



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Mestrado em Artes Cênicas – linha de pesquisa: (PFE)

Processos Formativos e Educacionais

METAMORFOSES DO CORPO:

Somática e Butô como caminhos poéticos para uma pedagogia sensível

CAIO PICARELLI FIGUEIREDO EDMUNDO

RIO DE JANEIRO

2023

CAIO PICARELLI FIGUEIREDO EDMUNDO

METAMORFOSES DO CORPO:

Somática e Butô como caminhos poéticos para uma pedagogia sensível

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, no curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas, na linha de pesquisa Processos Formativos e Educacionais (PFE), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Nara Waldemar Keiserman.

Rio de Janeiro

2023

PP586 Picarelli, Caio
Metamorfoses do corpo: somática e butô como
caminhos poéticos para uma pedagogia sensível / Caio
Picarelli. -- Rio de Janeiro, 2023.
138 f.

Orientadora: Nara Waldemar Keiserman.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas, 2023.

1. Butô. 2. Somática. 3. Metodologia Angel
Vianna. 4. Metamorfoses. 5. Pedagogia Sensível. I.
Keiserman, Nara Waldemar, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC

**Metamorfoses do Corpo: Somática e Butô como caminhos poéticos
para uma pedagogia sensível.**

POR

Caio Picarelli Figueiredo Edmundo

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO



Profa. Dra. Nara Waldemar Keiserman (Orientadora)

EDEN SILVA Assinado de forma digital por
PERETTA:27490227 EDEN SILVA
895 PERETTA:27490227895
Dados: 2023.04.26 22:01:47
-03'00'

Prof. Dr. Eden Silva Peretta (UFOP)

Documento assinado digitalmente
gov.br TANIA ALICE CAPLAIN FEIX
Data: 26/04/2023 21:29:27 -0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Profa. Dra. Tania Alice Feix (UNIRIO)

A Banca considerou a Dissertação: APROVADA

Rio de Janeiro, RJ, em 25 de abril de 2023

Av. Pasteur, 436 – Urca – RJ. Cep: 22.290-240
Tel.: 21-2542-2565

<http://www2.unirio.br/unirio/cla/ppgac/>
ppgac.secretaria@unirio.br

Dedico esta dissertação à memória de Valderéz Gomes Figueiredo. Pulsão de vida que sempre acreditou na importância da educação e me incentivou a nunca parar de me refinar humanamente.

AGRADECIMENTOS

Agradeço às forças Cósmicas e Ctônicas por me comporem em Caos e Ordem na dança da harmonia.

Agradeço à minha mãe e às pessoas que considero família por todo o incentivo nesta trajetória.

À Professora Doutora Nara Keiserman, minha amada orientadora, mentora, amiga. Um pilar de fé e amorosidade infinita que com tanto carinho me acolheu e zelou durante essa jornada. Que os bons ventos permitam que tanto nesta, quanto nas próximas, nossos laços estejam bem unidos.

À Professora Doutora Angel Vianna, Mestra de todo o movimento. Responsável por desabrochar minhas asas para o sagrado ofício da dança e do ensino.

À Professora Doutora Tania Alice, por todo seu companheirismo, e amparo. Que a gente consiga revolucionar muitos mundos pelo afeto, a risada e a união.

À todas as professoras e professores da Faculdade Angel Vianna. Minha casa-útero.

À minha família espiritual.

À Thiago Abel, irmão mais velho, conselheiro e parceiro de ofício; à Caetano, irmão mais novo, raio de sol e abraço afetuoso. Às minhas amizades aqui não nomeadas.

À todas as estudantes que por mim passaram, vocês são o pilar das minhas mudanças e fortalecem minha crença na educação.

À CAPES, pela concessão da bolsa que fomentou os estudos do meu segundo ano de escrita desta dissertação.

*“O que é dotado de vida morre, mas aquilo que gera a vida jamais perece.
O que é dotado de forma é real, mas aquilo que gera a forma jamais vem a existir.
O que é dotado de som é escutado, mas aquilo que gera o som jamais se expressa.
O que é dotado de cor se manifesta, mas aquilo que gera a cor jamais se revela.
O que é dotado de sabor se mostra, mas aquilo que gera sabor jamais se manifesta.” (Liezi)*

Metamorfoses do Corpo: Somática e Butô como caminhos poéticos para uma pedagogia sensível

RESUMO

A presente pesquisa, desenvolvida parte no período pandêmico da COVID-19, e parte no período pós-pandêmico, visa criar pontes de diálogo entre a experiência-vivência artística do autor com a Dança Butô como proposta por seu criador, o bailarino Tatsumi Hijikata e com a Somática sob a lente da *Metodologia Angel Vianna* no apontamento de uma pedagogia sensível. Para tal, a dissertação se divide em três capítulos fundamentadores: 1) “Aura de Cristal”: exercício somático de criação em arte; 2) as fricções possíveis entre o legado de Tatsumi Hijikata com as práticas artístico-pedagógicas da Metodologia Angel Vianna e as metamorfoses geradas por tal entremeamento – Butô e as Metamorfoses do Corpo; 3) e o relato expositivo-docente da aplicabilidade da pesquisa como praxis e processo pedagógico – Metamorfoses do encontro: por uma pedagogia sensível. O capítulo final segue em formato de considerações para a perspectiva do que seguirá da pesquisa no futuro. Há momentos de intervenção e pausa ao longo do texto para aterrar a experiência como um acarinamento que o autor chama de “Brisas Somáticas”.

Palavras-chave: Butô; Somática; Metodologia Angel Vianna; metamorfoses; pedagogia sensível.

Metamorphoses of the Body: Somatics and Butoh as poetic paths for a sensitive pedagogy

ABSTRACT

This research, developed partly during the COVID-19 pandemic period, and partly in the post-pandemic period, aims to create bridges of dialogue between the author's artistic experience with Butoh Dance as proposed by its creator, the dancer Tatsumi Hijikata, in the lens the Angel Vianna's Methodology to point about a sensitive pedagogy approach. To this end, the dissertation is divided into three fundamental chapters: 1) "Aura de Cristal": somatic exercise of creation in arts; 2) the possible frictions between the legacy of Tatsumi Hijikata and artistic-pedagogical approaches of the Angel Vianna's Methodology and the metamorphosis generated by such interwaving – Butoh and the Metamorphoses of the Body; 3) and the expository-pedagogical account of the applicability of the research as práxis and pedagogical process – Metamorphoses of meeting: for a sensitive pedagogy. The final chapter follows in the form of considerations for the perspective of what will be from the research in the future. There will be moments of intervention and pauses throughout the text to ground the experience as a caress that the author calls "Somatic Breezes".

Keywords: Butoh; Somatics; Angel Vianna's Methodology; metamorphoses; sensitive pedagogy.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Lygia Clark realizando a performance <i>Caminhando</i> (1963) com a banda de Moebius.....	33
Figura 2 – <i>Wheel of Awareness</i> proposta por Daniel Siegel.....	44
Figura 3 – Página de um dos cadernos de notação de Tatsumi Hijikata	63
Figura 4 – <i>Dance Experience</i> com Tatsumi Hijikata; Kazuo Ôno; Yoshito Ôno...	82
Figura 5 – Turma de Laboratório de Movimento durante experimentação,	106
Figura 6 – Alunas Leonardo de Moraes e Paula Caldas em estado de dança com suas quimeras na escadaria do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Unirio campus Praia Vermelha.....	111
Figura 7 e 8 – As alunas Censo Guimarães – inspirado em “Como Comer uma Melancia” de Tatsumi Hijikata; e Borá Ribeiro em estado de dança com suas quimeras no jardim da Unirio campus Praia Vermelha com a participação ativa de espectadoras	112

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
Capítulo 1 – <i>Aura de Cristal</i>: exercício somático de criação em arte	22
1.1 Sentir o chão. Descrição de criação em movimento	30
1.2 Somática e Performance como cura em estado de arte	43
Capítulo 2 – Butô e as Metamorfoses do Corpo	50
2.1 Encontro com Tatsumi Hijikata e Angel Vianna. Fricções entre Butô e Somática.....	57
2.2 As Metamorfoses do Corpo	70
2.3 Manifesto por um Corpo-Carne.....	77
Capítulo 3 – Metamorfoses do encontro: por uma pedagogia sensível	84
3.1 Experiência docente em período pandêmico: os desafios do ensino remoto	84
3.2 Construção de um caminho metamórfico: mobilizações presenciais	99
Capítulo 4 – Considerações Finais	116
REFERÊNCIAS	124
ANEXOS	128

INTRODUÇÃO

Conforme fui crescendo, com o incentivo de meus familiares, pude experimentar diversas práticas físicas: natação; Judô – que não teve afinidade alguma – Aikidô; Kung-Fu e Dança Moderna. A razão para tantas experimentações deu-se fundamentalmente por ter sido uma criança extremamente introspectiva e calada no processo de desenvolvimento; por esse motivo, aos sete anos, confusas por meu comportamento, minha mãe e avó passaram a levar-me em consultas com uma psicóloga infantil.

