110-111, nota de rodapé).

A autorreflexão somática pode impedir a reação a tempo em uma situação limite, mas nem sempre a reflexão prejudica o fluxo. Com certeza, em estado de criação, a autorreflexão ajuda muito antes e depois do ato criativo. Se durante a ação, a autorreflexão, contudo, já foi corporalizada, é possível encontrar uma fluidez consciente durante o ato. Em ações mais lentas também é possível que aconteça a autorreflexão, assim como o encadeamento de variações temporais em um mesmo fluxo. Portanto, nem todo ato criativo possui fluxo que impede a autorreflexão.

Desenvolver a capacidade de reflexão e atenção somáticas para se sentir sentindo. Mesmo que meu ponto de vista me impeça de me observar como observo a um objeto externo, o meu ponto de vista é único sobre mim. A relação somaestética é algo que existe a partir da experiência de cada um, e como tal, em alguns momentos é curioso como

Shusterman critica os autores pelo modo de vida que eles levam e cobra uma experiência somaestética não vivida por eles para fortalecer sua teoria.

O capítulo sobre Simone de Beauvoir me gerou muitos estranhamentos. Ideias como a que está presente na citação seguinte me fazem desconfiar da boa intenção de Shusterman de estimular o sistema melhorativo das pessoas e de sua posição frente aos conflitos de gênero.

Essa força representada do corpo e a atitude confiante que ela inspira também serão percebidas pelos homens, que assim ficarão mais dispostos a respeitar essas mulheres como pessoas vigorosamente competentes (SHUSTERMAN, 2012, p. 147).

Nesse momento seus argumentos se enfraquecem, pois a visualidade da força é um requisito árido para o respeito ao próximo em suas diferenças. A falta de generosidade ao perceber o outro não deve justificar a mudança representacional na atitude deste, nem para as mulheres que se fortalecem em seus domínios práticos e de emancipação espiritual, nem para os homens que se desconstroem ou se pretendem desconstruídos. Desconfio que os argumentos de compreensão da situação social da mulher colocados por Shusterman sejam insuficientes para ajudar-nos a reclamar nosso papel em sociedade. Ele poderia, assim, contribuir para

esse fortalecimento com sua teoria somaestética e como professor do Método Feldenkrais. Precisamente nesse momento, contudo, ele inicia a fala sobre aparência, um requisito que empaca o pensar em autoconstrução, vide nossa sociedade de aparências. Além do mais, em relação aos outros, a aparência pode nos enganar. Ninguém é constante, as emoções variam, a força física varia e os sentimentos interiores e motivadores de alguém só são profundamente conhecidos por essa pessoa e por quem mais ela os confiar.

Além da aparência, o discurso pode, também, não ser suficiente. É possível que sempre falte algo nas palavras de quem fale sobre si mesmo. O complexo ser humano é ao mesmo tempo óbvio e indizível e facilmente pode se enganar quanto ao seu estado de espírito real, que até com muito treinamento somático pode não ser tão bem conhecido por ela/ele mesma/mesmo, como o próprio Shusterman admite nas conclusões da obra citada. Muitos homens – embora preconceitos os embotem de insensibilidade – cada vez mais se expressam a favor a paridade de direitos das mulheres, mas em argumentos como os de Shusterman há deslizes:

Pela lógica pragmatista, se damos valor ao objetivo, também deveríamos, *ceteris paribus*, respeitar os meios necessários para obtê-lo. Assim, mesmo que esteja distante do fim elevadíssimo da

emancipação feminina, o cultivo da somaestética do corpo deveria ao menos ser defendido por sua contribuição enquanto meio útil (ainda que não seja o único meio útil) (SHUSTERMAN, 2012, p. 148).

O que ele chama de fim elevadíssimo da emancipação feminina não procede, pois ela é exercida, aparente – seguindo o raciocínio do autor que defende a aparência – e comprovada há muito tempo. Estaria eu sendo muito dura com um autor da geração anterior à minha em um texto escrito há quase dez anos? Não sei. O que são dez anos comparados a, no mínimo, um século de luta feminista? A meu ver, Shusterman se excede no seu objetivo de divulgar seu conceito de somaestética ao colocar os argumentos sobre a atuação feminina com suspeita empatia. O que há de mais vivo em práticas somáticas é experienciá-las. Em qualidade textual, a descrição da somaestética seria mais coerente e estimulante se parecida com a de uma respiração que acontece em uma seção satisfatória de Feldenkrais para não embotar de resistência à leitura. Não me é possível com meu *soma* de mulher sentir o que um homem sente, nem saber o que é ser homem em tempos de desconstrução de séculos de dois gêneros apenas, enquanto outros gêneros surgem. A sensação é só de quem a tem. Em um exercício sagrado da imaginação cabe muito, mas sem esquecer que, em realidade, os fatos acontecem de outra maneira. Não posso negar que a

imaginação possa transmutar-se de algum modo em realidade, mas ainda assim, ela está em outro plano, ideal, diferente da experiência, dos fatos vividos³¹.

Só ao final da crítica referente à obra *Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, Shusterman considera a época e o contexto em que ela viveu, seguindo com suas acusações a respeito da controversa falta de defesa da parte dela da somaestética prática:

Esses riscos, sempre presentes, certamente eram maiores em 1949, quando Beauvoir escreveu o livro, antes da revolução dos anos 1960 e do movimento feminino das décadas seguintes, e antes da proliferação contemporânea de interesse em muitas formas diferentes de disciplinas corporais e de sexualidades (SHUSTERMAN, 2012, p. 159).

O contexto em que se inseria a autora deveria ser levado em conta desde o início, principalmente porque, segundo Shusterman, é o aspecto que ela mais considera em sua teoria. Se hoje, em pleno 2017, em determinados contextos, com

³¹Deixo aqui as observações sobre o sentido inverso desse pensamento, trazidas pela revisora Lígia C. D. Araújo: “Eu diria que os fatos vividos também são imaginados porque para dar sentido a eles é necessário convertê-los em linguagem, narrativas que não são o fato em si, mas uma materialização linguística do que se imagina que tenham sido. As narrativas são formas pelas quais produzimos realidades e damos sentido às coisas. É claro que eu entendo essa diferença a que você se refere. Só estou problematizando a ‘realidade’.”.

todo arsenal de informação disponível e facilidade de acesso a ela, somados a mudanças na educação sexual há muitos anos em curso nas escolas, há mulheres que não conhecem bem seu corpo, imaginemos como era no início do século XX, quando Beauvoir viveu sua juventude e ainda se iniciava a luta feminista. Devemos considerar também seu envolvimento pessoal com o assunto, seus traumas e feridas recebidas no contexto de machismo vigente frente às conquistas femininas.

De modo mais geral, Beauvoir diz que a mulher deve evitar a análise “subjetiva” intensa e cultivar um “esquecimento de si mesma”, já que a autoanálise transfere tempo e energia demais da realização do tipo de trabalho que é valorizado no mundo e que vai garantir sua independência (SHUSTERMAN, 2012, p. 155-156).

Adequando esse pensamento aos nossos dias, pois é quando posso compreendê-lo – obviamente, estou viva aqui e agora e não no tempo em que Beauvoir escreveu – a questão da desvalorização da autoanálise e do uso prático do tempo é um problema dos dois gêneros. Aspectos importantes são deixados de lado, para que se possa cumprir as obrigações profissionais. Muitas vezes, a sensação frente às demandas é aquela descrita sobre um momento do *Relógio Pélvico*³² quando eu já estava exausta e o movimento seguia em descompasso. Cabe a cada um definir quais hábitos são mais

³² Ver segunda descrição do *Relógio Pélvico* no início deste capítulo.

importantes. Se nesse espectro estão as relações pessoais, o tempo que dedicamos às pessoas com quem compartilhamos suporte de existência é precioso, pois autonomia não é sinônimo de solidão. Será que precisamos nos manter em casulos emocionais para conviver e deixar nas costas do tempo a responsabilidade de modelar nossos compromissos? Parece-me que quando respeitamos o próprio ritmo e modos de viver, as coisas fluem e tudo é feito a tempo.

O hábito é uma questão problematizada no capítulo que trata da filosofia somática de Wiliam James, que, estranhamente – para qualificar de maneira polida a visão desse autor –, aclama sua função de manter espaços de atuação através da diferença, mostrando como hábitos mentais são capacitadores de demarcação espacial e dificultam a variação de padrões. Como já foi dito antes, a favor da mudança de padrões está a educação somática que, em práticas como o Método Feldenkrais, defendem a dissolução do hábito a favor da flexibilização dos modos de viver.

Como artista, penso em como é indireta, tênue e de pouco alcance a minha atuação de estimular as sensibilidades frente a tantas violências em discursos de ódio. Até em pequenos círculos é muito difícil sensibilizar. Desconfio que quanto mais próximo é o vínculo, mais difícil é esse processo

de sensibilização, pois junto com a intimidade se erguem muitas barreiras amparadas por todo um histórico de problemas e hábitos comuns às pessoas que compõem um determinado círculo. O que sempre me estimula é pensar que não temos controle sobre o alcance do que produzimos em arte e vai para o mundo. Visualizações, degustações, leituras e experiências com pessoas generosas e dispostas para a troca mostram que vale a pena continuar com a arte.

Assim como tudo na vida, o local onde se insere a minha pesquisa em arte, a universidade, segue em estado de mudança – preceito que a Educação Somática tem a competência de catalisar. Novas possibilidades vão surgindo com o passar do tempo e com o desejo *pesquisante* das pessoas. Hoje existem teorias e linhas de pesquisa que sugerem um olhar mais sensível e estimulador às práticas experimentais e performativas. Entre as que conheço, estão a *Pesquisa Performativa*, defendida por Brad Haseman (2015) em *Manifesto pela Pesquisa Performativa* e a *Pesquisa Somático-Performativa* (PSP), defendida pela professora Ciane Fernandes (2015), no mesmo artigo apresentado anteriormente para esclarecer sobre o conceito de Educação Somática.

Sobre performativo entende-se:

[...] como mover e ser movido pelo ambiente pulsante, que inclui coisas, palavras, textos, células, líquidos intra-, inter- e transcorporais, objetos, paisagens, planetas etc. Nesse espaço transcelular conectivo, experienciamos como a pesquisa se move e se organiza e como ela nos move a escrever *com* ela, ao invés de *a respeito* dela (LEPECKI, 2004 *apud* FERNANDES, 2015, p. 20).

A *Pesquisa Performativa* de Haseman “sustenta que a prática é a principal atividade da pesquisa – e não apenas a prática de performance” (HASEMAN, 2015, p. 48). Já a *Pesquisa Somático-Performativa*, em tese, soa ainda mais abrangente que a Pesquisa Performativa: “A PSP baseia-se na arte do movimento como um sistema integrado de performance, improvisação, interartes, pesquisa, educação e terapia” (FERNANDES, 2015, p. 27). A PSP tem afinidades muito diretas com minha pesquisa devido à proposta de atuação interartes e a um dos meus maiores interesses e disparadores para a criação que é a educação somática.

Em relação ao trabalho que desencadeou o início deste capítulo, o *Relógio Pélvico*, há uma ideia sobre a somática trazida por Fernandes (2015) que coloca ênfase em um modo de mover que permeia o Método Feldenkrais e que influencia diretamente meu trabalho como pesquisadora: a relação entre movimento e pausa.

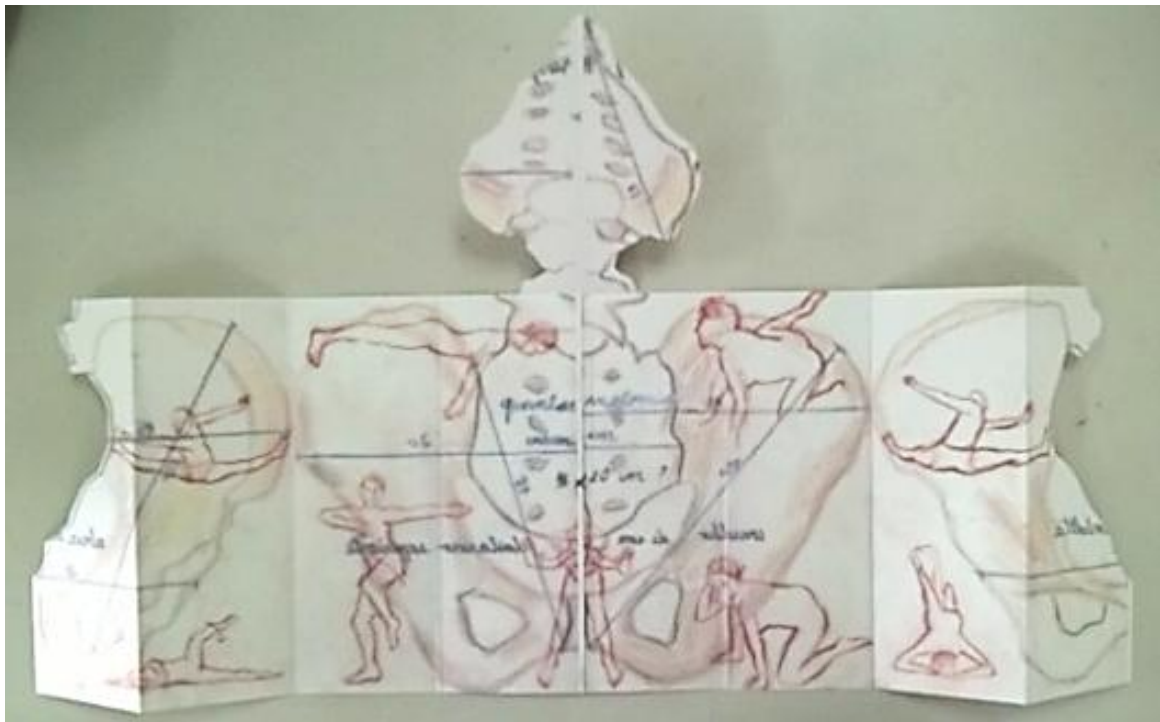
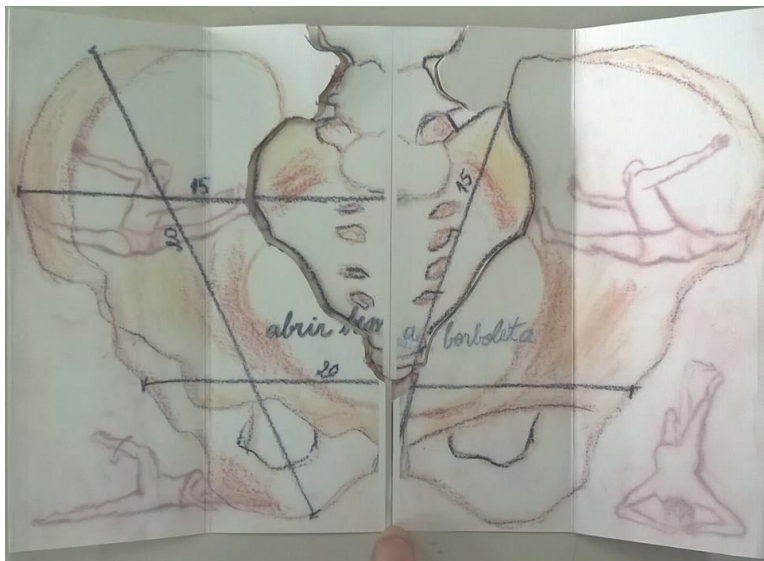
Movimento, na somática, é compreendido como a

flutuação entre ebulição e pausa – *Stir and Stillness*, poema de Laban de 1939, publicado em 1984 (Laban, 1984, p. 68) – em nuances de ritmo, um dos princípios da PSP (FERNANDES, 2015, p. 29).