Após seis meses de tratamento, a profissional sugeriu que minha mãe me encaminhasse a um profissional psiquiatra de sua confiança. Algumas suspeitas começaram a surgir no entendimento da psicóloga, porém elas necessitariam de um aval psiquiátrico. Findadas as primeiras consultas com o médico psiquiatra, recebemos o aval para que a psicóloga então, pelos próximos oito meses, realizasse diversos testes para que eu recebesse o diagnóstico que marcaria minha vida para sempre: no dia 31/03/2001, um dia após meu aniversário de oito anos, fui diagnosticado como Autista Nível 1 de Suporte¹ através do CID-11².

Embora não tenha sido fácil digerir essa notícia – visto que o ano era 2001 e não havia tantas manifestações e projetos sociais que explicassem sobre o autismo no Brasil –, fui acolhido com generosidade por minha família. A partir do diagnóstico, em conjunto com uma escola que priorizava as artes³, passaram a me colocar em

¹ “O transtorno do espectro autista (TEA) é um distúrbio do neurodesenvolvimento caracterizado por desenvolvimento atípico, manifestações comportamentais, déficits na comunicação e na interação social, padrões de comportamentos repetitivos e estereotipados, podendo apresentar um repertório restrito de interesses e atividades. [...] O diagnóstico de TEA é essencialmente clínico, feito a partir das observações da criança, entrevistas com os pais e aplicação de instrumentos específicos. Instrumentos de vigilância do desenvolvimento infantil são sensíveis para detecção de alterações sugestivas de TEA, devendo ser devidamente aplicados durante as consultas de puericultura na Atenção Primária à Saúde. O relato/queixa da família acerca de alterações no desenvolvimento ou comportamento da criança tem correlação positiva com confirmação diagnóstica posterior, por isso, valorizar o relato/queixa da família é fundamental durante o atendimento da criança”. Maiores informações em: <<https://linhasdecuidado.saude.gov.br/portal/transtorno-do-espectro-autista/definicao-tea/>>. Acesso: março de 2023.

² A Classificação Internacional de Doenças (CID), é um sistema de códigos desenvolvidos pela Organização Mundial de Saúde (OMS) com finalidade de mapear e codificar doenças e achados anormais no desenvolvimento humano. Por estar sempre em atualização, algumas numerações podem se alterar como o caso do TEA. Maiores detalhes no site da OMS (em inglês): <<https://icd.who.int/en/>>

³ Do maternal ao nono ano, frequentei apenas uma local de ensino: a Escola Dó-Ré-Mi era um casarão datado de 1920 que ficava há menos de 10 minutos de carro da minha casa. Sua diretora, a pedagoga e maestrina aposentada, priorizava uma formação artística para todos os anos. Além das matérias convencionais como português, matemática, as ciências humanas, educação física e ciências biológicas, também tinha como currículo obrigatório: artes (do maternal ao quinto ano, artes visuais; do sexto ao nono ano, história da arte), música e canto; dança; teatro. Foram anos muito importantes para

práticas diversas para auxiliar no desenvolvimento cognitivo. Dentre tudo que experimentei, o Kung-Fu e a Dança Moderna foram as atividades que mais preencheram minha existência. Eis o início do meu contato com o que viria ser a prática da minha vida: a dança.

Era 2016, há dois anos trabalhava em uma empresa de Moda como assistente criativo no desenvolvimento de coleções de roupas masculinas. Embora amasse o ofício de figurinista⁴, algo faltava. Após um catastrófico episódio de sobrecarga sensorial no trabalho, pedi demissão. Recebi um e-mail com a propaganda de um processo formativo de um ano e meio na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (RJ) em Performance Arte sob condução do artista-docente-pesquisador Nadam Guerra⁵. Além de estreitar os laços com a turma de 16 artistas, deparei-me novamente com uma prática artística que até então havia estudado apenas na faculdade de Artes: Dança Butô. Nadam, por ter tido contato com o Butô no passado, utilizava-se de exercícios que promoviam a lentidão do corpo ao caminhar. O tempo passou, iniciei meus mergulhos no Butô através de livros, vídeos e artigos. Em 2017, pego minhas reservas financeiras e vou ao Japão me aprofundar no Butô⁶ por quatro meses.

meu desenvolvimento. As turmas tinham no máximo 15 crianças e, além de pedagogas e pedagogos muito bem treinadas, havia sempre passeios para mostras culturais e exposições artísticas. A diretora e a coordenadora da escola forneceram o amparo institucional para que minha mãe e avó soubessem quais direitos poderiam exigir por terem em casa uma criança autista.

⁴ Em 2014, aos 21 anos, graduei-me Bacharel em Indumentária e Moda na Universidade Veiga de Almeida (UVA-RJ). Meu interesse por artes visuais foram exercitados na feitura de trajes e estudos dos trajes ao longo da história. Mérito pela escolha de formação foi de minha avó: cresci agarrado em suas saias, observando a paixão que nutria na confecção de moldes e na criação de roupas para a família toda. Embora tido como um ofício feminino, foi através de sua generosidade afetiva que pude aprender a costurar. Foi dela que ganhei meu primeiro livro de História da Arte. Também ela a primeira pessoa quem me incentivou a entrar na faculdade de Artes sob o viés têxtil. Ao me formar, passei em um processo de seleção para trabalhar na marca carioca fundada por Oskar Metsavaht em 1989, Osklen. Sempre me interessei pela ética na indústria da moda. Na época parecia uma escolha sensata.

⁵ Nadam Guerra se define como artista-mago. Professor do Parque Lage desde 2008, e da Escola de Artes da UERJ, desenvolve pesquisas relacionado a arte da performance com o estudo de sonhos, tarot e a psicomagia, prática desenvolvida por Alejandro Jodorowsky. O curso formativo em Performance Arte aconteceu de 2012 a 2018 no formato estendido. Era voltado para artistas que já possuíssem experiência com a performance ou que estavam em vias de se relacionar com ela. No curso, víamos a história da performance; práticas de psicomagia; experiências de transe; processos meditativos e acompanhamento curatorial para o desenvolvimento de nossas próprias performances.

⁶ A ida ao Japão se apresentou como um grande salto de fé que estava dando: sem saber falar uma palavra sequer na língua, passei três meses frequentando o *Kazuo Ohno Dance Studio* estabelecido em Yokohama. Na época, o espaço era gerido por Yoshito Ôno (1938-2020), filho do bailarino Kazuo Ôno (1906-2010), junto de sua esposa Etsuko Ôno. A rotina de práticas de dança era de quatro vezes na semana, três horas por dia. Posteriormente, conheci e passei a frequentar as aulas do bailarino Yukio Waguri (1965-2017) que viria a falecer em outubro do mesmo ano, vítima de câncer no pâncreas. A experiência nutritiva com ambos os bailarinos me deu a certeza do ofício que gostaria de tomar para mim, a esperança de fortalecer minha vida enquanto artística e seis cadernos de anotações.

O ano era 2018, decido retomar meu processo formativo e me preparar para tentar uma vaga no mestrado enquanto fortaleço meus laços com o pesquisador Thiago Abel, fundador e diretor do Núcleo Experimental de Butô (SP), que viriam se estruturar em uma potente parceria profissional e acadêmica⁷. Entro na Pós-Graduação Lato Sensu em *Preparação Corporal nas Artes Cênicas* da Faculdade Angel Vianna/FAV⁸.

Estar naquela casa, na Rua Jornalista Orlando Dantas, número 2, no bairro de Botafogo – RJ, representou outra quebra de paradigma para minha vida. Ao aprofundar minha experiência enquanto preparador corporal, vi a necessidade que tinha de dar prosseguimento a uma complementação pedagógica para obter a Licenciatura Plena em Dança, também pela FAV. Através das aulas e experiências profissionais vividas junto de Angel Vianna, comecei a sentir inquietação conforme ia me aprofundando nas pesquisas sobre o que hoje é entendido como o campo da Somática

Chega 2020, recém busquei meu diploma de especialista, decidi escrever o pré-projeto para inscrição no processo seletivo do Mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO e instaura-se uma pandemia em março.