Escrevendo sobre a pausa e pensando em encerrar a escrita sobre o *Relógio Pélvico* me lembro de um trecho que escrevi para finalizar o primeiro texto³³ sobre esse trabalho e com o qual iniciei aqui. Terminava com um preceito do Método Feldenkrais: o movimento descontraído, relaxado. Através dessa memória, vejo que em meio a incessantes mudanças, há algo que persiste: o desejo de encontrar um ritmo com essas mesmas qualidades de conforto e descontração. Talvez a palavra fluidez caiba bem aqui.

³³ Novamente me refiro ao texto de minha autoria *Sobre fazer o que não sei*. Naquele trecho estava escrito: “Descontração! Está aí uma boa palavra, que pode ser associada à moda Feldenkrais: fazer sem contração, fazer relaxado, fazer até com preguiça” (FONSECA, 2017).

Borboleta Pélvica



Janete Fonseca, *Borboleta Pélvica*, 14,5X20,5cm (dobrada), 29X20,5cm, 41X 20,5cm (aberta), 2016.

Na versão impressa esta página não existe e na página anterior foi anexada uma cópia do objeto *Borboleta Pélvica*.

O trabalho é parte dos estudos de uma teoria que propõe a dilatação óssea da pelve através da visualização sensorial anatômica. Os estudos comprovam ser possível a maior articulação de partes com pouca mobilidade, chegando ao ponto de reencontrar com movimentos ancestrais abandonados – os quais propiciam a sensação de pertencimento à Terra – e, ao mesmo tempo, criar outros que facilitam grandes oscilações verticais, como a levitação. Segundo a teoria, em menos de 2000 anos o ser humano terá autonomia em cada uma de suas “asas” pélvicas, deixando de ter a articulação com o osso sacro calcificada e proporcionando, assim, movimentação lateral independente.³⁴

A *Borboleta Pélvica* fez parte de maneira integral da LPC-4:

O Laboratório de Pesquisas Científicas representa um grupo de investigações interdisciplinares, que atua nas áreas do estudo, desenvolvimento e inovação, dedicadas à geração de conhecimento. Seus focos de pesquisa abrangem os territórios da antropologia e os estudos da memória, da botânica e os procedimentos inventariantes, da cibernética e o desenvolvimento tecnológico, da anatomia humana e os estudos de movimento. A presente publicação, LPC-4, consiste em fragmentos de

³⁴ Texto explicativo de *Borboleta Pélvica*, conforme exposto no LPC-4.

quatro distintas pesquisas desenvolvidas nesses domínios pelos pesquisadores associados.³⁵

LPC-4 consiste em uma publicação científica fictícia, que conta com currículos inventados³⁶ de seus autores e sinopses dos trabalhos. Foi criada junto com colegas do programa Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS durante a disciplina Processos Reprodutivos, organizada pela professora Maristela Salvatori.

Para chegar a esse esboço e escolher ou criar os trabalhos a serem apresentados na coleção LPC-4, partimos do pressuposto de que o que aproximava cada pesquisa em arte era o caráter investigativo que utilizávamos e nos dava o aspecto de pseudocientistas.

³⁵ *Idem.*

³⁶ Abaixo o meu currículo segundo a publicação:

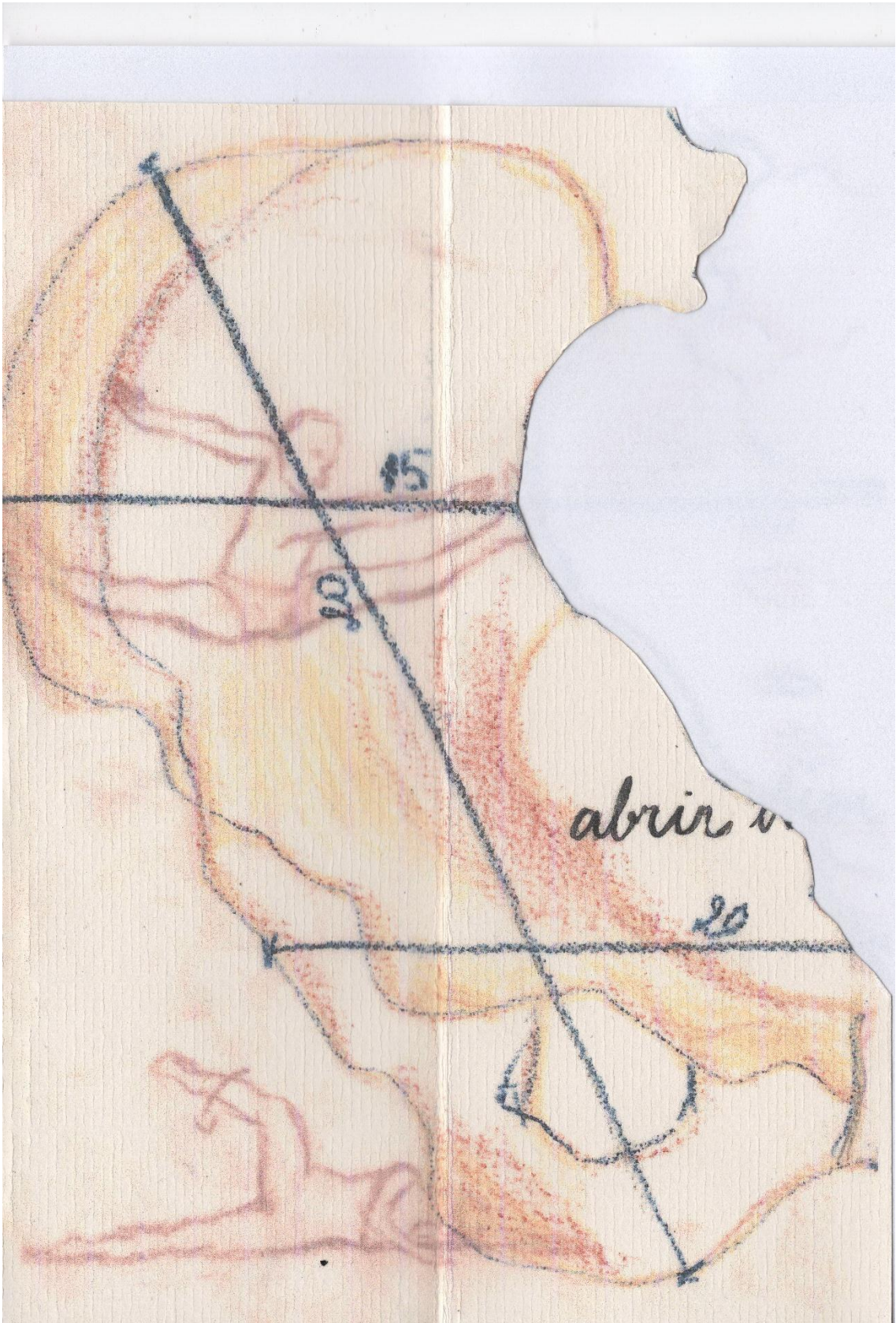
Janete Fonseca

Bailarina e anatomista especializada no sistema sensório-motor humano. Seus estudos trazem aplicações práticas e contribuem para a expansão qualitativa da motricidade física e emocional das pessoas. Através do *Método de Auto-Observação às Avessas*, propõe o rearranjo articular-anatômico, onde cada um traga à tona seu desejo mais íntimo e inconfessável de movimento e o visualize de trás para frente, encontrando o caminho ideal de uma locomoção própria. Desde o primeiro movimento desejado e colocado em prática, o *Método* promove grandes transformações. No entanto, quando se tem uma gama muito diversificada de movimentos hiper-refinados, não há comprovação sobre a possibilidade reversão do processo (a própria “sofreu” várias alterações e não é mais a mesma).

Quantas anatomias cabem em 15x20cm? Essa era a dimensão estipulada pela demanda que fez surgir a *Borboleta Pélvica* enquanto objeto múltiplo e que calhou bem como uma oportunidade de retornar à experiência gráfica e fazer no papel o que não conseguia fazer com meu corpo. Com recortes e dobras ela se fez caber nesse formato, porém mantendo sua independência enquanto objeto que se desarticula do encaixe inicial, sendo desdobrada e ampliada em seguida.

Para a participação na exposição *Em Jogo: Arte, Desporto e Lusofonia*³⁷, a *Borboleta* teve suas asas ampliadas – aproximadamente 7,5 vezes de seu tamanho original – e separadas para coincidir com o formato proposto e, ao mesmo tempo, indicar a autonomia das mesmas. Foram impressas sobre tecido e apresentadas em uma exposição que contava com diversos trabalhos de dimensão 200x100cm. Nesse formato, a *Borboleta* alcançou uma ampliação material e imagética, atravessando o oceano não através do vôo, mas pelo teletransporte simbólico oferecido pela internet.

³⁷ A exposição ocorreu na Faculdade de Desporto, Universidade do Porto, setembro de 2016.



Janete Fonseca, *Borboleta Pélvica*, asa esquerda, 100X200 cm, Exposição *Em Jogo: Arte, Desporto e Lusofonia*, Universidade do Porto, 2016.

Investigação da Borboleta Pélvica

- como é seu movimento? *movimentos são sempre juntos, pois org. que se apoiam-se uns nos outros não podem*
- como se ligam pontos e momentos? *separando-se*

- 1) Fixando seu centro (art. sacro) - *osso sacro*
- 2) as lâminas se tornam mais rígidas assim como estreitam o vão

A borboleta pélvica é a parte livre que colabora com os movimentos

• pélvis leve e ao mesmo tempo forte

É a parte móvel de uma tábua organizada

depende dos fôrnix abdominal

Estudar a borboleta retirar seu conteúdo líquido, deixando apenas os ossos - *branca*

uma *centro pélvico*

centro da peça pélvica

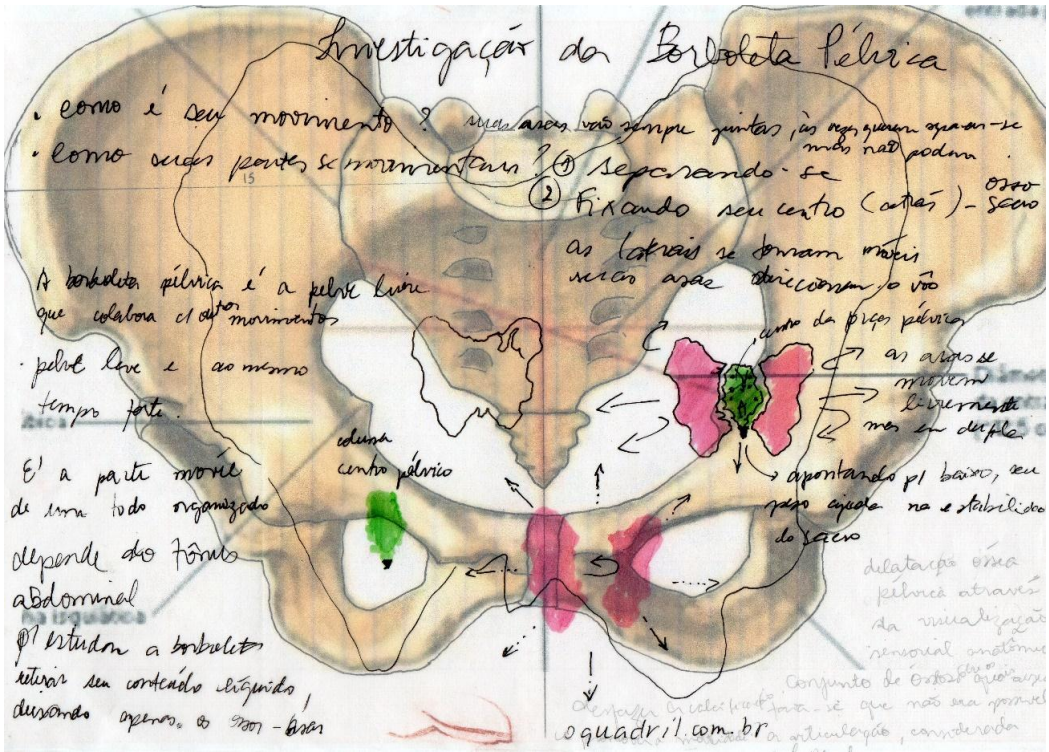
→ as art. se movem livremente mas em dupla

→ apontando p/ baixo, seu peso ajuda na estabilidade do sacro

dilatam-se a pélvis através da vascularização nervosa anômala

Conjunto de ossos que não são considerados parte da articulação, considerada

o quadril com br



Estudos preliminares para a construção da *Borboleta Pélvica*.

A *Borboleta Pélvica* foi desenhada a partir de um modelo de pelve feminina. Em meio à pesquisa, a leitura de *Mulheres que correm com lobos*, de Clarissa Pinkola Estés veio somar através das associações simbólicas e anatômicas sobre a potência feminina a partir da figura da *La Loba, La Que Sabe*. A velha que é, segundo a autora, “uma das personificações arquetípicas mais disseminadas no mundo” (ESTÉS, 1994, p. 24).

Cada mulher tem acesso potencial ao *Rio Abajo Rio*, esse rio por baixo do rio. Ela chega até ele através da meditação profunda, da dança, da arte de escrever, de pintar, de rezar, de cantar, de tamborilar, da imaginação ativa ou de qualquer atividade que exija uma intensa alteração da consciência (ESTÉS, 1994, p. 26).

Ela vive

[...] na pelve esquecida. Ela vive ali, meio dentro e meio fora do fogo criador. É um lugar perfeito para a mulher morar, bem ao lado dos *huevos* férteis, seus óvulos, suas sementes femininas. Ali tanto as idéias minúsculas quanto as mais importantes estão esperando que nossa mente e nossos atos as manifestem (ESTÉS, 1994, p. 28).

A expressão “visualização sensorial anatômica”, utilizada na descrição que acompanha a *Borboleta Pélvica*, refere-se à propriocepção, a capacidade de perceber-se e “visualizar” o próprio *soma* através dos outros sentidos. Mais

um trecho que descreve *La Que Sabé* ilustra muito bem a ideia ver-se com outros sentidos além da visão:

La Que Sabé havia criado as mulheres a partir de uma ruga na sola do seu pé divino. É por isso que as mulheres são criaturas cheias de sabedoria. Elas são feitas essencialmente da pele da sola do pé, que tudo sente. Essa idéia de que a pele do pé tem maior sensibilidade me soou verdadeira pois uma índia aculturada da tribo kiché uma vez me disse que só havia calçado seu primeiro par de sapatos aos vinte anos de idade e que ainda não estava acostumada a caminhar *con los ojos* vendados, com vendas nos pés (ESTÉS, 1994, p.28).

A frase “abrir bem a borboleta” veio do colega Leo (Leonardo Jorgelewicz) durante as aulas em uma disciplina realizada no curso de Licenciatura em Dança na UFRGS, em 2011. Refere-se a abrir bem a estrutura da pelve, como se fosse possível separar os lados. Eu não entendia bem isso que ele dizia no meu *soma*, abrir minha pelve tão endurecida. Como? Depois de quatro anos aquela fala transformou-se numa ficção, que também é vestígio de um modo de fazer (re)materializado. Um exercício de visualizar e tocar por fora, através de outra materialidade, uma anatomia representativa da que existe em nós.

Qual a parte + importante da borbodeta? As asas ou o resto?

• p/ abrir a borbodeta, deixar livre a musculatura toda da região do axial pelvico.

• p/ soltar o axial é preciso aprender a prender.

• buscar mobilidade na articulação coxo-femural e os músculos que trabalham?