Março de 2020. O Brasil, assolado por um desgoverno que se nutriu das políticas de morte – aqui referendadas como necropolítica⁹ – carregou as lamentações de famílias de, até o momento, 699.634 óbitos (registrados)¹⁰. Acompanhei as

⁷ O Núcleo Experimental de Butô é um laboratório cênico em São Paulo dirigido pelo artista-docente-pesquisador Thiago Abel, doutor em Comunicação e Semiótica (PUC-SP) sob orientação de Christine Greiner, e que investiga, desde 2014 as (po)éticas de Tatsumi Hijikata e de Kazuo Ōno. Mergulha nos desdobramentos do Butô no Brasil, tal como encontrar portas de acesso a essa manifestação artística que permanecem relevantes para a sociedade atual. Colaboro ativamente desde 2018, como pesquisador do Núcleo. Ao lado de Thiago, desenvolvemos o podcast *Os Corsários* em cima do livro *The Routledge Companion to Butoh Performance* (2019), uma compilação de artigos escritos por pesquisadoras da Dança Butô ao redor do mundo. O podcast pode ser acessado aqui: <<https://www.nucleoexperimentaldebuto.com/podcast>>.

⁸ A Faculdade Angel Vianna é localizada em um casarão datado de 1918 no bairro de Botafogo, Rio de Janeiro. Teve sua fundação em 1983, possui como base pedagógica o trabalho desenvolvido pela Pedagoga do Corpo Angel Vianna (1928-). Mais detalhes sobre o impacto de Angel serão descritos no desenvolvimento da pesquisa.

⁹ Conceito difundido pelo filósofo camaronês Achille Mbembe, onde o Sistema de Poder dominante passa a decretar como algumas pessoas vivem ou morrem, ou seja, como o Capitalismo passa a distribuir a oportunidade de viver ou morrer de acordo com os interesses da manutenção de poder privilegiado. (MBEMBE, 2019).

¹⁰ De acordo com a plataforma do Governo Federal em <<https://infoms.saude.gov.br/extensions/covid-19.html/covid-19.html.html>> acesso em março de 2023.

transformações que aconteceram ao meu redor quando o mundo de outrora ruiu. Acabado. Despedaçado. Rompido. Máscaras, distanciamento social, o medo da solidão e a alienação territorial que instalou um trauma coletivo onde não se tinha até o momento, noção do que restaria. Segui acompanhando em cada fibra do corpo a experiência traumática de ter vivido um retrocesso político e uma sociedade colapsada. Era tempo de resgatar a esperança.

Através da ação do recolhimento, pude enxergar a urgência de mudar os hábitos – desde os de consumo até os da existência. Durante a pandemia, enfrentei pequenas mortes que criaram tantas outras camadas de percepção de vida: o falecimento de minha avó; o término de um casamento abusivo e violento tanto físico quanto emocionalmente; a perda de colegas próximos, parentes, pessoas conhecidas; o desemprego; a crise econômica e social e o tremendo padecimento emocional e psicológico coletivos.

Com tantas informações acontecendo em um curto espaço de tempo, recebo a notícia da aprovação no mestrado em Artes Cênicas. Eu: artista-docente-pesquisador e autista estaria entrando em um mestrado de uma instituição pública de ensino. Dentro de todo o sofrimento, acompanhei o nascimento de uma flor que é perfumada, macia e ávida por se espalhar na terra. Essa é a flor da Arte como pesquisa e cura no mundo. Desistir nunca foi uma opção, em nenhum sentido.

Após a libertação deste relacionamento abusivo, pude finalmente abraçar em inteireza meu espectro autista-artista com orgulho, pois até a cisão, o fato de ser autista era trazido constantemente em brigas como tentativa de me diminuir enquanto ser funcional perante a sociedade. Ao reorganizar os cacos deixados pela dor e pelo luto, vi que só seguiria dar continuidade ao exercício da esperança para mudar o estado em que me encontrava, se houvesse movimento. Propus espiralar os processos em que a prática artística encontrasse caminhos de aproximar a Somática e a Dança Butô como pulsada por seu criador, Tatsumi Hijikata (1928-1936). Um caminho de descentralização da identidade formatada, onde por estar em tamanha atenção, posso dançar com/no/sendo o Universo que há em mim, ao meu redor e em todas as pessoas que me cercam. Todos os espaços habitados.

Não tenho pretensão de dar voz a todo um campo que é a Somática, mas como tentativa de dar clareza ao que aqui será gestado, utilizarei desta palavra para referir

às três práticas somáticas que me compõe enquanto artista-docente-pesquisador. São elas: o *Abramovic Method*, criado pela artista Marina Abramovic (1946-); o *Barteniff Fundamentals*, criado por Irmgard Bartenieff (1900-1981); e a Metodologia Angel Vianna de Conscientização do Movimento e Jogos Corporais/MAV, criada por Angel Vianna (1928-).

Ficar parado nunca foi meu forte. Aprendi com Angel a desconfiar das situações que não são postas em movimento e como primeiro dispositivo para entender que marés poderiam ser geradas com tudo o que acontecia até então – pandemia, lutos, término, entrada no mestrado – propus-me levantar logo ao acordar durante três meses, de maio a julho de 2020, de maneiras distintas em cada dia. Para cada vez que identificasse alguma diferença no levantar, colocava em um pote um grão de feijão mentalizado com algum sonho para um mundo melhor. Para cada dia que não identificasse a diferença na ação de sair da cama, a título de registrar novas possibilidades de levantar, um grão de feijão seria adicionado em outro pote com algum medo relacionado a pandemia. Não sei o porquê de isto ter começado, mas quando percebi, respirava de maneiras distintas para acompanhar a ação de levantar. “Quantas vezes tem o cotovelo?” era a frase de Angel que esporadicamente vibrava em meu interior.

Findado os três meses, para minha surpresa, reconheci no pote dos sonhos um volume expressivamente maior. Em cada um dos grãos habitavam sonhos de quebras de paradigma ecológicos, sociais, políticos e de vida. Em contrapartida, no outro pote, em cada grão residia um medo, um trauma, lembranças de abuso, lembranças da perda, lembranças do bullying por fazer parte de um espectro neurodivergente, entre outros. Vivenciei visceralmente a experiência da pandemia. Em estado de feitura da pesquisa, pude sentir – e sinto – um alívio por ter o acompanhamento de uma figura de orientação que com sua guiança generosa, apresentou caminhos em que pude delinear melhor o que estava querendo investigar. Meu foco sempre foi o processo pedagógico e a relação de ensino-aprendizagem criado com as¹¹ estudantes que por mim passaram.

¹¹ Como tentativa de equanimizar a linguagem e combater o machismo estrutural evidenciado na norma da língua portuguesa, opto por me referir a um coletivo de pessoas sob a lente do artigo feminino. As turmas que faço referência foram compostas por pessoas que se identificam como mulheres e outras que se identificam como homens. Reitero novamente, que a escolha de utilizar o plural no feminino é

No segundo semestre de 2020 e primeiro de 2021 realizei, como parte da pesquisa para a dissertação, Estágio de Docência – sob supervisão de minha orientadora, prof^a Nara Keiserman – na disciplina de *Movimento e Percepção* (MOP), matéria obrigatória para os ingressantes dos cursos de Bacharelado em Atuação Cênica e para Direção Teatral; optativa para o Bacharelado em Estética e Teoria do Teatro e Licenciatura em Teatro, quatro dos cursos da Escola de Teatro do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Dentre algumas das premissas da disciplina estão um estado de conexão sensível com o corpo para a criação artística através de exercícios corporais com foco na percepção dos sentidos (audição, tato, paladar, visão e olfato), da propriocepção (percepção do espaço), da cinestesia (percepção do movimento) e noções de Espaço e Tempo¹². Em soma às experiências com estudantes ingressantes, foi realizado também Estágio de Docência na disciplina optativa de *Laboratório do Movimento* onde compartilhei a prática intitulada de *Butô e as Metamorfoses do Corpo*. As experiências serão descritas ao longo da dissertação.

Trago a noção de “metamorfose” alinhada com o filósofo e botânico Emanuele Coccia (2020) e sua afirmativa de que a metamorfose é um processo inerente à existência de todo ser, por carregar em seu bojo a poética das transformações que são operadas por cada ação, experiência e sopro de vida no mundo.

Nunca quis criar um manual de técnica de dança. Reafirmo que não é o propósito da pesquisa a tentativa de formatar uma metodologia que não dê abertura para os atravessamentos. Por conter as experiências cultivadas em mim e por ser parte significativa dos meus esforços, vejo na pesquisa um caminho constante para abertura e transformação que são operadas pelas vias da ação e(m) movimento. Na tessitura das palavras aqui intituladas *dissertação*, habitam as experiências responsáveis por me fortalecer como professor. Sinto que um dos grandes ganhos do processo do mestrado foi me refinar enquanto docente. Desde o primeiro semestre, solicitei à minha orientadora para que estivesse na experiência da docência. Assim foi até o fim da escrita. Algumas colegas de turma diziam que fui corajoso por estar tanto tempo dando aula nos estágios, mas atribuo o assentamento destas páginas

uma fricção para subverter o que se entende como “normal”. Nesse contexto, eu (o autor) entendo o plural no feminino.

¹² Retirado da ementa de 2020.2 da disciplina de Movimento e Percepção

fortemente à essa experiência. As alunas que por mim passaram, e cada aula dada, – também – foram responsáveis por este sonho se tornar realidade.

Sempre foi um sonho estar na pós-graduação. Sempre acreditei na potência da pesquisa acadêmica como um campo transformador de vidas e é também por esta crença que não tenho pretensão de apresentar para quem lê algo que não possa ser mudado, transformado, mastigado. São buscas para encontrar uma liberdade enquanto educador-artista-pesquisador. É como o reconhecimento de não se tratar apenas de abrir demais ou fechar demais nenhum dos plexos de nosso corpo¹³, pois afeta anatomicamente o funcionamento e a liberdade da coluna, prejudicando nossas curvaturas naturais e nossas projeções no mundo.

Venho a descobrir que o sonhar é ação ecológica em movimento e ecológica que vaza da individualidade para escorrer no mundo. Criar em processo de cuidado, ampliação de escuta, afeto e presença fortalece a Somática como campo produtor de conhecimento corporalizado no mundo e reafirma o Butô como um caminho ético de descentralização de si em um conhecimento que se dá através da carne e da prática de se viver com encantamento. Sonhar.

O que busco contribuir ao apresentar esta pesquisa é ampliar possibilidades para desacelerar os ritmos no cotidiano através das experimentações de si. Apresentar alguns caminhos onde podemos descobrir a felicidade das pequenas coisas e os benefícios do Vazio¹⁴. Tudo que uma artista produz também se integra em processos de subjetivação. O que pinga em mim e que me contagia. De Angel a Abramovic, a Alice, a Fernandes, a Keiserman, a Hijikata, a Waguri, a Uno, a Krenak,

¹³ Faço referência aos sete centros de equilíbrio de nosso corpo, ou os Sete Chacras, sendo eles: Chakra Básico (*Muladhara*); Chakra Sacro (*Svadhithana*); Chakra do Plexo Solar (*Manipura*); Chakra Cardíaco (*Anahata*); Chakra Laríngeo (*Visuddha*); Chakra Frontal (*Ajna*); Chakra Coronário (*Sahasrara*). Para maiores informações ver JUDITH, Anodea. **Chakras**. O guia clássico para o equilíbrio e a cura do sistema energético. São Paulo: Mantra Editora, 2021.

¹⁴ Em 2012, após uma viagem à São Paulo, vivenciei uma experiência visceral no Templo Taoísta do Tesouro do Espírito. Minha família sempre foi muito espiritualizada em duas ramificações distintas: o Catolicismo e o Candomblé. Embora tenha feito a primeira comunhão na igreja católica, e ter frequentado durante anos, um terreiro candomblecista, foi necessária a experiência no tempo taoísta para que eu pudesse finalmente me encontrar espiritualmente e sentir o gosto de *lar*. “O caminho que pode ser expresso não é o Caminho constante. O nome que pode ser enunciado não é o Nome constante.”, é o que traz um dos patriarcas do Taoísmo, Lao Tsé, no Tao Te Ching. O Vazio qual me refiro é a potência existente no reconhecimento de esvaziar-se para constantemente se preencher das manifestações da própria vida, dos acontecimentos das experiências no eterno presente. Com o passar dos anos, senti ser integrado o Taoísmo em todos os caminhos da minha vida, não poderia ser diferente na pesquisa. As palavras aqui apresentadas, carregam em seu bojo a ética do Tao.

a Peretta, a Coccia¹⁵ e a tantas outras pulsões de vida que fertilizam em seus trabalhos a oportunidade de inteireza e integração não apenas com um pensamento articulado, mas que tem como grande égide algo que é micropolítico e ecológico concomitantemente: a busca por uma nutrida de felicidade e o reconhecimento de uma equanimidade.

Embora não tenha a pretensão de inventar uma roda, desejo desenvolver uma contribuição para quem se debruça nas pedagogias do Butô. Ao trazer protagonismo para o Butô, pulso em vontade de fortalecer o campo de reflexão que desagua nas manifestações da prática. Acredito ser ousadia fazer este entrelaçamento junto das práticas somáticas que por muito tempo foram negadas dentro da Dança Butô. Os meios encontrados para tal foram justamente os da experimentação prática. Não enxerguei outra possibilidade que não a da Prática como Pesquisa¹⁶ nas lentes da Abordagem Somático-Performativa¹⁷ para a composição do processo pedagógico. A Somática e o Butô transmutam-se então como a possibilidade do bom-encontro espinoso¹⁸ para trazer a carne em um estado de atenção e comunhão com o Universo. Metamorfose é mudança. Mudança é acontecimento. É um exercício experimental de liberdade.

- Ancestralidade

- História pessoal

- Ação

¹⁵ Todos os nomes aqui mencionados representam figuras que me atravessaram – e atravessam – diretamente na lente de enxergar o mundo. São pesquisadoras das quais me nutro nas investigações que resultaram nesta pesquisa e serão apresentadas com mais profundidade no desenvolvimento da dissertação.

¹⁶ Brad Haseman é professor na área de Humanidades na Universidade de Queensland, Austrália. Defende a abertura de novas possibilidades de pesquisa através da prática por levantar a hipótese que nem sempre os métodos quantitativos e qualitativos dão conta de serem utilizados em experimentações artísticas. “A pesquisa guiada pela prática é intrinsecamente empírica e vem à tona quando o pesquisador cria novas formas artísticas para a performance e exibição” (HASEMAN, 2015, p. 44).

¹⁷ Abordagem desenvolvida pela artista-docente-pesquisadora Ciane Fernandes, que a define como “às minhas experiências de vida em vários níveis, daí somáticas, [...] se constrói no diálogo entre pulsação e rastro, experiência e comunicação, realização e testemunha, no acontecimento do *continuum espaço-tempo* de simultaneidades e reescrituras – daí performativo”. (FERNANDES, 2018, p. 18) no processo de pesquisa.

¹⁸ “Por afeto compreendo as afecções do corpo, pela qual sua potência de agir é aumentada ou diminuída”. ESPINOSA, 2018, p. 98). Bom-encontro, para além de conceito, tornou-se também meta não apenas para o desenvolvimento da dissertação, mas para a confecção dos processos experimentados dentro de sala de aula.

A pesquisa se alinha em três pilares: *Práticas Somáticas + Dança Butô e a ética de Tatsumi Hijikata + Procedimentos Pedagógicos*. Uma das características de meu eu-autista, é pensar através de imagens e formas abstratas. Ao me comunicar com pessoas, obrigatoriamente meu cérebro realiza a tradução destas abstrações para conseguir me fazer entender e assim conviver de maneira – o mais próximo de – harmônica na sociedade majoritariamente neurotípica. Uma das consequências disto é que em minha comunicação surgem aforismos e imagens. Torço que isto não seja uma problemática, mas talvez mais uma possibilidade de expressão. Passei todo o período de alinhavo na dissertação refletindo como seria disposta a pesquisa. E assim segue:

O Capítulo 1 possui forte caráter memorialístico, onde a primeira pessoa (o eu) é protagonista pois traz o reflexo das minhas experiências germinadas no período pandêmico e que seguem ecoando na pós-pandemia, um diário onde meu intento é ofertar-me à leitora de maneira poética.

No Capítulo 2, busco apresentar a fricção entre a Dança Butô – sob a ótica de seu criador – com a Somática conforme a Metodologia Angel Vianna/MAV. Em paralelo, há o relato de uma profunda metamorfose que ocorreu em meu corpo durante a feitura do mestrado e que influenciou diretamente nas proposições pedagógicas apresentadas no último capítulo.

Já o Capítulo 3 apresentará as duas experiências mencionadas no início da Introdução: o ensino remoto em *Movimento e Percepção*, e o retorno ao presencial com *Laboratório de Movimento*. Através de relatos e exposição de alguns procedimentos metodológicos, o cerne do capítulo é investigar possibilidades para uma pedagogia alicerçada na sensibilidade e na escuta coletiva.