- Função dentro do "todo" (peso, força, mobilidade)
- Função integral
- Função como parte
- Função dos partes
- Cada parte

relação pélvica

Os estudos práticos foram feitos a partir da filosofia feminina. A qual, tendo uma cavidade maior (a mesma que cabe a cabeça de um humano ao nascer) tem a área de ligação entre asas ilíacas e glúteo.

→ diferenciação dos glúteos. Contrai sem contrair os glúteos

→ "ajustar" os acetábulo

→ cintura pélvica

Atualização

Este estudo liberou liberdade política, desabilitado, portanto de conhecimento na área médica.

... e que possibilita maior facilidade de adaptação no movimento. ent... mas como um todo diferenciado e mais. Não é a toa que os homens têm estabilidade por gerar.

Estudos preliminares para a construção da *Borboleta Pélvica*.

A pelve é um lugar próximo ao centro de força, onde, segundo Feldenkrais (1994), estão as articulações que ativam os músculos mais fortes da nossa anatomia, e por isso é o seu suporte, que sustenta a coluna vertebral, onde se equilibra a cabeça. O mesmo centro de força é uma região na qual se presta muita atenção em práticas que experimentei como a arte marcial Aikidô, e é onde está o centro de energia da vida, denominado *ki*³⁸ na cultura oriental. Thérèse Bertherat (2002) também defende que essa parte deve ser fortalecida para proteger a parte posterior do corpo e livrá-la do peso excessivo que passamos a colocar nela com o bipedismo e o sedentarismo, evitando a sobrecarga na coluna lombar.

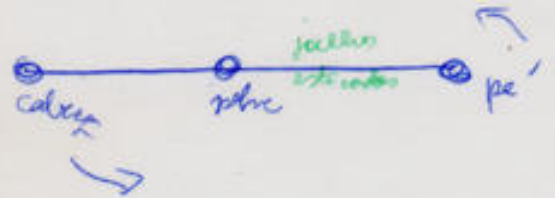
Próxima ao umbigo, uma marca de ligação com a mãe, é uma zona de dores e muitos pudores, principalmente femininos, pela histórica repressão sexual e comportamental. As duas extremidades, cabeça e bacia, se equilibram entre uma e outra em relação de contrapeso que vai sendo esquecida gradualmente à medida que nos desenvolvemos e nos distanciamos das inversões proporcionadas por brincadeiras como andar de quatro ou fazer a posição de apoio sobre as mãos, conhecida como “plantar bananeira”. Movimentos de contraversão como esses só voltam a ser

³⁸ Conforme explica Fernandes (2015), com base em Yuasa.

tolerados socialmente na vida adulta em locais ou situações onde se realizam atividades físicas ou artísticas.

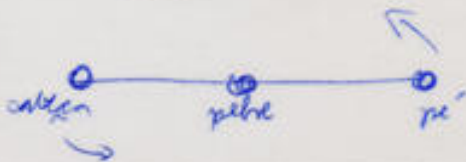
A relação entre cabeça e bacia é muito explorada nas aulas de dança contemporânea, assim como de educação somática, pois ambas bebem da inteligência de movimento adquirida na primeira infância, com a investigação que os bebês fazem intuitivamente para se posicionarem e se locomoverem de pé como os adultos. Especificamente, o jogo entre a pelve e a cabeça está presente nos movimentos de enrolamento e endireitamento, que são diretamente ligados à coordenação motora, condição para que uma criança não só se estabeleça de forma plena na posição vertical, como também aprenda a fazer os movimentos mais básicos, como levar a comida à boca ou aprender a andar. (BÉZIERS, 1994).

pêndulo: limite do medo
inversão



A cabeça tem a a parte e o pé' sobre

Parada de mãos: > pêndulo na cabeça
Nota:



liberar a cabeça de firmeza

Opian



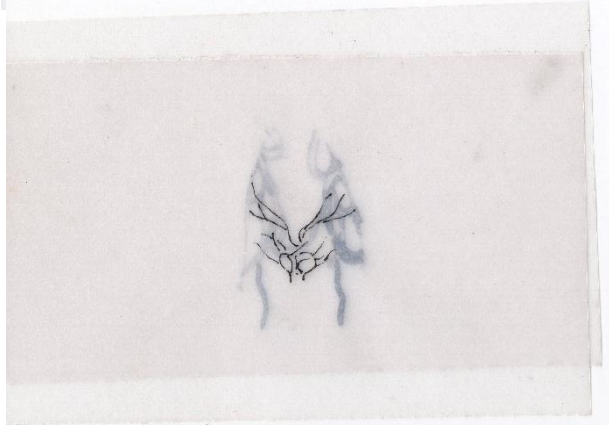
trai mais as pernas no alto
abrir o joelho

Qual é a dinâmica de cada?

saltar



Algumas anotações minhas sobre dança e movimento.



Janete Fonseca, S/ título, série *Coleção de lugares*, sobreposição das estruturas nervosa e arterial da pelve, frente e verso, 6x8cm, 2014.
Acervo pessoal.



Janete Fonseca, S/ título, série *Coleção de lugares*, sobreposição das estruturas muscular e esquelética da pelve, frente e verso, 6x8cm, 2014. Acervo pessoal.

Tanto o vídeo experimental *Relógio Pélvico* quanto o objeto múltiplo *Borboleta Pélvica* foram criados em 2015. Com o *Relógio Pélvico* e a *Borboleta Pélvica*, lanço um olhar em *zoom* sobre uma das extremidades propostas por Béziers (1994) nos movimentos de enrolar e endireitar, sem desprezar a outra extremidade, onde se localiza nosso arcabouço pensante, contrapeso quando focamos no movimento pélvico. Ambos destacam um dos lugares do meu *soma* que eu desejava expandir a sensação de peso e soltura. Uma região que tem a mobilidade dificultada – a cada dia menos – devido a tensões e dores na articulação “coxo-femural”, como é chamada nas práticas de dança a articulação entre a cabeça do fêmur e o acetábulo da pelve.

Os estudos sobre a pelve já haviam sido iniciados com escrita e desenho sobre a anatomia na dança, sintetizados em curtas anotações que fazem alusão a insights, desejos e investigações práticas de movimento. A *Borboleta Pélvica* e os desenhos de anatomia estão sempre presentes nos bastidores das horas suadas em que danço, vejo-os como *quase-danças*. Têm relação com a preparação somática que é muito bem-vinda quando se trabalha a partir do empenho físico, a fim de proporcionar um cuidado com a primeira matéria de criação que temos.

*É difícil subir os 3 lances de escada até a casa
depois de dançar 2 horas de investigação da pelve.
Uma entre quatro pelves.
Cinco, na verdade,
a da professora que observa também é uma.
O que será que sente a pelve dela vendo as nossas tão vivas?
Ou não sente a pelve exatamente,
mas sente outra parte,
porque no Feldenkrais aprendi que as sensações,
desconstruções e reconstruções podem se dar indiretamente.
Mexe aqui e solta ali.
O prazer derrete a gente,
ele nos faz borracha,
água,
fogo,
ânimo.
A cada vez um soma diferente.*

*Eu olhei o sol e quis deitar na grama,
tinha um trator ali do lado.
Não deitei,
segui andando, satisfeita.
Satisfeita em saber desse ânimo de viver que me dá de graça a
dança.*

Ao ser apresentada em grupos de dança, a *Borboleta Pélvica* extrapola o aspecto intimista da pesquisa sobre o meu próprio movimento e serve como estímulo para experimentações de movimento coletivas com ênfase na pelve, como aconteceu no grupo de extensão *Dança Educação Somática e Criação*, da Escola Superior de Educação Física, Fisioterapia e Dança da UFRGS, com a professora Cibele Sastre. O múltiplo foi apresentado antes de uma preparação para a dança com intenções além de “abrir a borboleta”, lidar com o contraste existente entre seu peso e sua leveza³⁹.

Para fazer a *Borboleta Pélvica* destaquei o plano frontal, sendo observada de pé ou deitada. Com isso, nos exercícios de dança, visualizava as estruturas, principalmente a óssea e a muscular sob essa perspectiva.

Com o mesmo grupo citado acima, realizamos algumas aulas pensando através de outro ponto de vista: o inferior.

³⁹Como exemplos dos exercícios praticados:

1. Deitada de costas com os joelhos dobrados, deixar a pelve pesar sobre o chão;

1.1 Pisando com o pé direito, com o mínimo tônus, tentar elevar o lado esquerdo da pelve a poucos centímetros do chão. Fazer o mesmo procedimento do outro lado;

1.2 Pisando com os dois pés, tentar elevar a pelve toda, também com o mínimo tônus, como se ela flutuasse.

2. De pé, tentar sentir o peso da pelve, depois a flutuação e a partir daí se mover a partir dela. Como se houvesse uma linha puxando a crista ilíaca (a ponta superior da asa da borboleta).

Desse modo, o foco passa a ser a ativação do períneo, um conjunto de músculos que fica na base do púbis entre os órgãos sexuais e o ânus, também chamado nos estudos da dança de assoalho pélvico. Uma das ocasiões que ocorreu esse trabalho foi novamente com a professora do curso de Dança da UFRGS Cibele Sastre, que propôs a ativação direta, utilizando um tecido esticado pelas pontas por duas pessoas, criando um anteparo onde a pessoa se apoia, estimulando essa base até conseguir saltar. Em outra ocasião, a colega Maria Albers nos presenteou com uma lição do método de educação somática Antiginástica com intenção de ativar o períneo de maneira direta e indireta. Direta, através do toque e da sugestão de contração e dilatação da musculatura. Indireta, através do trabalho com o músculo da língua, cuja dilatação, como foi possível acessar através dessa experiência, estimula a soltura do períneo. Simplifico aqui para descrever rapidamente, mas cada movimento ou estímulo é feito em minúcia, com tempo dilatado, várias pausas e atenção concentrada.

Depois de passar por essas duas experiências bem pontuais, percebi que o períneo era um ponto cego na criação da borboleta pélvica, ignorado sob um ponto de vista tão importante. Essa musculatura é uma base capaz de nos

sustentar e impulsionar movimentos, como se fosse um terceiro pé. Esta parte da pesquisa de mestrado se encerra deixando esse ponto, já não tão cego, como uma possibilidade a ser explorada para dar continuidade às questões que envolvem o movimento da pelve. Ainda há muito que descobrir antes de encontrar a tal abertura da borboleta, que era proposta na posição de quatro apoios, sobre pés e mãos. Posicionar-se dessa maneira faz com que o períneo mude de posição; em relação aos órgãos internos, deixa de ser a base, podendo ser explorado com outras possibilidades.

Vertigens em um giro ao redor do próprio eixo que durou uma hora inteira.

Nos primeiros 15 minutos muita dor, era como se eu estivesse virando uma árvore muito dura e seca.

Choro, passam os mais longos 30 minutos, penso muitas vezes em desistir, mas continuo, as raízes secas da árvore começam a sentir o chão e se amalgamar a ele.

O espaço percorrido pelos 30 minutos não equivaleu à sensação da metade que se seguiu.

Os últimos quinze minutos passam rápido e sem dor, ali eu poderia continuar girando por outra hora inteira.

A árvore seca nutriu o tronco.

Transformei-me numa alface hidropônica.

Sentia que a partir dali poderia ficar horas de pé girando.

Dessa profusão de círculos nasceram planos de novas ações, dessa vez, coletivas.

Muitos úteros, muitos círculos em público, somente corpos e olhos.

Em experiências sensoriais e desdobramentos em dança propostos nas aulas e residências artísticas, é comum incitações com o uso da ideocinese, a sugestão a partir de imagens, metáforas que são utilizadas para apontar movimentos, sensações e estados de dança.

A ideocinese foi criada por Lulu Edith Sweigard (1895-1974) e é um modo de induzir o *corpo a pensar em imagens* que, de maneira metafórica, promovem uma recoordenação neuromuscular, ou seja, do movimento, em nosso corpo. Então, você deita e começa a imaginar que suas costas são *o leito de um rio*, para que sua coluna vertebral alongue para baixo (PALUDO, 2016, p. 148).

Embora muitos desses momentos aconteçam em situação de treinamento e sejam públicas apenas entre os participantes de uma residência artística ou aula, valem ser lembrados pelo envolvimento intenso que temos com essas práticas. Alguns momentos como esses aconteceram na residência artística *que seria de BUTOH*⁴⁰ *caso o artista não tivesse criado outro- algo que bebe desta fonte*⁴¹. A sensação da coluna móvel e a dança da irmã são exemplos desses processos intensos.

⁴⁰*Butoh* é uma dança que teve origem no Japão pós Segunda Guerra. Na residência com Alessandro Rivelino, estudamos um *Butoh* contaminado por nossa cultura, que por sua vez é influenciada por rituais africanos e indígenas.

⁴¹Título conforme o material de divulgação da residência que aconteceu durante os finais de semana de junho de 2016, ministrada pelo bailarino e professor Alessandro Rivellino.

Dançamos quando o movimento flui, a coluna fica viva, quando se sente flutuando, plainando, quando imerge em algo e esquece do resto. Mas em cena, a passagem por esses estados deve ser mais dinâmica, para que não se perca o foco.

Durante a residência estivemos em um espaço-tempo que não pudemos controlar. Dentro de um casarão antigo, fomos convidados a não olhar as horas nem utilizar aparelhos eletrônicos, evitando o contato com o exterior e ampliando a sensação de imersão. Era como se a semana fosse a pausa e a rotina fosse durante os finais de semana. Essa experiência me causou um desarranjo na rotina que durou meses. Foi importante para abalar minha autoimagem e minha relação com a dança. Hoje em dia posso balizar melhor todos aqueles acontecimentos que preencheram meu junho de 2016.

Tomo a curta, porém intensa experiência que tive ali com o *Butoh* como um indicativo de caminho para uma dança pessoal, uma procura por movimentos internos que, embora influenciados por todas as camadas de aprendizagem com vários professores diferentes, acontece sem modelagem, de dentro para fora. O contato com elementos da linguagem do *Butoh* despertou em mim um corpo desconhecido e trouxe novos registros de sensação que são facilmente trazidos à tona. Sentidos de maneira muito forte, precisamos ter uma

grande concentração para sair desse estado. Naquele contexto, a sugestão de duplicidade corporal na expressão alimentou nosso imaginário para criar outras texturas de movimento e a sensação de que nunca estamos sozinhos, que a criação acontece em coautoria com uma espécie de irmã inseparável, que não é observada normalmente e aparece quando o que estamos criando está em seu estado mais potente.

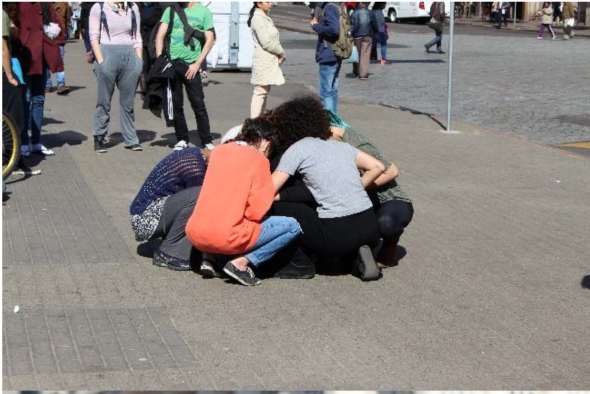
Deixar-se, tornar-se um não-eu, sem identidade, dançar sem o ego. Será possível? Passamos por experiências simbólicas de nascer, morrer, sermos velados, nos jogarmos para a morte, sermos abandonados e sentir um frio terrível. Experimentamos rituais de exaustão e esgotamento físico para seguir dançando. Seria preciso ir a fundo para compreender melhor esse assunto, mas com a experiência que tive até agora, pude perceber que quando aparentemente não resta nada, trabalhamos com o mínimo de energia. Nessa situação, os movimentos se fazem infinitamente mais leves e suaves, a falta de tônus excessivo traz outra qualidade de movimento. A melhor situação para exemplificar uma vivência desse tipo aconteceu em um dia da residência: depois de muito cansaço, por aguentar uma noite de dança, barulho, gente, fome, moqueca, o estado árvore – descrito algumas páginas atrás como sensação de enraizamento e leveza – voltou. De novo a

árvore cansada quase desistiu até que, por um mistério da resistência física, continuou até ser dançada por uma condição diferente. Senti o *soma* em estado árvore dançar com qualidade líquida, lubrificada e contínua. Durante a condução para aquela experiência em dança, foi dada a sugestão do centro irradiando a força do útero, uma sensação que se manteve pelo dia inteiro impedindo o repouso.