Gostaria de evidenciar que todas as práticas aqui descritas são processos constantes que venho vivenciando ao longo dos anos e podem ser realizados dentro das possibilidades e desejos de cada leitora. Parte das práticas foram utilizadas durante a pandemia, onde notei que as resoluções de ensino por vias remotas fragilizaram expressivamente as nuances emocionais e psicológicas das estudantes. Foi necessária a composição de práticas que unissem Arte e Cura. Um momento de respiro criativo e poroso da realidade para um aconchego, uma ausculta, uma

sensibilização que, de acordo com os relatos¹⁹, reverberaram não apenas nas estudantes, mas também em suas famílias. Através das espirais construídas em *Movimento e Percepção*, essas estudantes se nutriram de segurança para sensibilizar e cuidar de suas famílias. Faz-me refletir sobre a relevância do ofício enquanto artista-docente-pesquisador e que é possível a construção de um espaço empaticamente saudável onde cada pessoa cria para si possibilidades de se integrar às potências do encontro e para a inteireza do processo.

Como uma investigação ainda em processo, a ideia é que ao longo da dissertação seja conduzida uma prática somática de conscientização e cuidado com o corpo. Chamo atualmente estas práticas de **Brisas Somáticas**, ou seja, experimentações breves e sutis que visam promover frescores e carícias da camada mais superficial da pele até a movimentação da célula mais interior. Sugiro que a leitura das ações seja feita de maneira atenciosa, pois serão realizadas preferencialmente de olhos fechados.

Uma boa viagem!

¹⁹ Nos anexos, seguem algumas cartas das estudantes. Tanto no momento de ensino remoto, como do retorno ao presencial. Pela sutileza do trabalho, esporadicamente fui recebendo relatos ao longo dos semestres de como algumas alunas conseguiram se apropriar dos exercícios e propostas realizadas durante as aulas, e conseguiram compartilhar com suas famílias. Práticas que suavizaram incômodos físicos e que também promoveram processo de cura emocional e fortalecimento de laços dentro de suas casas. Estes fortalecimentos se dão, acredito, pelo fato de que “na era da virtualidade e das relações sempre mais distanciadas, oferecer presença, cuidado e atenção se torna um dos motores e fermentos da performance, que a tornam potente. (ALICE, 2016, p. 28).

A cadência respiratória que iremos utilizar é um encontro aproximado da Respiração Celular²⁰ e recomendo que leia o pé de página. Começando. Sentir seus apoios. Que partes de seu corpo sustenta você no espaço? São os ísquios? É o sacro? São as suas plantas dos pés? Após o tempo que você julgar necessário, abrir os olhos com calma para que você possa se acostumar com a iluminação. Boa leitura.

²⁰ Um dos Padrões Neurocelulares Básicos investigados pela bailarina e fisioterapeuta Irmard Bartenieff (1900-1981), discipula direta do bailarino e coreógrafo Rudolf Laban (1879-1958). Bartenieff foi responsável por sistematizar estudos desenvolvidos por Laban, criando a prática somática *Bartenieff Fundamentals* e integrando-a ao que se conhece hoje em dia como *Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento*. “Quando nascemos, a respiração celular da vida que perpassa nosso fluxo sanguíneo é alimentada pela movimentação de nossos pulmões, nutridos pelo Mundo-Mãe, e esse ritmo é contínuo. Nós sabemos que nossas vidas dependem deste padrão. [...] Como primeiro padrão desenvolvido na infância, respirar é o fundamento que dá base para os demais padrões que se seguem, [...] e curar o Corpo-Mente está diretamente ligado com as funcionalidades e sensibilizações da respiração” (HACKNEY, 2002, 51-52).

Capítulo 1 – *Aura de Cristal*: exercício somático de criação em arte.

Evidencio nesse momento os atravessamentos diretos e norteadores que o projeto intitulado *Aura de Cristal* tem na pesquisa. É um mergulho performativo, duracional e de autocuidado gerado e cultivado por mim durante a pandemia com o intuito de criar caminhos de centramento dos corpos sutis e físicos por fluxos dançados, realizado através do *Abramovic Method*²¹, que carrega em seu bojo “uma exploração em estar presente tanto no tempo quanto espaço; com exercícios focados em respiração, movimentação, paragem dinâmica e concentração” (ABRAMOVIC, 2016, p. 32). Em resumo, é uma prática somática com cristais que gesta uma dança alinhada com os processos vivenciados no espaço em que se está e com as pedras.

Exponho alguns caminhos e procedimentos performativos coletados em minha com a formação no *Abramovic Method* ao longo dos anos e que foram utilizados para a tessitura da imersão performativa mencionada anteriormente:

- **Respirar:** Deitar e pressionar o corpo contra a superfície/chão com a maior quantidade de força e esforço. Ao reconhecer o tensionamento na ação, parar de respirar na próxima expiração, mantendo este jogo pelo maior tempo possível, depois inspirar e relaxar. Repetir por pelo menos vinte e cinco minutos.
- **Olhos Vendados:** Cobrir os olhos. Ficar no mínimo durante uma hora com os olhos vendados e se relacionar com o espaço realizando suas atividades. Uma artista precisa conseguir enxergar com o corpo todo.
- **Observando Cores:** Sentada em uma cadeira, observar uma das cores primárias (azul, verde, amarelo) pintadas ou impressas em algum local por uma hora. Fechar os olhos, respirar consciente da cor durante um tempo, e repetir com a próxima cor primária. Todas as primárias devem ser observadas.

²¹ O *Abramovic Method* foi desenvolvido ao longo das décadas por Marina Abramovic e tem como proposta a relação com processos duracionais cuja função é de presentificar as experiências pessoais e ampliar a abertura sensorial para o que está ao redor de cada pessoa. Minha experiência com o método se iniciou em novembro de 2014 após um convite/indicação do colega artista Marcelo Ianês para integrar o grupo de facilitadores/educadores na experiência *Terra Comunal – Marina Abramovic + MAI*, uma retrospectiva artística de Abramovic sediada no SESC Pompéia (São Paulo) entre os meses de março e maio de 2015. Na ocasião, eu e as demais artistas, passamos um mês em aprendizagem sobre a estrutura metodológica do Método pois seríamos as responsáveis de auxiliar o público da exposição com a feitura das propostas psicofísicas. Meu interesse pelo método permaneceu nos anos seguintes, e nas férias de junho de 2018 realizo a formação base do *Abramovic Method* no *Marina Abramovic Institute*, que na época possuía uma sede física em Nova Iorque.

- **Longas Caminhadas:** Dentro de suas possibilidades, caminhar por pelo menos uma hora. Seja em um corredor, na rua, na praia ou em qualquer outro local. O ideal é tentar manter-se em linha reta o máximo que for possível, entendendo nos desníveis a possibilidade de manter um caminho contínuo. Após o tempo estabelecido, findar e descansar um pouco. Retornar para seu local de origem.
- **Andar de Costas:** Tal como o procedimento anterior, só que agora de costas e segurando um espelho. Observe a realidade através do espelho.
- **Sentindo as Energias:** Com os olhos fechados aproxime as mãos de seu rosto sem se tocar. Amplie sua sensibilização empírica para sentir seus fluxos energéticos, temperatura e afins. Repita com as pessoas de sua casa, com os animais, plantas e objetos inanimados caso queira para reconhecer diferentes qualidades de energia.
- **Dançando com a Raiva:** Se/Quando estiver com raiva, interromper a respiração após a expiração e segurar o fôlego até não conseguir prender mais. Inspirar ar fresco. Dançar livremente.
- **Rememorando:** Tentar lembrar do momento exato entre estar acordada e adormecer.
- **Desabafando com uma Árvore:** Abraçar uma árvore e desabafar com ela o que estiver passando pelo corpo durante quinze minutos sem perder o contato físico com qualquer parte dela.
- **Exercício da Lentidão:** Por um dia inteiro, fazer tudo com a maior lentidão possível: andar, tomar banho, ler, alimentar-se. Urinar pode ser bem complexo, mas tentar se for possível.
- **Abrindo a Porta:** Durante o período de três horas, bem lentamente, abrir a porta. Nem entrando, nem saindo. Depois desse período a porta já não é mais uma porta.
- **Contando arroz:** Sentada confortavelmente, dispor de arroz e lentilha. Pegar uma quantidade que você se proponha a contar. Separar o arroz da lentilha e depois contar ambos anotando a contagem em um papel a cada dezena. Vivenciar as percepções e sentimentos que perpassam seu corpo. A ideia por trás deste exercício, de acordo com Abramovic (2016), é a reflexão de que se

você não consegue finalizar nem uma contagem a que você se propôs, como pode encaminhar a própria vida? Se preferir, contar apenas o arroz.

- **Beber água:** Segurar um copo de água com suas mãos. Lentamente, levar aos lábios e dar um curto gole pelo maior tempo possível. Olhar para a água por um instante. Repetir esta ação por, ao menos, vinte e três vezes ao longo do dia.²²

Esses exercícios propostos por Abramovic promovem caminhos de atualizar a relação com a exaustão gerada por processos de preparação em uma prática artística como pesquisa. De acordo com Abramovic (2016, p. 224), há “uma imensa geração de energia que permite o fluxo de novas ideias no corpo [...] gerando uma forte sensação de união entre as pessoas”. Refletindo acerca de uma situação pandêmica, os pontos estabelecidos por Abramovic também acabam se estendendo para nossas relações com familiares, pets, plantas, espaço e objetos inanimados ao compreendermos o Universo como um caldeirão de forças, tensões e energias.

Através destes procedimentos performativos, também busquei centrar-me no conceito de *Objetos Transitórios* onde Abramovic (2016, p. 226), traz a ideia de que os minerais que acompanharam as revoluções do mundo também carregam em si a possibilidade da vibração e da revolução trazida a partir de relações energéticas, espirituais, físicas e sensíveis. Tal conceituação aparece pela primeira vez em sua performance duracional *The Great Wall Walk* (1988), onde a artista vivenciou a experiência da relação com pedras e cristais na China. Sobre os *Objetos Transitórios* ela dirá:

Depois de andar pela Muralha da China, me dei conta pela primeira vez que estava fazendo uma performance onde o público não estava fisicamente presente. Para transmitir essa experiência posteriormente, montei uma série de objetos transitórios com a ideia de que o público pudesse se relacionar de maneira ativa, onde a estrutura básica é estar sentada, em pé e deitada. Limitei a montagem em objetos feitos essencialmente de cobre, ferro e minerais. Acredito que esses materiais contém certas energias que engatilham experiências físicas e mentais através da interação direta. (ABRAMOVIC, 2001, p. 31)

²² Parte das práticas enunciadas acima estão em Abramovic, 2016. Parte das dinâmicas, como contar o arroz, beber água, dançar com raiva, compõe as anotações feitas por mim durante meu processo de formação com o método. Fica como recomendação para a leitura se aventurar na feitura das dinâmicas, criando para si registros de sensações.

Durante os meses iniciais do distanciamento social, vislumbrei o meu estado-casulo definhando de maneira apática, em resistência às transformações forçadas, recusando-me a reconhecê-las ou aceitá-las. O processo de desilusão com as pesquisas estacionadas, quase um como término, passou a também se transformar. Como posso eu me afetar novamente pela vida se não a partir da própria experimentação de viver?

Munido das experiências que ressoavam em cada fibra que existe em mim, me dei conta que a utilização dos cristais de meu lar poderiam auxiliar meu processo de escuta por suas ativações vibracionais. Não se trata de significados simbólicos pois são canais que atuam no que é visceral para o corpo, ao menos para mim.

Nas investigações do *Aura de Cristal*, há o mergulho nas sensações promovidas pelo contato com pedras em união da cadência respiratória profunda durante o período mínimo de uma hora, resultando na ampliação da escuta interna e externa; do tato ativo e sutil; e do olfato. Após a escuta perceptiva de quais vibrações minerais ressoam em meu corpo naquele momento específico, a esfera de pedras²³ previamente erigida no início do processo é desfeita através de movimentos espiralados em um fluxo contínuo que parte da ponta dos dedos das mãos por um corpo mais consciente de sua própria vida e extensão física. O tempo médio de cada investigação se dá entre quatro e cinco horas de duração.

É observado: quais pedras, pensando nas suas propriedades vibracionais, foram escolhidas; a relação entre o corpo e os cristais; quais posições corporais foram utilizadas; o que mudou de percepção interna; que imagens vibraram conjuntamente à contemplação do processo. Com a meditação em movimento - reconhecendo na pausa dinâmica a movimentação dos órgãos - é cultivada a dança que ressoa junto do espaço transfigurado pela vibração dos cristais. Naturalmente, a intensidade de tantos fluxos e refluxos pulsam visceralmente nos entremeios que chamo aqui de *Metamorfose Sensível: uma experiência entre Butô e Somática*.

²³ O rito do *Aura de Cristal* é iniciado com a escolha das pedras. Após, escolho o espaço onde será realizada a prática – durante os meses iniciais da investigação, foi em meu quarto. Posteriormente estendeu-se para o play de meu prédio e a casa de veraneio da família em viagens de fim de ano – para organizar os cristais de forma a compor uma grande esfera que caiba o corpo com braços e pernas estendidos sem tocar nas pedras. O intuito desta formação é criar um círculo energético que abrace o que acontecerá em seu interior com as vibrações emanadas por cada cristal.

Influenciado pelo processo de Marina Abramovic em sua metodologia relacional, onde nos convoca a pressionar o corpo contra o solo até respirar com a terra (ABRAMOVIC, 2016, p. 32), resgato as vivências realizadas por mim há quase sete anos no *Marina Abramovic Institute*. Rodeei-me das várias pedras e cristais que compõem meu quarto, quase como em uma aura-esfera ao redor de meu corpo, e por lá, deitado, passei horas observando o fluxo de minha respiração. A integração gradual que passa a acontecer quando se reconhece a composição humana como formada de várias, várias e várias células respirando em uníssono. “Nesse momento, não se tem consciência das diferentes partes do corpo, ou qualquer organização mais diferenciada entre as mesmas, apenas um todo em expansão ou concentração em meio a líquidos” (FERNANDES, 2006, p.57).

Ali, afundando e respirando amparado pelas vibrações de meus cristais, foi como me percebi preenchido de caminhos e possibilidades de me sentir e relacionar com o corpo em movimento, com minhas movimentações internas e o fluxo de emoções, e, assim, sigo investigando as possibilidades de presença encarnada e esperançosa para germinar práticas de afeto.

Temas motores de vida são como vetores que perfuram todas as camadas de percepção e sensibilizações na experiência de existir. As práticas artísticas que promovem uma reflexão-sensação do que é existir enquanto um corpo-carne vivo promovem, para mim, uma existência porosa e transversal junto da experiência do *Aura de Cristal*. Bordeante entre as possibilidades cartográfica e somática, meu intento com as palavras que trago é buscar uma linha de pensamento e afecção acerca de processos, mudanças e experimentações vivenciados.

Educador e artista da dança, sempre me pareceu impossível a possibilidade de relação corporal a distância e de maneira síncrona, já que é sabido que o corpo exige o corpo, a temperatura, o cheiro, o suor, a presença. Tudo mudou conforme a pandemia se fortaleceu e foi necessário repensar outras perspectivas-quase-epistêmicas para continuar a sobreviver com saúde mental, física e espiritual. Houve o convite de jogar-se, e mesmo mergulhar nos processos da metamorfose. O que de fato é importante? O que atravessa? É mergulhar no mundo que se dá pela experiência e que se dá ao abrir-se pela sensação.

Fortaleço aqui o casulo como uma potente imagem poética, como material de alimentação sinestésica para a proposta de autocuidado e o reencontro com a possibilidade de uma vida mais pautada em um diálogo somático de se projetar na vida. No casulo reside o caminho da entrega aos processos autopoiéticos de se permitir constantemente morrer e renascer, em um retroalimentar-se e germinar constantemente. Encontrar o estágio do vir-a-ser casulo, tal como Coccia convida a refletir:

O casulo é a forma e o paradigma da consciência de si: a relação que cada ser vivo mantém consigo [...] o transformam irremediavelmente e o transpõem para um mundo totalmente diferente daquele em que viveu até então. As ideias, as opiniões, as sensações – pouco importa se elas vêm de fora ou de nosso próprio corpo – são forças que nos transformam: asas que emergem do nosso corpo de verme, intercessores de um mundo que não mais podemos percorrer, um mundo que apenas voando podemos perceber (COCCIA. 2020, p. 100).

Quantas experiências moram nas células? Existir, manter-se com vida e em coletivo, sujeito a atravessamento por vias remotas, continua a ser uma tessitura possível de afetos entremeados onde a alteridade e a escuta sensível se germinam na possibilidade do atravessamento ético-social que tem como base o afeto, a afetação e a afecção. É a criação de um campo de acolhimento que se dá entre as pessoas envolvidas por vias remotas²⁴, e, onde a presença preenchida de si, faz nascer uma dança celular coletiva.