Esse modo de trabalhar com a exaustão é contrário, mas chega no mesmo ponto da metodologia Feldenkrais, que sugere o movimento com o mínimo esforço evitando repetições que gerem cansaço ou indisposição. Uma coisa que as diferencia é que no Método Feldenkrais, pretende-se gerar funcionalidade - embora não somente, enquanto a exaustão em imersões artísticas quer abrir porosidades e mudar os estados do *soma* para a criação. Nesse sentido, vários são os caminhos possíveis. Não preciso me fixar na metodologia Feldenkrais, mas sendo importante para meu processo criativo, estar com o que há de mais genuíno nela e integrá-la aos meus modos de fazer, utilizando desses processos para acessar uma potência conjunta com a arte. Ambos processos podem despertar nossa matriz potencializadora, próximo ao que Estés (1994, p.37) chamaria de *anlage*:

Nós todos nascemos *anlagen*, como o potencial no núcleo de uma célula: em biologia, a *Anlage* é a

parte da célula caracterizada como “aquilo que se tornará”. Dentro da *Anlage* está a substância fundamental que, com o tempo, irá se desenvolver fazendo com que nos tornemos uma pessoa inteira.



Borboleta Madre, registro de ação em frente ao Mercado Público de Porto Alegre, por Alessandro Rivellino e João de Ricardo, 2016.
Arquivo pessoal.

Da confluência entre a *Borboleta Pélvica*, o movimento do *Relógio Pélvico* e a residência *que seria de Butoh*, surgiu a *Borboleta Madre*: uma reunião de mulheres que aconteceu no dia 3 de agosto de 2016 em frente ao mercado público de Porto Alegre. Uma proposta que se delineou e aconteceu de maneira intuitiva, que se fez sem a preocupação de atender a enquadramentos de nomenclaturas da teoria da arte, como a performance, apesar de ser um evento com caráter performativo e conter em si muitos preceitos instalados nos somas, tanto no meu, como propositora, como nos somas das parceiras e parceiros da proposta, pois somos, em maioria, artistas.

Lancei um texto-convite na rede social *Facebook* que explicita a intencionalidade da ação⁴².

⁴²Mulheres, quero convidá-las para formar um círculo do lado direito do mercado público em uma ação agregadora, com foco na coletividade e no empoderamento feminino, mulheres que se ligam à mãe Terra e buscam liberdade em seus movimentos. A ação é basicamente: posicionar-se com a frente do corpo para fora do círculo, de pé, com os joelhos flexionados, procurando sentir o círculo dentro do quadril e deixar que ele reverbere lentamente, primeiro, com micromovimentos internos, e depois, estimuladas pela repetição contínua, observar se o estado no corpo se modifica, se vem a vontade de ampliá-los, mudar de direção, dançar, deixar sair sons do útero. Vamos chamar nossas ancestrais e levitar juntas! Quem tá comigo nessa põe o dedo aqui...

Era um dia quente no final do inverno. Foi gerada uma profusão de energia e sentimentos naquele encontro. A segunda imagem da página anterior (desfocada) retrata bem a sensação do campo energético criado.

Engajaram-se na proposta oito convidadas, mais duas que passavam e entraram naquele momento. O que aconteceu no dia em relação à movimentação proposta foi muito diferente. O círculo aconteceu internamente desencadeando outros acontecimentos, com muito choro e sentimento de resistência e aterramento. Estivemos cerca de uma hora e trinta minutos – com pausas curtas pela saída e entrada de novas integrantes, conectadas naquela ação que tomou proporções tão intensas que ainda não sei bem definir o que se tornou.

No dia seguinte, a sensação era a de que eu não era responsável por aquela ação, que ela havia acontecido e que eu era apenas alguém que convida. Novamente utilizei o *Facebook* para conversar com as participantes e expressar a minha gratidão⁴³.

Divulgação da ação disponível em:
<<https://www.facebook.com/events/621296241373866/>>.
Acessado em 30 jun. 2017.

⁴³Hoje, depois de recuperar da avalanche de energia de anteontem, pude sentir o efeito de tudo que rolou na nossa primeira roda de

A intuição comandou as decisões, embora eu tenha me esforçado para manter-me lúcida o tempo todo, cuidando das participantes e do que acontecia ao redor. Na arte se faz muito através da intuição. A linguagem não consegue, ainda, abarcar toda a gama de gradações e degradações do que agimos na arte, das decisões que tomamos que vem de lugares inconscientes ou semiconscientes, influenciadas por experiências diversas que podem ser trazidas à tona ou não.

Sempre me considerei fora do meu tempo por não dominar meios eletrônicos, quase alheia à tecnologia computacional, e por fazer propostas de ações baseadas em

mulheres. Passei bem cedo pela Redenção e a primeira coisa que senti foi um amor antigo e desgarrado que me fez chorar. Minha visão estava mais atenta e meus ouvidos mais aguçados, os pássaros vieram falar comigo e a fonte começou a jorrar bem no momento que passei. Muitas coincidências ??? que me fizeram perceber que minha percepção mudou. Tanto enraizamento pelas patas fez meu tronco mais solto. Gratiluz e gratiágua às manas fuertes que seguraram essa onda muito junto conosco: Débora Cardoso leonça, Janaína Ferrari, Luluca Luciana, Rita Rosa Cássia Flor de Gabriela, Natalia Meneguzzi, Júlia Marchant, Júlia Pellizzari, as manas que não lembro o nome: mana de moletom preto que se deixou circular, mana de tranças compridas com amendoinzinho de um mês, mana de lenço colorido de franja que super cantou, Aline Refosco Dallagnese, Naiana WT, Maria Albers, Almudena Santamaría, Camila Xavier Nunes e todos mais que estavam em energia matéria de pensamento. Aos nossos 2 leões guardiões Alessandro Rivellino AleRive e Bruno Cunha Brunera, véio do cajado protetor da Débora Leonça, Joao Gabriel OM e João de Ricardo. Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/621296241373866/>>. Acessado em 30 jun. 2017).

tempo estendido e em micromovimentos. Me surpreendi ao encontrar no texto de Anne Suquet (2008) uma ligação entre tecnologia eletrônica e estados de presença saltados através da lentidão e da sutileza de movimentos. Talvez esteja próximo desse lugar o *Relógio Pélvico* e *Borboleta Madre*.

Na hora em que alguns bailarinos procuram, através da tecnologia eletrônica, o meio de uma hibridação dos sentidos que apontaria para o horizonte “pós-humano” de um “cibercorpo”, um outro setor da dança contemporânea centra mais que nunca a sua pesquisa no afinamento da percepção a partir somente dos recursos da presença. Silêncio, lentidão, aparente imobilidade são muitas vezes convocados. De Myriam Gourfink a Meg Stuart e Xavier Le Roy passando por Vera Mantero, esses coreógrafos parecem procurar, não tanto desdobrar um novo dado cinético, mas criar as condições de uma tomada de consciência pelo espectador do trabalho de sua percepção, verdadeira instância ficcionante. Faz-se uma grande exigência a esse espectador de dança de um novo gênero, tamanha é a sutileza e a flutuação dos níveis sensoriais solicitados (SUQUET, 2008, p. 540).

Vale resgatar aqui um pouco do histórico de minhas primeiras investigações autorais no curso de Artes Visuais voltadas para a criação de dispositivos e ambientes de imersão sensorial. Nessa época, minha experiência com dança era insipiente. Eu utilizava mais o papel e outros objetos para explorar meu desejo de movimento. Ainda os utilizo, porém, a cada vez menos.

Com o passar do tempo pude ir alargando as horas de dedicação à dança. Durante os dois anos do mestrado experimentei outras modalidades, mas principalmente outros estados de dança. Aproximei-me muitas vezes de uma sensação de completude através da dança, em um lugar onde o *soma* se expande e se apropria do tempo, naqueles raros momentos onde temos a sensação de que parou tudo, o que pode acontecer tanto na própria prática quanto no papel de espectador.

Em apresentações de dança, enquanto espectadora, a sensação de sentir-me dançada aconteceu algumas vezes, principalmente quando o que é mostrado faz parte do que desejo aprender. Nessas ocasiões saio do local pensando que se tivesse oportunidade, teria participado daquele processo de criação. A partir de Hubert Godard, Anne Suquet endossa essa percepção que chamei de “sentir-me dançada” pelo movimento do outro, explicando que o corpo de quem dança cria ressonância no corpo do espectador gerando empatia cinestésica:

Se o bailarino se inventa dançando, se não cessa de fabricar sua própria matéria, trabalha também o espectador para sentir o corpo. “A informação visual gera, no observador, uma experiência cinestésica (sensação interna dos movimentos do próprio corpo) imediata, e as modificações e as intensidades do espaço corporal do bailarino encontram assim a sua ressonância no corpo do

espectador”, analisa o cinesiologista Hubert Godard. A ficção perceptiva elaborada pelo bailarino atinge assim o espectador, cujo estado corporal se encontra modificado. [...] “No caso de um espetáculo de dança, continua Hubert Godard, essa distância eminentemente subjetiva que separa o observador do bailarino pode singularmente variar (quem é que se mexe realmente?), provocando assim um certo efeito de ‘transporte’. Trans-portado pela dança, tendo perdido a certeza de seu próprio peso, o espectador se torna em parte o peso do outro [...] É o que se pode chamar de empatia cinestésica ou contágio gravitário. Essa dança do ínfimo se desenrola com uma lentidão infinita que permite progredir “milímetro a milímetro”, de modo a sentir cada micromodificação da textura corporal e psíquica. Confrontado com essa dança quase subliminal, o espectador que lhe dá o consentimento se percebe percebendo” (SUQUET, 2008, p. 538 -539).

Se a ressonância nos ataca na sensação de peso, transportando-nos uma sensação de dança através do outro, possivelmente ela não se dá apenas pela visualidade, mas também por diversos sentidos, pela relação espacial e pela conversa entre a imaginação e a memória de quem atua observando.

Esta noção é tanto mais apta a explicar a percepção do corpo dançante quando se sabe que as neurociências atuais começam a admitir a existência de “neurônios-espelhos”, quer se olhem quer se efetuem os movimentos, as estruturas cerebrais solicitadas são parcialmente as mesmas”. Enfim, imaginar o movimento ou preparar-se para executá-lo produz efeitos comparáveis ao nível do sistema nervoso. Os diversos métodos somáticos

que cruzaram e, muitas vezes irrigaram desenvolvimentos da dança contemporânea reconhecem, já faz muito tempo, a capacidade da imagem mental do movimento para ativar e reorganizar os circuitos neuromusculares (SUQUET, 2008, p. 539).

Em *Pele na água* havia questões sobre o toque e a relação com o outro. Como eu toco e como sou tocada. Com o *Relógio Pélvico* e a *Borboleta Pélvica*, olho mais diretamente para o meu movimento de novo e minha carne se agita, surgem novos questionamentos a cada ocasião em que trabalho com a mobilidade da região pélvica (o que, obviamente, acontece com a investigação de outras partes também). Mas a pele, por possuir tantas significações e influenciar fortemente o movimento do *soma*, é uma fonte infindável de questões a pesquisar.

Pergunto novamente: quantas anatomias cabem em 15x20cm?

Hoje a satisfação é grande ao perceber que além da anatomia desenhada, muitas outras se inseriram generosamente na proposta da borboleta e enriqueceram esta pesquisa.

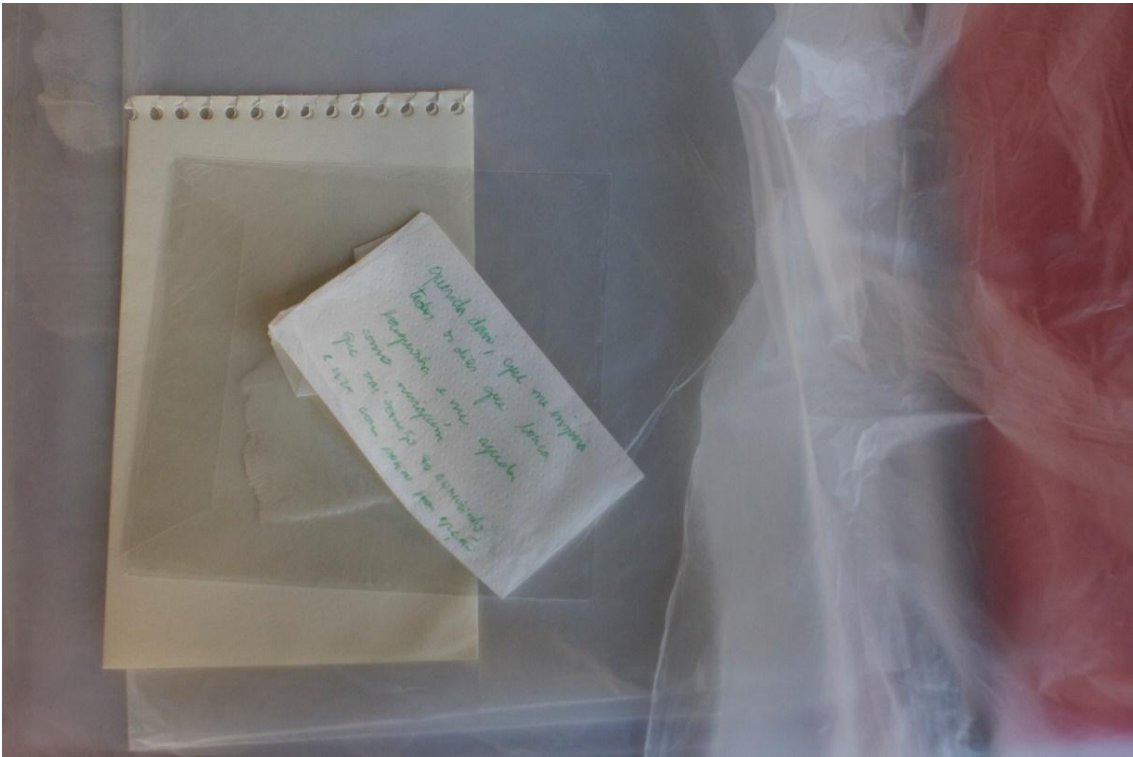
“... as boas maneiras de ler hoje, é chegar a tratar um livro como se escuta um disco, como se olha um filme ou um programa de televisão, como se é tocado por uma canção: todo tratamento do livro que exigisse um respeito especial, uma atenção de outra espécie, vem de uma outra era e condena definitivamente o livro. Não há nenhuma questão de dificuldade nem de compreensão: os conceitos são exatamente como sons, cores ou imagens, são intensidades que convêm a você ou não, que passam ou não passam. ‘Pop’ filosofia. Não há nada a compreender, nada a interpretar”.

*Gilles Deleuze **

* in *Dialogues*. Flammarion, Paris 1977, p. 10.

A citação inicial de *Micropolítica: cartografias do desejo*, de Felix Gattari e Suely Rolnik, livra o leitor de qualquer afinidade com o texto. É assim que, paradoxalmente à ideia contida no próximo caderno, eu gostaria que você o lesse.

Sim-eu



Documentos de trabalho, por Camila Leichter, 2016. Acervo pessoal.

Aniquilar o eu.

Não-eu.

Desmanchar toda a vaidade.

Sim-eu.

Com não-eus e sim-eus, o eu pode descansar.

Se houver de mim para ti, tu não precisarás se impor.

Importar.

Importância.

Portar para dentro.

Qual a medida entre a valorização do eu e a vaidade?

Autoconfiança?

Poder do self?

E a vaidade?

Existe medida?

Desejos comuns são gigantes que nos carregam no colo, conseguem levar vários de nós pelo mesmo caminho quando queremos a mesma coisa. Cada eu com seu querer, seu projeto de vida, de arte, de *artevida*, de *vidaarte* que se fortalece no sucesso do outro e com o outro. Esse outro que me aceita, me dispara, me desafia, me propõe, me demanda e se joga para mim. Eu também entro nesse jogo: aceito, disparo, desafio, proponho, demando e me joga. Algumas influências são fundamentais e as parcerias em *sim-eu* são extremamente fortalecedoras. Quando reconhecemos os pares, podemos saltar no colo do gigante e cada um se torna um *sim-eu*: um interlocutor ideal, que existe como uma sensação, é observável quando trabalha em função de potencializar o outro. Não é o contrário do não-eu, que elimina o ego, mas acontece pelo reconhecimento de potências. Também não é simplesmente concordância ou ausência de conflitos.

Está além da amizade.

Podemos pensar nele como um duplo afirmativo, que recupera no outro o que tem de mais potente. Aquele que quando um tem uma suspeita de algo que pode dar certo, mas que parece devaneio, completamente inviável, o outro, o *sim-eu*, chega e acredita no sucesso desse empreendimento. É a consideração de um ser em potência e crescimento pessoal no que tem a ver com seus sonhos e a vontade de viver.

Comunicação é sempre amor, não tem outro meio.
E amor é sempre acompanhado por confiança,
confiança de que o outro é capaz;
porque o outro sou eu.
Se o outro é capaz,
eu também me torno capaz.
Isto é o oposto de paternalismo, patriarcado, capitalismo.
É a liberdade.
Quando eu posso receber o outro, então estou comunicando;
quando eu escuto o outro e sei que posso falar também.
Estes momentos não acontecem todos os dias porque estamos
inseridos em
fortes estruturas de poder e opressão
- estão ao nosso redor, por dentro, por toda parte. -
Vivemos num mundo que não quer que sejamos tocados porque se
formos
nos tornaremos poderosos e capazes de mudar as coisas.
Teatro político é portanto qualquer teatro voltado para esta noção
básica de
respeito aos seres humanos como iguais.
E estar sempre em movimento
porque nada está de fato completo e finalizado⁴⁴

A palavra comunicação não é suficiente para abarcar toda a complexidade do *Sim-eu*, mas as palavras citadas da performer e dramaturga Denise Stoklos ajudam a aclarar a tônica desse tipo de relação. Ela fala de amor, confiança e liberdade no contexto do Teatro Político. Ressalta as relações edificantes e transformadoras que ocorrem na arte em gradações infinitas de companheirismo e apoio mútuo. Não por acaso, essa citação me foi enviada por um *sim-eu*.

⁴⁴ STOKLOS (2010) citada por FABIÃO (2010, p. 325-326).

Elaborei o conceito *Sim-eu* a partir da ponderação entre autonomia e fragilidade, tensionando a interdependência. A autonomia tão desejada e estimulada em diversas situações, como nos processos de educação somática e terapias como a psicanálise – com a qual tive uma curta experiência de um ano –, é quase uma imposição nos nossos tempos. Essa é uma questão muito complicada, pois é senso comum a necessidade de autossuficiência, porém, muitas pessoas não foram apresentadas com um contexto que lhes estimulasse a construção de autoestima e precisam construí-la com muito sofrimento. Há quem, simplesmente, não consiga sozinha ou sozinho – por falta de alimento que nutre, desde o estômago até a vontade de viver – se desenvolver a níveis mais sofisticados, como o intelectual e o relacional. A arte é um ambiente muito propício para que esse desenvolvimento ocorra.

Foi em crise com a prática do Método Feldenkrais no primeiro módulo do curso de formação de profissionais que me voltei com mais afinco para o meu trabalho em arte e deixei momentaneamente aquele estudo para realizar o mestrado. O referido método é um conhecimento administrado de maneira flexível, mas ainda carrega algo de doutrinário, devido à enorme apreciação que se tem ao

mestre. Não quero, aqui, desmerecer a qualidade de uma formação de excelência. O que exponho é a sensação de um momento importante entre a minha pesquisa de artista e a possibilidade adiada de tornar-me terapeuta somática.

Pode ser um grande paradoxo desejar alguma autossuficiência e querer tanto a troca e o contato. Assim sendo, é importante esclarecer que *Sim-eu* não é uma muleta quando falta potência vital, mas um acréscimo necessário, um presente indispensável, um gerador de eventos que acontecem porque essas relações se fazem. Sem ele, outras ocorrências viriam, mas a vida seguiria sem a riqueza de um compartilhamento tão profundo, de multiplicação da potência vital. É presente, pois não requer troca ou devolução, a ação de fermentar a ação da outra pessoa já é o ganho.

De onde vem o *Sim eu?* Vem do reconhecimento da importância de nossos pares sincrônicos. Da convicção que precisamos do outro para existir e que ele nos fortalece em nossos empreendimentos, mesmo que esses sejam realizados com caráter solo. Não é sempre que temos a sorte de vislumbrar uma figura que ressoa nossa potência. Se for para precisar no tempo, surgiu como *sentimentoideia* no ano passado durante a residência artística *que seria de BUTOH caso o artista não tivesse criado outro-algo que bebe desta fonte*, já descrita em *Abrir bem a Borboleta*, onde está situada a ação *Borboleta Madre*, a qual não teria sido realizada sem a presença de um *sim-eu*.

No processo da residência, trocávamos impressões sobre o que acontecia durante e após os encontros. Alessandro Rivellino, o propositor da residência, também escreveu sobre o *sim-eu* depois de uma de nossas conversas via e-mail, talvez a mais importante para um *posteriori*, para seguir pensando no que me move e em como me mover. (Esse *me* não diz respeito só a mim, mas a quem quer que se interesse em pensar sobre isso.) A escrita *Irmã, Não-eu, Sim-eu, Mousse*, divulgada no *blog Fratura Exposta*⁴⁵ e em sua dissertação de

⁴⁵Disponível em: <<http://fraturexposta.blogspot.com.br/2016/09/irmao-eu-sim-eu-mousse.html?q=irm%C3%A3&view=classic>>. Acesso em: 05 ago. 2017.

mestrado homônima e recém-publicada (BORBA, 2017) está em anexo na página 185. Contribuiu para o desenvolvimento do raciocínio sobre o *sim-eu* e faz parte de uma conversa tão cara com um interlocutor que se mostrou ideal, o qual figurou e figurará *quizás* novamente um *sim-eu*. Ademais, ele captou com essa passagem um *sentimentoideia* tão caro e difícil de explicar e o relacionou de maneira densa com a sua dança e com outros conceitos vividos e discutidos durante a residência.

Um desses conceitos é o *não-eu*, a partir do qual realizamos exercícios de desidentificação e disponibilidade para que movimentos desconhecidos pudessem surgir em uma espécie de dança que se faz no meu corpo, no meu *soma*. Corpo meu que não sou eu, mas somos nós, eu e minha irmã que me dança, em alusão ao ilustre performer e criador da dança *Butoh* no Japão, Tatsumi Hijikata (1928-1986), que dançava a sua irmã de sangue, assim como ao Kazuo Ohno (1906-2010), que dançava a sua mãe. Vem daí a ideia de *ser dançada*, de sentir-se levada ao invés de controlar os movimentos para acionar uma dança.

Nesses processos de desidentificação, procuramos a dissolução do eu. Cada *soma* torna-se parte do ambiente, que é sentido viscoso, como uma musse (escrita por ele,

“mousse”). Uma sugestão de imagem que passou a ser muito utilizada para explicar a sensação ambientalizada pelo grupo que derreteu junto naquele *Butoh* quase sem fim.

Talvez a ideia da musse seja análoga à ideia de “campo somático”, um espaço relacional que se cria como uma sensação conjugada entre a energia vital do(s) corpo(s) e do meio:

Nagatomo reconhece que o mundo está repleto de atividades da energia da vida (*ki*) e, portanto, passa a denominar essa conexão relacional entre ser e meio como parte de um “campo somático” (*somatic field*) (1992, p. 202). Nesse contexto, devemos reconhecer a dimensão invisível do corpo pessoal uma espécie de “quase-corpo inconsciente” – que age muito além de nossa limitada percepção consciente (Yuasa apud Nagatomo, 1992, p. 203)⁴⁶.

Se a ligação entre pares se faz em nível de entendimento corporificado, como componentes do mesmo meio, e as irmãs de cada um, como aludiu Rivellino, se conectam em sua potência vital, poderíamos aqui expandir a ideia do *Sim-eu* para um tipo de interação de sabedoria somática, um conhecimento que se faz em processo de vida, de experiência na relação com o outro. Como aponta Hartley: “A premissa da

⁴⁶Citado por Fernandes (2015, p. 23).

primazia da experiência prática como geradora de inteligência celular ou Sabedoria Somática” (HARTLEY, 1995 *apud* FERNANDES, 2015, p. 16). É como se cada parte em conexão com o *Sim-eu* do outro chegasse bem perto, a ponto de quase tocar na fruição somática alheia: “conhecimento somático é uma fruição da sintonia. [...] o lócus do conhecimento somático reside no corpo pessoal” (NAGATOMO *apud* FERNANDES, 2015, p. 23).

Para quem não acessou percepção semelhante, talvez seja mais plausível conceber a atuação do *Sim-eu* a nível intelectual, como um apoio mútuo às ideias e ações entre artistas, algo próximo do que se entende por amizade, o que não é bem assim. Vejo o *Sim-eu* como uma potência mais aplicável ao trabalho e principalmente na arte, pois é onde minha experiência atual me permite chegar. A amizade não é suficiente, pois seria necessário um processo de empatia no trabalho. Para isso, é preciso também proximidade aos conceitos pensados em uma proposta, assim como ao modo como se pensa a vida. Não basta acreditar na pessoa, mas deve-se acreditar também naquele propósito específico daquela pessoa naquele momento. Diferenciar *Sim-eu* e amizade não quer dizer que um par de *sim-eus* não possa estabelecer uma relação de amizade. Temos, na história da

arte brasileira um par de artistas, Lygia Clark e Hélio Oiticica, que, além de nutrir uma amizade profunda, se encaixam muito bem na ideia do *Sim-eu*. Certamente, é uma ligação muito mais profunda que as conheci até agora na minha atuação como artista, considerando o vasto tempo de conjugação entre vida e arte que os dois puderam viver. União que caracterizava a existência dos dois, segundo Lygia Clark:

Hélio era o lado de fora da luva, a ligação com o mundo exterior. Eu, a parte de dentro. Nós dois existimos a partir do momento em que há uma mão que calce a luva (CLARK, 1986)⁴⁷.

Luciano Figueiredo escreve na introdução do livro *Cartas*, de Hélio Oiticica e Lygia Clark, sobre a admiração profunda que os dois amigos artistas nutriam um pelo outro, sentimento que descreve como

Um tipo raro de amor, portanto, este que se manifesta pelo reconhecimento e solidariedade à luta artística do outro, ao seu progresso criativo e à intensidade de busca que cada um se determina nas questões da arte. Podemos sentir neste conjunto de 40 cartas que Hélio Oiticica e Lygia Clark guardavam e trocavam o melhor de si para confiança exclusiva ao outro (FIGUEIREDO, 1998, p. 15).

⁴⁷Citação de abertura do livro *Cartas*. CLARK, Lygia. OITICICA, Hélio. *Cartas, 1964-1974*. Organizado por Luciano Figueiredo; prefácio de Silvano Santiago. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

Como *sim-eu* um do outro, a convicção mútua entre Lygia Clark e Hélio Oiticica está presente no tratamento que os dois amigos artistas se deram e na proximidade de seus conceitos de vida e arte.

Por Deus a vida é sempre para mim o fenômeno mais importante e esse processo quando se faz e aparece é que justifica qualquer ato de criar, pois de há muito a obra para mim cada vez é menos importante e o recriar-se através dela é que é o essencial (CLARK, 1986, p. 55).

Temos aí a importância dada por Lygia Clark ao sujeito artista e seu crescimento pessoal, destacando a sua visão sobre as últimas ações do amigo como alguém em potente transformação, criando-lhe um novo nome: HélioCaetaGério, imaginando que a carta anterior à qual ela responde teria sido escrita por Hélio, Caetano e Rogério, os companheiros dele em ações políticas e artísticas. O crescente na intensidade das respostas mostra novamente como é importante o contato criativo com o outro e como isso pode nos fazer crescer no aprendizado da sensibilidade. Ao mesmo tempo, destacam em várias cartas o quanto é difícil uma interlocução verdadeira entre artistas.

Como qualquer sabedoria somática, para ser integralmente compreendida deve se fazer como experiência. Penso o *Sim-eu* como algo quase inexplicável, que pode ser

difícil de imaginar quando não se experimentou em seu próprio *soma* os arrepios da irmã, ou quando não se tem corporificada a empatia somática, um saber laborioso e difícil de mensurar.

Damásio (2000, p. 20) esclarece a diferença entre sabedoria somática, que nos permite a manutenção da vida, e empatia somática, o nível mais sofisticado da consciência, que experimentamos em relação ao outro:

Em seu nível mais simples e mais elementar, a consciência permite-nos reconhecer um impulso irresistível para permanecer vivos e cultivar o interesse pelo self. Em seu nível mais complexo e elaborado, a consciência ajuda-nos a cultivar um interesse por outras pessoas e a aperfeiçoar a arte de viver.

Shusterman (2012) também descreve esse lugar relacional da consciência como uma forma elevada no seu conceito de viver, baseado na *somaestética*, como algo que demonstra uma melhora do eu, tornando-se um “eu superior”, através de práticas que abrangem “o desenvolvimento a nível estético, moral e espiritual”:

A somaestética conota tanto o aguçamento cognitivo de nossa percepção sensorial e a reformulação criativa de nossa forma e de nosso funcionamento somáticos, não apenas para nos deixar mais fortes e mais perceptivos para nossa própria satisfação sensual, mas também para nos

deixar mais sensíveis às necessidades alheias e capazes de responder a elas com ações eficazmente motivadas. (...) As formas mais elevadas de somaestética, portanto, fazem do prazer o subproduto essencial de uma demanda ascética⁴⁸, ainda que estética, por algo melhor do que o eu atual, uma demanda realizada por meio do aprendizado e do domínio do próprio soma e do seu refinamento, a fim de que se torne um veículo de beleza experienciada, para que se possa atingir alegrias e poderes ainda maiores potencialmente dentro de nós – um eu superior, talvez mesmo um espírito divino ou Supraalma. Essa disciplina somaestética (clara no ioga e na meditação zen, mas também em práticas ocidentais como o Método Feldenkrais e a Técnica Alexander) também envolve, é claro, um grau significativo de *askesis*⁴⁹ intelectual (SHUSTERMAN, 2012, p. 83-84).