Refletir sobre a possibilidade desta encarnação – corpo-carne encarnado – e da arte como insurgência de resistência e vida colhida a base do afeto, é também a possibilidade de se permitir afetar pela humanidade, é o transbordar de um amor que segue um fluxo espiralado, descentralizado, transversalizado e rizomático em essência. Tenho para mim, que é como um leite dourado que escorre desta Mãe do Mundo que é invisível, mas imanente. É enxergar na diferença do momento e da

²⁴ Durante a feitura do *Aura de Cristal*, vivenciei a continuidade de minhas aulas particulares de Consciência Corporal; Butô; Práticas Somáticas por vias remotas. Enquanto investigava este projeto performativo, fui aprendendo com os novos modelos de contato e de dar aula entre telas. As reflexões trazidas aqui, possuem como um dos bojos todos esses atravessamentos. Foi um momento em que a presença indireta de minhas alunas tanto dos cursos particulares, quanto das turmas de *Movimento e Percepção*, ensinou-me sobre novas possibilidades de ensino de arte. Não foi um processo nada fácil e que me fez refletir sobre a viabilidade desta possibilidade de ensino, mas que agora reconheço como potência e mais um caminho de difundir processos artísticos no mundo.

experiência que é potencializada para pulsar perante as urgências de se relacionar em um mundo por vias remotas, um encontro de amor consigo e o Universo, “um esvaziamento voluntário do si mesmo”. (HAN, 2019, p. 11).

Fechar os olhos. Friccionar as palmas das mãos para esquentá-las, e, quando sentir que é o suficiente, posicionar ambas as mãos no rosto. Sentir seu rosto como se em cada ponta de dedo morasse um olho que quer enxergar todos os detalhes possíveis. Reconhecer e sentir a temperatura, as diversas texturas da pele, as pequenas marcas criadas pelo tempo. Reconhecer se há a necessidade de um toque mais intenso ou de um acariciar a fim de distensionar alguma parte específico do rosto. Decantar brevemente as sensações deixadas na pele conforme a presença dos dedos vai saindo do contato com o rosto. Ajeitar-se confortavelmente em seu local e aos poucos buscar abrir novamente os olhos com serenidade.

1.1. Sentir o chão. Descrição de criação em movimento.

Pés no chão, respiração, foco e ativação do(s) centro(s), me questiono. Onde é este centro? Que som tem o encontro do Butô com a Somática e como isso me compõe enquanto artista-docente-pesquisador de afetos sensíveis no mundo? O som se manifesta através de um sopro receptivo ao encontro das forças e formas que se tensionam e se entrelaçam com o corpo em fluxo contínuo. Soa como um encontro das polaridades que formam a constituição humana.

É um processo em que são apresentadas possibilidades germinativas de operar “a um só tempo a força que permite todos os seres vivos espalharem-se simultânea e sucessivamente por várias formas e o sopro que permite às formas conectarem-se entre si, passarem de uma para outra.” (COCCIA, 2020, p. 20). Essas pulsões me habitam.

Conforme a repetição do treinamento do *Aura de Cristal* se fortalece, também busco identificar os impedimentos possíveis da continuidade do processo. Que paradigmas podem ser rompidos ao desenvolver uma ponte entre essa experiência somática e a experiência cravada na carne com o Butô? Uma dança que surge através do sentir, do contato com o chão e com o contato com a existência de tantas outras vibrações que ressoam nos cristais, e que através da movimentação cósmica se apresenta como uma projeção de mim no mundo. E vibra no peito:

Somática é dança

É pedagogia

É Metamorfose poética

O conservadorismo de pensamento não é dança. Não é dança a banalização do afeto. Não é dança ter de sofrer para criar²⁵. Não é dança quando a diversão, a

²⁵ Lembro-me de experiências vivenciadas em 2016. Dividia meu tempo entre o ateliê em que era assistente de criação, e a participação em um coletivo profissional de Dança Moderna que investigava os trabalhos de Kurt Jooss (1901-1978), coreógrafo expoente do expressionismo alemão na dança; e da bailarina Mary Wigman (1886-1973). Uma das premissas da condução de nossa diretora-coreógrafa era que o processo só estava sendo funcional se terminássemos os ensaios com dores no corpo. Tal discurso era fortemente reproduzido dentro das Artes Cênicas e do Corpo, e embora até os dias atuais ainda aconteça, com a insurgência de novas práticas corporais, passou-se a ser defendido um outro modo de se criar. Na minha formação docente, busquei me aprofundar em práticas pedagógicas que tivessem relações diretas com prevenções de lesões para defender estes caminhos que entendem como atrasados o discurso de “só é bom se há dor”.

amorosidade e a leveza não possam ser consideradas práticas geradoras de conhecimento e entendimento metamórfico de mundo. O que se busca é uma dança que possa surgir na liberdade dos automatismos que são gerados pelo assujeitamento de afetos.

Aqui, junto da coleta da experiência pessoal com o *Aura de Cristal*, passo a refletir se esse processo pode se fortalecer como uma metodologia de treino, criação e de cura através do movimento.

Vida e(m) soma de todas as danças sempre a serem agraciadas com a poesia da metamorfose das células, ou uma teia aracniana de afetos coletivos e performativos. Evoco Fernand Deligny que traz à luz a poética da aranha:

Sempre tive um grande respeito pelas aranhas; hoje posso dizer que se tratava de uma intuição [...] à minha obra eu estava predestinado; desde tenra idade sempre tive alguma rede para tramar. Mas será possível dizer que a aranha tem o projeto de tecer sua teia? Não creio. Melhor dizer que a teia tem o projeto de ser tecida. (DELIGNY, 2018, p.16).

O processo de estar constantemente em uma imersão dançada, composta, treinada, expansiva e celular cria o momento em que vibra o todo ao redor. Da mesma maneira que é nítida a mudança que se constrói quando me relaciono duracionalmente com cristais, o processo vai mostrando suas possibilidades para que haja mais gente. Gente precisa de gente e os caminhos que vejo o *Aura de Cristal* tomar são os de compartilhamento físico-afetivo em uma teia que se compõe colaborativamente aos poucos²⁶.

Do micro – minhas células, meus órgãos, minha porosidade óssea, meu fluxo sanguíneo – para o macro. – meu quarto, minha casa, meu prédio, meu bairro, minha cidade, meu estado, meu país, meu continente, meu planeta, minha galáxia. Minha? Não. Universo que faz a soma de todas as partes da investigação e promove a

²⁶ A ideia é estruturar um programa performativo e metodológico para o *Aura de Cristal*. Por conta dos caminhos tomados pela pesquisa, ainda não foi possível tal formalização. Continuo utilizando-me das experiências e produzindo os treinos com os cristais, contudo seguirá para o futuro o compartilhamento formalizado com grupos de práticas ou dentro de sala de trabalho/aula.

reflexão de algumas ideias de Thomas Hanna, que elucidam a base do campo da Somática:

Todos os *somas* são processos holísticos de estrutura e função, em constante troca entre matéria e energia; *somas* tendem simultaneamente a homeostase e equilíbrio enquanto tendem à mudança e desequilíbrio, num paradoxo que caracteriza e produz a vida; todo processo somático acontece em padrões rítmicos cíclicos de movimento interno alternante [por exemplo, sístole/diástole, expansão/contração, parassimpático/simpático, sono/vigília; na ecologia somática, o *soma* tende à autonomia e independência de seu ambiente enquanto tende a desejar e depender dele – tanto social quanto fisicamente; todos os *somas* crescem numa alternância entre funções adaptativas analíticas e sintéticas rumo à diferenciação; *somas* coordenam suas partes holisticamente, intencionando seu crescimento, diferenciação e integração. (HANNA, 1976, p. 32).

Encaminho-me para a percepção onde as investigações com *Aura de Cristal* passam a nortear minhas relações humanas dentro de casa e aquelas de vias remotas com estudantes, familiares, amizades e afins. A pandemia se apresenta como um berro que reforça a ideia de que os processos da vida não devem ser úteis para fortalecer um sistema econômico onde a dominação dos corpos se estabelece em prol de um refinado funcionamento mercantil e robótico, mas sim a oposição disto.