À medida que avanço na pesquisa, vou encontrando cada vez mais possibilidades conceituais que se aproximam do *sim-eu*. Uma dessas possibilidades foi apontada por Shusterman ao citar a expressão “ética erótica da generosidade”, expressa por Simone de Beauvoir (1980) como algo “que ressalta a preocupação com nosso “laço” corporal com os outros” (SHUSTERMAN, 2012, p. 137). No contexto explorado pela

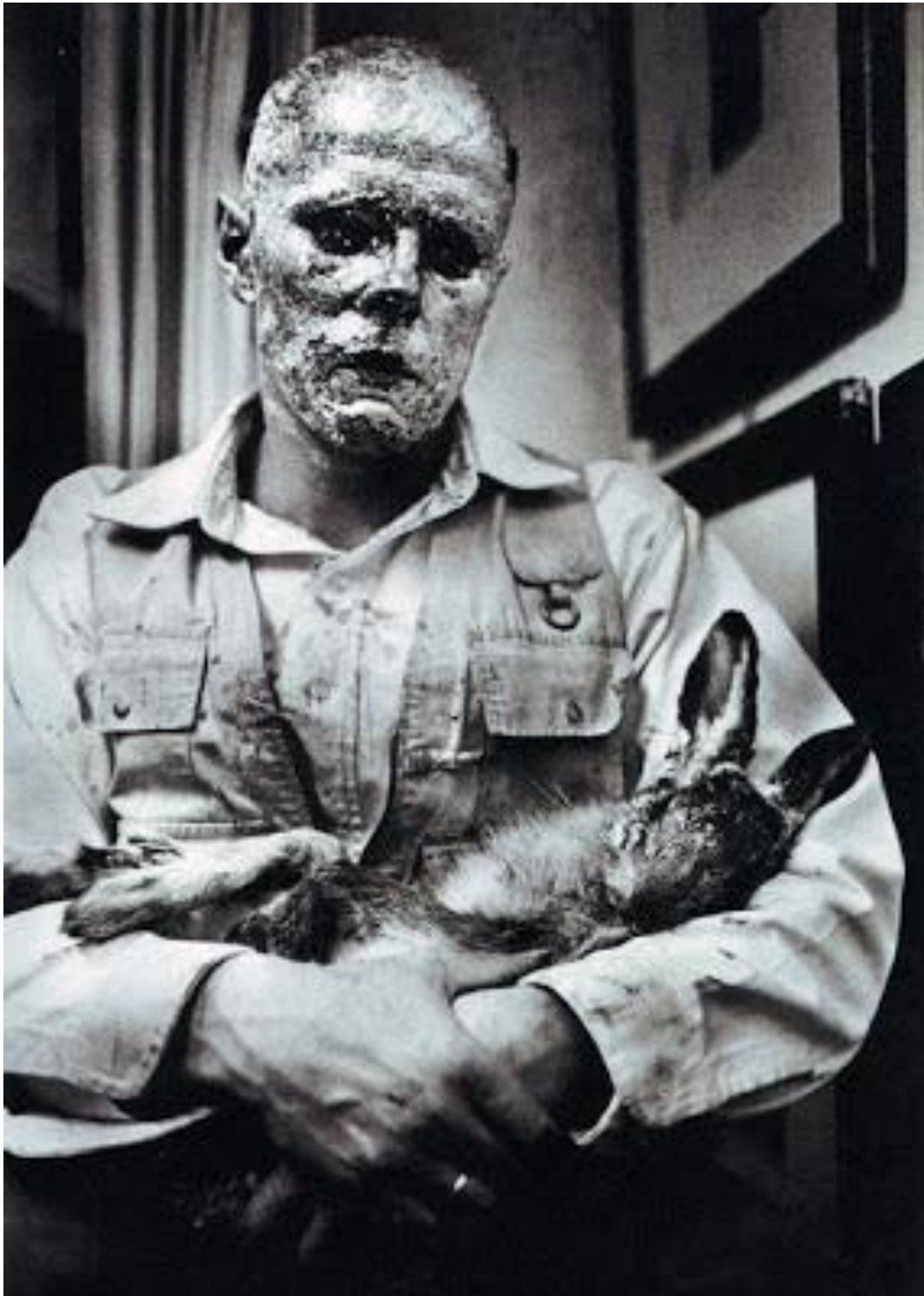
⁴⁸Esforço devoto, metódico e continuado, com a ajuda da graça, para favorecer o pleno desenvolvimento da vida espiritual, aplicando meios e superando obstáculos.

autora, essa disposição amplia-se coletivamente na luta pela libertação feminina da prisão imposta pelos laços econômicos.

A expressão “ética erótica da generosidade” me parece oportuna para alargar o conceito sim-eu. Enveredando pela obra de referência, *O Segundo Sexo* (1980), especificamente na introdução, há um esclarecimento sobre a alteridade como uma “categoria fundamental do pensamento humano”:

A categoria do *Outro* é tão original quanto a própria consciência. Nas mais primitivas sociedades, nas mais antigas mitologias, encontra-se sempre a dualidade que é a do Mesmo e a do Outro (BEAUVOIR, 1980, p. 11).

Um e Outro se definem a partir de Um. Aproveito aqui as ideias de Beauvoir considerando-as além da dualidade homem-mulher, à qual ela mesma repugnava, tendo escrito *O Segundo sexo* depois de hesitar em dar atenção a uma questão irritante devido à necessidade que ainda existia e existe de ser discutida. A mulher é, segundo a autora, miticamente, considerada Outro. Um e Outro ou Uma e Outra, se escrevermos o plural no feminino, existem em equiparação enquanto categorias do pensamento e potência de vida e criação.



Joseph Beuys, *Como explicar arte para uma lebre morta*, Galerie Schmela, Düsseldorf, 26 de novembro de 1965. Disponível em <<https://br.pinterest.com/DianaAiono/joseph-beuys/>>. Acesso em 17 mai. 2017.

A alteridade é um conceito fundamental para compreender as relações humanas e a possibilidade da empatia. Por consequência, a alteridade coloca à prova a existência do *sim-eu*, que se baseia em seres diferentes, como em qualquer relação, mas que se aproximam por empatia. Possivelmente, *sim-eu* e “ética erótica da generosidade” têm em comum a capacidade de aproximar os conceitos alteridade e empatia. Ou, trazendo a ideia mais perto da pele, aproximar pessoas através de um desejo comum e da generosidade.

Se entendermos Um e Outro como parte do meio e que trocas possíveis se estabelecem a partir do contato entre “as irmãs” de cada Um, cambia-se energia de vida numa soma irrecuperável e transformadora do corpo vivo, o *soma*. Então o número 2 (dois), relacionado à vida de dois seres, como condição inicial para a existência do *Sim-eu*, poderia, certamente, ser multiplicado.

Pensando na ampliação do sentimento que pode fortalecer uma coletividade, recordo aqui a atuação de Joseph Beuys (1921-1986). Ele é conhecido e descrito por BORER (2001, p. 13) como um artista professor com caráter agregador, que deixou de atuar na Universidade para criar um

espaço de aceitação mais amplo, além da meritocracia que elimina seres potentes de vários contextos.

Dedicado ao ensino, Joseph assumiu a cadeira de escultura monumental na Staatliche Kunstakademie em Düsseldorf, para onde levou todos os alunos afastados pela instituição. Essa lúcida generosidade resultou na sua demissão em 1972, transformando Beuys em um mártir da causa artística (BORER, 2001, p. 13).

Essa informação consta no texto lendário que se toma por verdade sobre a vida de Beuys, além de contar o que ocorreu em sua vida entre a medicina e a arte – no acidente de avião na Ásia, onde teria sido curado com feltro e gordura.

Talvez, no caso de Beauvoir e de Beuys, seja melhor inventar um plural: um *Sim-nós* ou pensar em um *Sim-eu* múltiplo, para falar de alguém que é capaz de ver potência de criação e transformação em muitas pessoas ao mesmo tempo ou supor que todas elas tenham. O que fica claro com a famosa frase de Beuys: “Toda pessoa é um artista” (BEUYS *apud* BORER, 2001, p. 17), a qual convém muito bem a esta dissertação que está inserida no sistema acadêmico das artes visuais. No entanto, o *Sim-eu* pode existir em outras profissões e ambientes, pois o que o caracteriza é ter na vida uma disposição profunda na relação com o outro.

Como pedagogo, Beuys está na condução do outro a um projeto que cabe apenas a si mesmo, ao que lhe é próprio para fazer o próprio caminho criativo. A ação do professor condutor Beuys se aproxima à do pastor (BORER, 2001) e transita pela ação do terapeuta, do xamã, do evolucionário e do revolucionário. Todas essas facetas dão a ele um caráter particular, mas no que cabe à discussão sobre o sim-eu, sua ação generosa como artista que professa a arte como possível a todos é mais que satisfatória; se for verdade tudo que está registrado e o descreve como tal, já que eu nunca senti seu cheiro impregnado de tanta matéria orgânica e suor do mundo.

Existe toda uma complexidade sígnica dos elementos materiais (feltro, mel, pó de ouro), sonoros (fala incompreensível) ou xamânicos (o poder de comunicar-se com a morte) que compõem a performance de Beuys *Como se explicam quadros para uma lebre morta* (1965). Antes de ler sobre isso, a primeira coisa que me veio à mente foi a relação entre disposição e envolvimento, porém, ao contrário. Ao mesmo tempo em que cria um ritual, ironiza uma posição reversa à sua atuação profissional, descrita como disponível para a troca de conhecimento. Como a lebre da performance, é como morto quem se nega a perceber.

Suely Rolnik, psicanalista e professora da PUC-SP, em uma palestra recente⁵⁰ no Instituto Iberê Camargo, em Porto Alegre, explicou o conceito de insurreição micropolítica, que se baseia na construção da subjetivação empática no vivente, sofredor de afetos, o qual se relaciona através de um saber do corpo vivo, o *soma*. Segundo ela, alguém que não teve em seu *soma* vivências que possibilitem a empatia, será incapaz desse tipo de acesso profundo ao outro. Em entrevista⁵¹ à professora Aurora Fernández Polancos e a Antonio Pradel publicada na Revista *Re-visiones* # Cinco (Madrid, 2015), Rolnik fala sobre esse saber do corpo inacessível por quem tem a subjetividade anestesiada, ao explicar sobre seu conceito “inconsciente colonial capitalístico”:

É totalmente distinto o que se passa com o desejo quando se orienta segundo uma perspectiva antro-po-falo-ego-logocêntrica, que é a que define o inconsciente colonial-capitalístico. Este consiste na anestesia da potência que o corpo tem de decifrar o mundo a partir de sua condição de vivente: o saber-

⁵⁰ Aconteceu no dia 04 de junho de 2017, fazendo parte do Seminário: A Forma das Coisas Por Vir.

⁵¹ Disponível em:

<<https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/fok/rul/20790860.html>>.

Tradução: Michael Kegler. Versão reescrita de trechos da entrevista originalmente publicada pela revista *Re-visiones* (#Cinco – Madrid, 2015). Disponível em:

<<http://www.revisiones.net/spip.php%3farticle128.html>>. Acesso em 01 jun. 2016.

do-corpo torna-se inacessível. Por estar bloqueada a experiência da subjetividade fora do-sujeito, a subjetividade passa a existir e a se orientar somente a partir de sua experiência como sujeito. Nestas condições, a subjetividade vive a fricção do paradoxo existente entre estas duas experiências como uma ameaça de autodesagregação, o que lhe causa medo.

Infelizmente, essa ideia de Rolnik procede se pensarmos no conceito de sabedoria somática proposto por Fernandes (2015). Pergunto-me, contudo, se seria mesmo um caso perdido quem não tem empatia somática, se ela não poderia ser estimulada e aprendida a partir do aguçamento da sensibilidade. Aqui esbarramos com os limites do outro, com os desejos e disposições pessoais que guiam seus movimentos.

Buscando argumentos para colocar o sim-eu à prova, volto às explicações neurológicas de Damásio (2004, p. 126) sobre a empatia. Ele chamou de “como-se-fosse-o-corpo” o mecanismo necessário para produzir esse sentimento, criando uma simulação de estados do corpo e modificando o mapeamento “que não corresponde exatamente à corrente realidade desse corpo”:

O cérebro utiliza os sinais vindos do corpo para esculpir um estado particular do corpo como se esses sinais não passassem de argila. Aquilo que sentimos nesse momento baseia-se numa

construção falsa, e não no verdadeiro estado do corpo.

A essa construção falsa, Damásio chamou de teatro das áreas *somatossensitivas* do cérebro “onde podem ter lugar representações de estado do corpo, reais ou falsos” (DAMÁSIO, 2004, p. 128). Capazes de produzir alucinações corporais,

[...] a alta velocidade do mecanismo como-se-fosse-o-corpo aproxima, no tempo, o pensamento e o sentimento. Essa aproximação não seria tão fácil se o sentimento dependesse puramente das alterações do corpo propriamente dito (DAMÁSIO, 2004, p. 129-130).

O autor considera as alucinações do corpo, com exceção daquelas que ocorrem em situações psicopatológicas, valiosas para a mente que se entende como normal na medicina. Mas, volto logo a encontrar outras facetas dessa informação de Damásio. Em relação à arte, avalia que a ilusão do teatro somatossensitivo ou as alucinações do corpo podem fazer emergir potência criativa. Por exemplo, quando transformamos o tônus e a qualidade de movimento a partir da ideocinese⁵². Em relação ao sim-eu, seria sentir-se muito próxima do outro e, conseqüentemente, estar capacitada a captar seus desejos e oferecer espaço empático que pode

⁵²De forma simplificada, seria a indução através de imagens. Ver explicação mais detalhada na página 126 de *Abrir bem a borboleta*.

contribuir para a ampliação das possibilidades de existir desse outro e, por esse efeito, a própria.

Clarissa Pinkola Estés apresenta um argumento que me fez reforçar a ideia da importância do *Sim-eu* a partir da observação do contrário, a existência de figuras que nos desencorajam:

Se estivermos cercadas de pessoas que reviram os olhos e olham para o teto demonstrando repulsa quando estamos por perto, quando falamos, agimos e reagimos, isso é um sinal de que estamos com pessoas que abafam as paixões — as nossas e provavelmente também as delas mesmas. Não são pessoas que liguem para nós, para nosso trabalho, para nossa vida (ESTÉS, 1994, p. 83).

Se for para resumir, *Sim-eu* é um ser gerador de potência de ação no outro. É poderoso, mas contrário ao poder, que subjuga e impede o desenvolvimento da potência. Os desafios na vida são importantes, mas como acreditava Moshé Feldenkrais, o insucesso constante é um fator que gera desistência. Em tempos de uma exigência social exagerada da autonomia, esse outro que nos potencializa vai perdendo a importância e nos aproximamos de atitudes cada vez mais solitárias. É um fator que considero perigoso no excesso de individualidade, que nos força a ficar cada vez mais atentos em como viver e, diante disso, se adaptar.

Hoje estou distante do grupo de pessoas que fiz parte na ocasião em que vislumbrei o *Sim-seu*, mas continuo tendo oportunidades de trocas nas quais percebo esse *sentimentoideia* em várias nuances e que pode acontecer entre duplas ou ampliar-se em grupos de variados tipos.

Recentemente, tive uma experiência pontual gratificante dançando em uma das mostras de processo da Mímese Cia de Dança-Coisa, grupo que existe de maneira flutuante há quinze anos e baseia-se mais no trabalho físico intenso de um repertório de movimentos que nas afinidades pessoais. Apesar disso, em situação de exposição de todo o labor construído nesse tempo, pode-se perceber, assim como nas conversas posteriores ao evento, a disposição das e dos colegas em apoiarem-se mutuamente. Disposição de pessoas que se suportam em pesos, volumes, densidades, fragilidades e desejos.

Não se trata de defender interações com a ilusão de perfeição ou concordância em todos os aspectos. Nos grupos citados por todo o texto desta dissertação – assim como em qualquer relação coletiva entre artistas – tivemos conflitos conceituais, técnicos, pessoais etc. Mas, para começar a elaborar o *sim-eu* como conceito, busquei peneirar as nuances das relações e deixei cair questões e sentimentos que se encontram demasiadamente em ebulição.

Acabamento

Dar acabamento: refinar o fim.

Ao contrário do que acontece na costura, ao fim deste ciclo muitas arestas se levantaram e o tecido está cada vez mais amassado, o figurino continua disforme.

O fim como processo a ser vivido, longo na sua afinação.

Abrir os ouvidos, abrir bem a borboleta, abrir os olhos, abrir-se em disposição. A leveza sensorial da pele e a força centralizadora da pelve nos trazem uma diferença entre centro e periferia que está em jogo constante enquanto vivemos, entre um dentro e o todo que o envolve, revolve e devolve. Não há o somente. Não há o ser sozinho, limpo e ausente de mundo. Eu e o outro, aproximações, distanciamentos, rupturas, derretimentos. *Sim-eu*, *sim-nós*, estimular o outro e compartilhar visões, ações e tensões.

Este estudo iniciou-se com um título: *Corpo em movimento e gravura, em busca de um contato sutil e consciente para a produção poética* que contém os objetivos da pesquisa. As experiências discutidas em *Pele na água* e os desdobramentos coletivos em *Abrir bem a borboleta* me fizeram notar que esse contato sutil se baseava nos modos de aproximação. Aproximar-se de si e do outro faz um retorno à

questão da consciência, tratada aqui em paralelo com processos de alteridade e empatia, discussão que permeia todo o texto da dissertação.

Com a possibilidade de criar junto, há gradações de aproximação que dependem, em primeiro lugar, da disposição e do envolvimento das partes para que aconteça. Na Dança Contato, essa seria uma aproximação ideal, segundo os preceitos que sugere Steve Paxton⁵³, o mais conhecido precursor dessa modalidade. Antes de se moverem juntos, devem se tocar muito lentamente, sentir o calor do outro, a respiração, o ritmo, numa movimentação quase invisível.

O trabalho com as impressões das peles, muito importante no início da pesquisa, continuou sendo explorado através de exposições e experiências coletivas. No entanto, foi se acabando materialmente à medida que novas experiências aconteciam, assim como a minha intenção de dar continuidade a ele. O que se instaura na ação de arrancar a cola da pele das pessoas passou a me incomodar, pois o processo é um pouco dolorido. Hoje prefiro me aproximar sem o intermédio da dor. Paradoxalmente, é o trabalho que mais atrai as pessoas em geral. A sua existência nesta

⁵³ Segunda parte da entrevista a Fernando Neder. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4yPdDdGwIGo>>.

dissertação se deve à importância dos paralelos entre esse trabalho e a relação de proximidade que se estabelece entre os participantes de uma ação.

A *Borboleta Pélvica* e o *Relógio Pélvico* deram continuidade a uma investigação de movimento e da anatomia que acontece em relação direta com os estudos da dança e da educação somática. A profusão de acontecimentos nas práticas de dança me deixou tão sem rumo que, para concluir esta dissertação, precisei deixar de lado algumas experiências importantes, concentrando-me naquelas que têm vínculo direto com os trabalhos aqui apresentados.

Um trabalho como a *Borboleta Pélvica*, enquanto objeto físico, tem um alcance. Quando se torna um objeto em relação com a prática, extrapola a conotação material. E quando se torna desnecessário no segmento dessa prática é que se vê sua real potência. Não só em relação com a *Borboleta Pélvica*, assim como acontece com os outros trabalhos, essa relação com a prática se faz agregando outras pessoas.

Ao final da escrita que parte das investigações sobre a *Borboleta Pélvica*, pontos cegos se abriram como possibilidades de continuação. Ampliou-se o desejo de continuar investigando o próprio *soma* com primeira matéria e espaço de exploração, para encontrar acessos que me

permitam chegar mais perto de um lugar de intimidade para a criação.

Tatear é uma palavra para indicar uma ação quando não se sabe como percorrer um caminho. Uma artista precisa de um método estabelecido? Meu processo de pesquisa caótico e fragmentário aponta para outro sentido e põe em dúvida essa questão. Meu pulso *pesquisante* levou-me a trafegar simultaneamente entre as artes gráficas e os estudos em dança, entre a performatividade e a educação somática. A compreensão de que esta pesquisa extrapola a relação entre teoria e prática tem me acompanhado desde o início. Portanto, deixo em aberto a pergunta acima, pois ainda estou descobrindo. Da mesma forma, vejo meu processo com a escrita, que, além de processual, ainda é um exercício incipiente de proximidade com a prática.

Recentemente encontrei afinidades entre meu trabalho e a linha de pesquisa somático-performativa desenvolvida no PPGAC-UFBA, assunto do qual tratei em *Abrir bem a borboleta*. Encontrar essa linha de pesquisa foi importante para descobrir possíveis pares para dar sequência à minha pesquisa em arte a partir dos estudos do movimento e da educação somática.

Os campos do saber na arte têm suas especificidades devido às práticas historicamente separadas, mas podem ser vistos pelo que têm em comum, ao menos nas produções híbridas, cujo campo da performance tratou muito bem de embaralhar. As vanguardas já eram por si híbridas, trans e multidisciplinares. Para quê gavetas se há maneiras de compor mais promíscuas e promissoras? Confusas, porém, como nossos tempos. Uma composição que tem todos os seus elementos de uma vez em cena. É com esse espírito que venho desenvolvendo meus trabalhos.

Apesar de Duchamp, ainda representamos. Apesar de Oiticica, ainda representamos um papel de artistas. Apesar de Joseph Beuys, ainda temos dificuldade de torná-la acessível e socializá-la como espaço de aprendizado. Ainda precisamos demonstrar nossa arte. Não basta realizar.

De algum modo, consegui efetuar trocas através de alguns trabalhos nos grupos de dança e de pesquisa, mas, ainda assim, com um alcance modesto. Entre os trabalhos e eventos apresentados durante a dissertação, identifico a ação *Borboleta Madre* como capaz de uma abrangência mais ampla, que agregou outras artistas e passantes na rua. No entanto, foi um evento pontual.

Mesmo em meio a estudos e criações coletivas, realizar uma pesquisa poética é também realizar uma investigação sobre si. Nesse sentido, além dos princípios que regem a vida de qualquer pessoa, artistas precisam de autonomia já que o primeiro espaço de trabalho está em si mesmo. Essa autonomia inclui procedimentos de pesquisa e publicação coerentes com seu processo artístico. Esse é o embate entre o dentro e o fora de um processo poético e um dos maiores desafios que encontrei para redigir esta dissertação.

A universidade, como espaço de pesquisa, segue em estado de mudança mesmo que não compreendamos, pois a percepção de tempo é limitada pelo período vivido, feito por pessoas e suas diferenças, discordâncias, relutâncias, entraves e desejos. Por muitas vezes tive a sensação de não ter um lugar para criar, até entender que posso me adaptar aos espaços, assim como o que produzo nessas andanças.

Há uma atmosfera de tensão que envolve o meio acadêmico, trazendo muitas expectativas e inseguranças. Desses sentimentos busquei me desviar através de uma metodologia que permite pausas, na tentativa de antecipar demandas, ainda que às vezes sem sucesso. Fala-se muito em encarceramento, em não ter vida social, em dores, desespero.

Então, o mais artístico que se pode fazer num momento como esse é viver.

Sendo artista, na dança entre a arte e a vida, o que salta como mais importante é gostar da vida. E quando a vida não é suficiente, se volta a fazer arte. Acho que descobri isso bem cedo quando era um corpinho travado que tinha medo de dançar e morria um pouco todas as vezes que falava ou deixava alguém ver um desenho (isso não mudou muito).

Damásio resume o tópico “As drogas da felicidade”, constante no capítulo 3 de *Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos*, falando sobre alteração da percepção:

o prazer e as suas variantes são o resultado de um certo mapeamento do corpo. Sentir dor ou prazer, resulta da presença de uma certa imagem do corpo tal como é representada, em certo momento, em mapas do corpo. A morfina ou a aspirina podem alterar essa imagem. O uísque ou o ecstasy também. E os analgésicos. E certas formas de meditação. E o desespero. E a esperança (DAMÁSIO, 2004, p. 135).

Ao que eu completaria: e a arte.

E a hiperventilação.

E o tricotar.

E o desenhar por muito tempo.

E qualquer ação em tempo estendido.

E dançar.

E ver um olho brilhando.

E desmanchar-se na água.

E sentir cheiro de café ou naftalina.

E ver uma mulher catando feijão.

E entrar no mar gelado no inverno.

E ouvir um *si* que abre uma fissura vertical no tempo na sua frente e te faz compreender que é tudo uma ilusão, que o tempo é uma ilusão, que o tempo não existe. O que existe, neste momento de finalização inventada, é esta percepção.

Referências

- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo sexo**. V.1. Fatos e mitos. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BERTHERAD, Thérèse. **A toca do tigre**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Martins Fontes: São Paulo, 2002.
- BÉZIERS, M. M.; PIRET, S. **A coordenação motora**. Tradução: Ângela Santos. São Paulo: Summus Editorial, 1990.
- BÉZIERS, M.M., Y. HUNSINGER. **O bebê e a coordenação motora**. São Paulo: Summus Editorial, 1994.
- BONDIA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Rev. Bras. Educ., Rio de Janeiro, n.19, p.20-28. Apr. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-24782002000100003&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em 18 jun. 2017.
- BORBA, A. R. O. de. **Blog Fratura exposta**. Disponível em: <<http://fraturaxposta.blogspot.com.br>>. Acesso em 10 out. 2016.
- _____. **Fratura exposta** [recurso eletrônico]. 2017. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Teatro. UFRGS. Disponível em: <https://sabi.ufrgs.br/F?func=find-b&request=rivellino&find_code=WAU>. Acesso em 31 jun. 2017.

BORER, Alain. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark**, textos de Lygia Clark, Ferreira Gular e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

_____. **O Mundo de Lygia Clark**. Website. Disponível em: <<http://www.lygiaclark.org.br>>. Acesso em 23 jul. 2017.

_____. **O Mundo de Lygia Clark**. Canal online. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MiLW42JV9ao>>. Acesso em 23 jul. 2017.

_____. **Memória do corpo**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9ymjW6yVKAg>>. Acesso em 23 jul. 2017.

CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. **Cartas**, 1964-1974. FIGUEIREDO, Luciano (Org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998. 2ªed.

DAMÁSIO, Antônio. **Em busca de Espinosa**: prazer e dor na ciência dos sentimentos. Adaptação para o português do Brasil: Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **O mistério da consciência**: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. Tradução: Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Tradução: Cláudia Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DUCHAMP, Marcel. **Notes**. Paris: Flammarion, 2008.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Tradução: Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo movimento**. Tradução: Daisy A. C. Souza. São Paulo: Summus, 1977.

_____. **O Caso Nora**. Tradução: Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1979.

_____. **O poder da autotransformação**. Tradução: Denise Maria Bolanho. São Paulo: Summus, 1994.

FERNANDES, Ciane. **Quando o Todo é mais que a Soma das Partes**: somática como campo epistemológico contemporâneo. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 9-38, jan./abr. 2015. Disponível em: <www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 01 abr. 2017.

FONSECA, Janete Vilela. **Corpo em Movimento e Gravura**: em busca de um contato sutil e consciente para a produção poética. In: Anais Pele da Arte. VIEIRA, Lia Braga; Júnior, Miguel de S. B.; SAPUCAHY, Ana Flávia M. (Orgs.). Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2015. Disponível em: <http://docs.wixstatic.com/ugd/058a73_df63138fb369406281fdc209c57fa012.pdf>. Acesso em: 07 mai. 2017.

_____. **Sobre fazer o que não sei.** *ArteContexto* 11.
Disponível em: <http://www.artcontexto.com.br/artigo-edicao11_janete-fonseca.html>. Acesso em 03 ago. 2017.

FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade, política.** Ditos & Escritos. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. Tradução: Elisa Monteiro e Inês Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FRANCA-HUCHET, Patricia. **L'infra-mince, zona de sombra e o tempo do entre-dois.** Porto Arte, Porto Alegre, v.9, mai. 1998.

GREINER, Christine. **O corpo:** pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Anablume, 2005.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica:** Cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996. 4ed.

HASEMAN, Brad. **Manifesto pela Pesquisa Performativa.** In: SILVA, Charles Roberto et. al. (Orgs.). Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015. v.3, n.1, 205 p.

HILST, Hilda. **Do Desejo.** São Paulo: Globo, 2004.

JODOROWISKY, Alejandro. **Manual de Psicomagia:** Consejos para sanar tu vida. Madrid: Siruela, 2009.

_____. **Psicomagia I (teoria).** Documentário. TVE2: 2004.
Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=EMGE8glWeIo>>.
Acesso em 30 fev. 2017.

_____. **Psicomagia y Psicogenealogía**. Entrevista concedida a Sanchez Dragó. TEV2: 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0PX_vIFQ7HA>. Acesso em 30 fev. 2017.

MELIN, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

NUNES, Fábio Oliveira. **Mentira de artista: arte (e tecnologia) que nos engana para repensarmos o mundo**. São Paulo: Cosmogonias Elétricas, 2016.

OLIVEIRA, M. A. M. de. **Lygia Clark: Obra-trajeto**. Escola de Comunicações e Arte da USP. Dissertação de Mestrado. São Paulo, 1989.

PALUDO, Luciana. **Uma dança-poema**. In: TOMAZZONI, Airton; DANTAS, Mônica; FERRAZ, Wagner (Orgs.). Porto Alegre: Canto-Cultura e Arte, 2016.

ROLNIK, Suely. **A hora da micropolítica**. Entrevista. Instituto Goethe. Disponível em: <<https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/fok/rul/20790860.html>>. Tradução: Michael Kegler. Versão reescrita de trechos da entrevista originalmente publicada pela revista Re-visiones (#Cinco – Madrid, 2015). Disponível em: <<http://www.revisiones.net/spip.php%3farticle128.html>>. Acesso em 01 jun. 2016.

_____. **A Forma das Coisas Por Vir**. Seminário. Instituto Iberê Camargo, 04 jun. 2017.

SHUSTERMAN, Richard. **Consciência Corporal**. Tradução: Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É Realizações, 2012.

SUQUET, Anne. In: CORBAIN, Alain; COURTINE, Jacques; VIGARELLO, Georges. História do Corpo 3: as mutações do olhar: o século XX. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

Lista de Imagens

- p. 03 Janete Fonseca, *Máquina*, gravura em metal sobre lona e costura. 2015.
- p. 06 Janete Fonseca, *Bolsa de mestrado*, registro de ato psicomágico, tricô, 2015.
- p. 16 Janete Fonseca, *[des]nécessaire*, objeto didático (em uso), 2010.
- p. 20 Janete Fonseca, *Longe*, 12x10cm, livro-objeto, 2011.
- p. 28 Janete Fonseca, frames de *Pele na água*, vídeo, 3:32min, 2015-2016. Desmanchado com Daniela Eugênia, Marconi Marques e Glaucis de Moraes.
- p. 35 Página do caderno de registros de processo, 2016.
- p. 39 Registros da Perfomontagem da Exposição *Anatomia da Borboleta*, por Júlia Pellizari, 2016.
- p. 43 Registros da Perfomontagem da Exposição *Anatomia da Borboleta*, por Almudena Santamaría. 2016.
- p. 47 *Resquício de dança*, registro da intervenção realizada com o grupo Perpendicular Bienal no saguão da Bienal de São Paulo 2014, por Leia Izumi.

- p. 51 Janete Fonseca, *Relevos Moles*, Exposição Expressões do Múltiplo, 2016.
- p. 55 *Terrestres*, registros da Perfomontagem da Exposição Anatomia da borboleta, por Júlia Pellizzari. 2016.
- p. 59 Fotografia da página 25 do livro Lygia Clark, textos de Ferreira Gular, Mário Pedrosa e Lygia Clark. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980.
- p. 69 Janete Fonseca, *Relógio Pélvico*, 6:58min, *frame* de vídeo experimental, 2015.
- p. 99 Janete Fonseca, *Borboleta Pélvica*, livro-objeto 15X20cm, 2015. Edição: 30 exemplares.
- p. 102 Janete Fonseca, *Borboleta Pélvica*, asa direita, 100X200cm, 2016.
- p. 105 Estudos preliminares para a construção da *Borboleta Pélvica*.
- p. 109 Estudos preliminares para a construção da *Borboleta. Pélvica*.
- p. 113 Algumas anotações minhas sobre dança e movimento.
- p. 116 Janete Fonseca, S/ título, série *Coleção de lugares*, sobreposição das estruturas nervosa e arterial da pelve. Frente e verso, 6x8cm, 2014.

- p. 119 Janete Fonseca, S/ título, série *Coleção de lugares*, sobreposição das estruturas muscular e esquelética da pelve, frente e verso, 6x8cm, 2014.
- p. 130 *Borboleta Madre*, registro fotográfico de Alessandro Rivellino e João de Ricardo, 2016.
- p.139 Reprodução do prefácio de *Micropolítica: cartografias do desejo*. (GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996. 4ª edição)
- p. 141 Documentos de trabalho, por Camila Leichter, 2016
- p. 158 Joseph Beuys, *Como explicar arte para uma lebre morta*, Galerie Schmela, Düsseldorf, 26 de novembro de 1965.

Anexos Conexos

Irmã, Não-eu, Sim-eu, Mousse

e olha o que *euscreveu* por último:

O budismo propõe o entendimento dos aglutinados de consciência, que seriam subdivisões da mente através das diferentes percepções dos sentidos. Eu não sou minha ideia de mim mesmo, nesta perspectiva, pois a percepção, quando está focada no gosto da comida, por exemplo, faz com que eu acabe *sendo* o gosto da comida e o processo de *mastigando* e *engolindo*, a comida me come; ou seja, some a ideia preconcebida que tenho de mim, a fixação numa identidade que abarca um nome próprio ou uma identificação com uma série de pensamentos ou com qualidades específicas de pensamento; eu me torno *não-eu*, sou um processo, um comendo, *um-vagem*, *não-pensante-com-palavras* ou um *não-fixo* no pensamento feito de palavras, neste ato, pensa-se com o gozo. Cabe analisar que este ato (comer) coloca algo que está, aparentemente fora, para dentro do corpo, e isso nos suscita, de uma maneira muito óbvia, mais clareza em relação a este processo de trabalhar para além da identidade como potência de criação.

- o cheiro, a sensação da pele, e assim por diante, a partir dos inúmeros sentidos que nos traz este rico estudo de *buda*

(não apenas cinco sentidos como que de costume se pensa, artes *Visuais*, *tá tá tá*) -

[A partir disto e dos estudos de *Janete*, penso então no *Sim-eu*(quem pensou foi ela, ou algo nela), o *Sim-eu* que não é o

oposto do *não-eu*, mas algo que se dá pelos encontros dos *não-eus* em potência; *clarearemos* isso adiante com o texto de *Judith*, falando por *Janete* na dissertação de *Luciana...*]

A experiência da sensação de perder totalmente o controle, saber *a posteriori* que algo aconteceu com o todo de mim mas que o que eu posso apreender é apenas um fluxo incognoscível, por determinado período de tempo [dos fluxos só se envereda pela tentativa de explicação depois que já passaram]; uma animalidade sem pensamento formal, um não-julgamento habitado e convertido em impulsividade *pós-espontânea* (*pós-espontânea* melhor explicitado será adiante, por agora fique com a certeza da diferença que possui em relação à semelhança que espontâneo teria com automático) se dando em um ato no qual o pensamento consciente chega atrasado. A prática da dança de contato improvisação, por exemplo, não pode suscitar a análise formal ou racional durante sua experimentação, nem tampouco a fixação sexual da energia, não porque se suprime tais fenômenos *fisicopsíquicos*, mas porque não dá tempo de se estar imerso neles, uma vez que há tantas coisas acontecendo ao mesmo tempo, como por exemplo o jogo com as forças da gravidade em distintos pontos do corpo em contato com outro corpo lidando com as mesmas forças e agindo ou *não-agindo* (o que é uma ação) de acordo com um momento “inventado”, ou que, mesmo numa paragem compartilhada se habite um espaço de dança somente da pele pra dentro, há muito acontecendo, sons, calor, respiração, peso, vetores, percepções de camadas musculares, ósseas, viscerais, etc. Há a habitação de danças desde os movimentos interno/externo onde a apreensão da

consciência ou percepção será sempre apenas parte[uma pequena parte] de todo o processo, no qual, uma vez mais, não dá tempo para estar-se fixo num contato sexual, carinhoso ou violento, ou num contato onde a intenção de cura exista; não há um toque *sobre* o outro, mas sim um toque *com* o outro, é um *terceiro* que guia, a máquina inconsciente dos dois ou mais corpos num processo de conscientização de si mesmos que é constante em sua tentativa, sem nunca atingir o objetivo de definir-se ou de esgotar o *caldo* desconhecido.

Ao falar de campos energéticos, entendendo-os em um indivíduo sem intencionalidade de ampliá-los, o que cientistas referem como base é o “*range*” de oito metros, em forma circular, ao redor do corpo. [*semelhança total com o conceito de Ovo luminoso, de Carlos Castañeda*] O campo energético é tudo aquilo que está na volta da matéria densa do corpo e é constituído da complexidade daquilo que perpassa este corpo, por exemplo sentimentos, sensações, memória atualizada, calor, ancestralidade compactada ou energia pura.

O que, a partir da noção que nos trouxe *Hijikata*, definimos como o conglomerado daquilo que não conseguimos apreender totalmente através da consciência mas que opera nos conectando a alguém ou a espaços ou práticas específicas, ou que poderia definir aquelas paixões que não sabemos explicar, ou mesmo aquilo que nos faz criar, ou que cria através de nós, chamou-se de *A Irmã*, um conglomerado que está nos afetando e muitas vezes guiando, que muitas culturas ou fontes de conhecimento chamarão de sombra, ou de inconsciente ou de alma/ânima, a nós apeteceu

chamar de irmã. Então, a frase *quando eu danço, não sou eu que danço, mas minha irmã que se ergue em meu corpo (Hijikata)* faz sentido para corroborar com esse desligamento do poder identitário e para ampliar a conexão com um (uns) poder (poderes) que passa(m) através da abertura do indivíduo para canalizar/processar/criar essa ou alguma informação ou energia que está presente no *espaço-ambiência-environment* ou que se dá oriunda do caldo grosso (*MOUSSE*) formado pelos muitos campos vibratórios *conglomerantes* do espaço, [assim como todos os tempos estão potencialmente presentes no agora], e quer se tenha consciência disso ou não (lembrando que o lado/peça consciente conseguirá abarcar somente parte disso tudo que ocorre ao mesmo tempo a um corpo), estabelecerá um vínculo com *a irmã*, sua contraparte inconsciente ou *quase-consciente* que se comunica com *as irmãs* dos outros; uma relação que se dá pela energia presente nos encontros, por assim dizer. Algo que te pega pela curva, te pega na curva, já te pegou.

Por exemplo: Quando você encontra uma pessoa que *mexe com você*, vocês estão juntos, e não estão fazendo nada além de se olhar, *for example*, ou estarem sentados lado a lado, ou se abraçando, e algo acontece com você que você não sabe explicar e pode notar pelos efeitos, (como por exemplo aceleração das batidas do coração, ou um calor perpassando todo o corpo, ou uma palpitação, ou um acalmar súbito do pensamento racional ou convencional, ou uma energia percorrendo todas as zonas de pele, *ad infinitum* de possibilidades) pode-se dizer que está acontecendo uma troca (transa) entre as irmãs de vocês. Nós definimos como irmãs, no feminino, porque aceitamos as crenças xamânicas

da *Sibéria* onde somente as mulheres ou somente os homens que se vestem de mulheres podem comunicar-se com os mundos do invisível. Estamos falando do invisível, a intuição, o sonho, o sopro da inspiração, a energia, espíritos, mesmo a força da gravidade, todos invisíveis a não ser(a princípio) por seus efeitos. Assim, poder-se-á dizer que a forma é consequência da energia. Um estado específico de habitação do corpo e engajamento da percepção deste irá transformar as formas que esse corpo cria ou desenha no *lugar*, seu tempo de deslocamento e o tamanho de seu campo vibratório. Neste caso, o quanto e o quê pode um corpo é definido pela relação deste com sua *irmã*, que por sua vez jamais se esgotará em definições rígidas ou arbitrárias e as relações desta, com as outras *irmãs* que *encontra*.

O Sim-eu não é o oposto do não-eu.

O Sim-eu se dá pelo encontro de não-eus em Potência.

A reunião das *irmãs*?

- - -

Espinosa diz que o indivíduo-ideia-corpo é constituído por outros corpos que entram na sua composição e, que esses corpos nada mais são que partículas infinitamente pequenas que só se distinguem umas das outras através de relações. A distinção das coisas vem a partir das relações, e não da matéria em si.

Para *Espinosa* não existe bem e mal. O que existe é o bom e o mau. O bom está relacionado aos bons encontros e o mau, está atrelado aos maus encontros.

Há uma ética da singularidade.

Há relações características em m(eu) corpo e quando interage com outro, as partículas estão em relação.

Bom encontro é a boa relação entre dois corpos. Mau encontro é onde dois corpos se relacionam, entretanto, um dos corpos procura destruir as relações características do outro, procurando generalizar ou suprimir sua especificidade, singularidade ou diferença.

O mau para *Espinosa*, é o mau encontro.

O que é o bom? O que eleva a potência.

O que é o mau? O que diminui e impede o desenvolvimento da potência.

O poder está aí para fazer do corpo uma função.

Poder? É impedir alguém de se realizar pelo ato. É despotencializar, coagir, desviar a potência do que ela pode.

Na potência, as relações se constituem por harmonias onde uma singularidade não suprime ou subjuga a outra, mas a potencializa.

A potência está aí para fazer da vida uma criação.

Postado há 14th September 2016 por Alessandro Rivellino.

Disponível em: <<http://fraturexposta.blogspot.com.br>>.

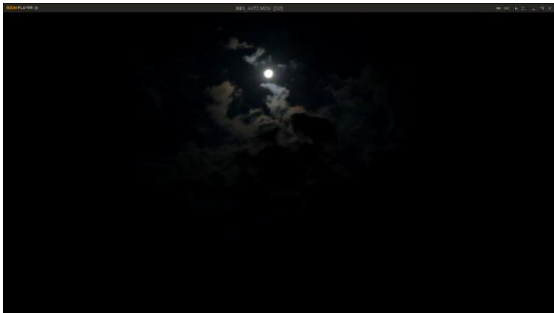
Acesso em 10 out. 2016.



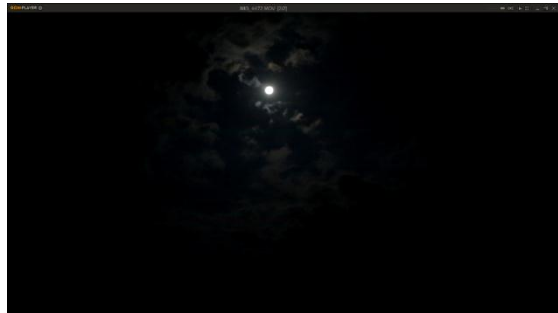
0:02 Ajeita a câmera



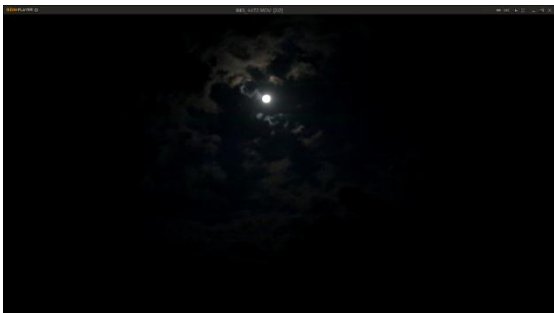
0:31 Respiração curta



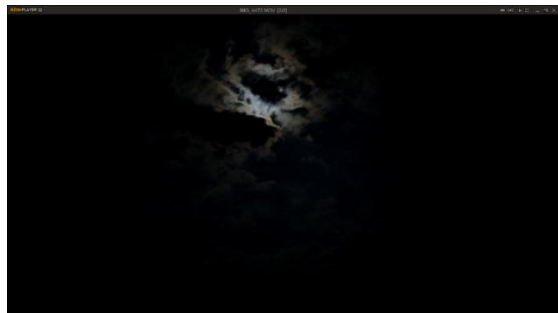
0:33 Lua aproxima



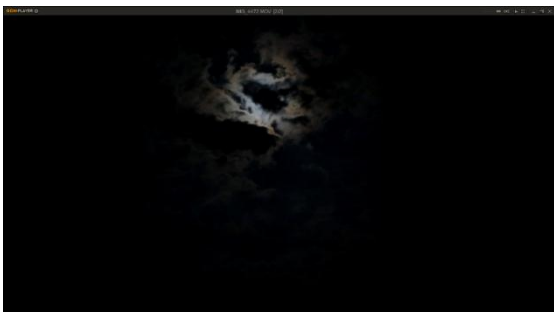
1:02 Respiração alterada



1:04 Respiração continua irregular



1:33 Lua some



1:35 Mal respira



2:04 Respiração cadenciada

Janete Fonseca, *Respire comigo, frames* de vídeo alheio. 2017.
Respirado com Leo Caobelli.

*Ela estranha aqueles olhos amarelos.
Ele é gentil com as palavras e diz que quer se olhar.
O trabalho dela é tocar o detalhe.
O dele é fazer “um parque de diversões com a vida dos outros”⁵⁴.
Ela fica mais curiosa.
Ele entrega um presente: em 2 minutos e 29 segundos de vídeo
repete uma ação parecida com uma que ela já fez.
Ela inventa um jogo.*

⁵⁴ Por Isabel Ramil.

Kátia Tá sem graça cara Não não não não pára
Tá sem graça Não não não por favor deu deu
deu deu risadinha tudo bem deu tá bom cara que
issooooo risadinha Kátia risadinhas Que
mãozinha é essa; deu deu desce vai deu tá só
com uma mãozinha aqui Kátia tá bom deu deu
Kátia cara risadinha Tá Raquel risadinha pronto
risadinha tá pegou risadinha suspiro aiiii suspiro
deu deu massa risadinha que louco cara
risadinha eu não tenho cabeça aqui risadinha o
homem sem cabeça o homem sem cabeça
pássaro peguei um ó kátia risadinha ó aqui ó ó
dá dá risadinha dá qualquer coisa pra ele e ele
pega e vai um dia eu dei uma flor uma azaleia
pra ele pedra ele pega e vai leva pedra ele pega
e se manda cascalho na boca meu deus cara é
meu pedra tá louco kátia saudável Saudável
risada grave grilo funga som de mucosa bocejo
queridão grilo pássaro chacoalho⁵⁵

⁵⁵ Som de fundo da respiração lunar.