O contato com os cristais trouxe a percepção que a cada dia que acordo, estou sendo um corpo específico, com demandas, desejos e processos distintos e não necessariamente continuados ou continuáveis em seus segmentos. É um momento de permitir que essa integração convide quais cristais serão utilizados de acordo com suas vibrações, afinal de contas, todo cristal é distinto e ressoa em pulsões distintas, este é o critério nas escolhas. Disponho os cristais ao meu redor, contudo, só vibro nas pulsões que melhor dialogam com minha existência naquele momento presente.

Assentar a presença no que ecoa em si é tecer o fio, a banda de Moebius aqui apresentada como poética por Lygia Clark, onde a banda se assemelha aos processos da vida. “Conforme a fita vai sendo cortada, ela fica mais fina e é desdobrada em entrelaçamentos. No final, o caminho é tão estreito que não pode mais ser cortado” (CLARK, 1963, p. 69). Pertencimento não se cria sem vínculos. O que potencializa estes encontros? É a chance da abertura e da escuta. Não é possível

construir uma teia sem a escuta sensível de que uma pessoa está sendo realmente sentida.

Sinto, vejo e identifico que ampliar uma escuta sensível e empática é o grande diferencial para que surja o interesse das estudantes nos processos de fazer brotar em si a possibilidade de florescimento como uma flor de lótus, aquela que desabrocha em perfeita beleza e aroma em ambientes completamente adversos.



Figura 1 Lygia Clark realizando a performance *Caminhando* (1963) com a banda de Moebius. Acervo do *Museum of Modern Art*, Nova Iorque.

A pesquisa do *Aura de Cristal* tem evidenciado reflexões alinhadas ao pensamento de Krenak, em que “cada movimento que um de nós faz, todos fazemos. Foi-se a ideia de que cada um deixa sua pegada individual no mundo; quando eu piso no chão, não é o meu rastro que fica, é o nosso” (2020, p. 47). O que vibra e ressoa não são apenas os cristais ao meu redor, mas é a própria Terra/Gaia/Pachamama. São todas as pessoas que vieram antes de mim, todas as que estão no mundo nesse momento, e as que também virão. É um tempo não linear, mas espiralado e ambivalente.

Ao sentir o contato dos cristais na pele em movimento, cria-se a retirada deles como uma mandala tibetana²⁷. O círculo outrora bem estabelecido com as pedras é desfeito através do processo da dança que se cria. Com as mãos, os pés... o movimento quem guia.

Percebo que a maior ação política a ser exercitada na contemporaneidade é manter-se com vida. Cuidar da saúde mental, emocional, espiritual, física, eis o soma. O reconhecimento de que “este trabalho, ao qual me refiro aqui, é para todas as vidas – inteiras” (KEISERMAN, 2018, p. 3).

Exercitar as repetições dos processos é reconhecer as diferenças, por isso também que a pesquisa não tem fim. O que desagua na pele é o resultado do mergulho que se cultivou nos ossos, nos fluxos do sangue, na escuta aérea da movimentação dos órgãos até a chama do herói interior que mora nos centros de equilíbrio. É a fina arte pagã, uma Arte da terra. Sou como a teia de todas as pessoas que foram responsáveis por eu estar aqui, sou como os meus mortos e tudo que me atravessou, atravessa e atravessará.

É coerente e honesto com cada pessoa a criação de caminhos pessoais que surjam a partir do movimento para uma melhor existência de si: sentir os contornos do corpo a partir do toque; longos espreguiçares antes de levantar; sentir longamente a planta dos pés no chão e o empilhamento de cada vértebra da coluna; espreguiçar-se mais vezes na bipedia; torcer o corpo – incluindo a face – para sensibilizar cada centímetro da pele, dos músculos até o os ossos; hidratar-se e se alimentar bem na medida do possível; tirar pausas ocasionais no meio das demandas do cotidiano para repetir todo esse processo; ter para si quartzos de cores variadas para o assentamento dos centros energéticos do corpo; meditar ao menos cinco minutos por dia com um cristal em um dos sete chacras.²⁸

²⁷ Utilizo a imagem da Mandala Tibetana para ilustrar o processo de destruição que é realizado após a conclusão de um processo. Os monges, imersos na contemplação junto da areia, desenvolvem imensas mandalas. Coloridas e ricas em detalhes, elas são dispostas em uma superfície lisa, como uma meditação através da ação que os conectam diretamente a esse estado outro de percepção. Ao fim, a mandala é desfeita com as mãos, leques ou panos para que o processo seja levado pelo vento e possa ser recomeçado. A impermanência é aliada, não se agarrar a formas é um presente.

²⁸ Chakra Básico: Vermelho (granada, jaspe vermelho); Chakra do Sacro: Laranja (calcita laranja, cornalina); Chakra do Plexo Solar: Amarelo (citrino, topázio); Chakra Cardíaco: Verde (quartzo verde, jaspe verde); Chakra Laríngeo: Azul (água marinha, quartzo azul); Chakra Frontal: Índigo (lâpis-lazúli, sodalita); Chakra Coronário: Violeta/Branco (ametista; selenita). Para maiores informações ver JUDITH, Anodea, 2021.

De acordo com o geólogo britânico Richard Tilley, “cristais são sólidos que possuem ordem de longo alcance. O arranjo de átomos em um ponto de um cristal é idêntico a qualquer outra parte remota do mesmo” (2006, p. 1), pois o arranjo atômico tem como característica a formação de padrões regulares, repetitivos como redes ou até mesmo grades. O interesse por cristais sempre se fez presente em minha vida.

Existe nas memórias, imagens da primeira ametista que ganhei de minha bisavó, Josephina Picarelli, italiana de fibra e espiritualista em essência. Os cristais me interessam por acompanharem todo o processo de mudança do planeta Terra como um todo, e resgato os dizeres de Klein e Dutrow em uma definição que dá o tom da sabedoria mineral e o porquê da relevância de se olhar para sua imensa complexidade:

Os minerais são encontrados em todo o nosso universo. Eles são os produtos de complexos processos terrestres e planetários que ocorreram em um amplo intervalo de temperatura e pressões. Eles ocorrem não só em praias, cobrindo o leito dos oceanos, e nos núcleos dos cinturões de montanhas, mas também em outros planetas, em suas luas, asteroides e muito além. Essas ocorrências minerais fornecem chaves para compreensão da origem, evolução e comportamento dos planetas do sistema solar. (KLEIN; DUTROW, 2001, p. 28)

Ao estar próximo dos cristais, estou também próximo da experiência da harmonia com a existência do próprio planeta que habito. Quanta sabedoria mora nas vibrações subatômicas de um mineral que é tão antigo quanto o próprio tempo? Será se é pela combinação de suas propriedades químicas e suas formações no desenvolvimento do planeta, que os cristais vibram em propriedades curativas e terapêuticas? São investigações que sigo imerso até o presente momento.

É válido comentar também, que tal como proposto por Laban em seus estudos dos poliedros (LABAN, 2011, p. 27), os cristais apresentam uma organização atômica geométrica, sendo ela: cúbica, tetragonal, hexagonal, trigonal entre outras (TILLEY, 2006, p. 12). Não acredito em coincidências, e como dito anteriormente, o processo em desenvolvimento do *Aura de Cristal* se estabelece em três momentos que coabitam a experiência, como seguem os relatos.

A escuta dos cristais

É cedo. O sol ainda não se expôs totalmente no céu pois não sinto-vejo o quarto totalmente iluminado. Ao acordar busco passar alguns momentos ainda em repouso, sentindo o corpo que está em estágio de despertar para mais um dia. Respiro profundamente, desbravo os pontos de tensionamento em espreguiçares que comumente se iniciam nas pontas dos dedos das mãos e nas pontas dos dedos de pés. Rotaciono punhos e tornozelos com vagarosidade, no compasso da respiração. Algumas vezes para um lado, algumas vezes para o outro. Transfiro o peso do corpo para os lados e assim carimbar a extensão do corpo na maciez do colchão.

Iniciar as primeiras torções corporais do dia. Reconhecer a contralateralidade se apresenta para mim como uma boa sensibilização da complexidade neurológica que será desenvolvida ao longo do dia. Estendo-me no colchão como um “X²⁹” tendo a coluna ao centro, nuca bem-posicionada e pela primeira vez desde o despertar, opto por criar uma cadência respiratória que consiste na respiração apenas nasal. Inspirar profundamente pelo nariz, e na expiração a mão direita escava o espaço em direção a diagonal esquerda-frente-alto. Sentir a espiral se formar na ponta do cóccix, perpassando todas as vértebras e levando parcialmente o tronco para a esquerda. A bacia se afunda no colchão para manter a estabilidade. Os primeiros *cracks* dos estralares ressoam internamente. Faço uma respiração completa e lenta, retornando na expiração posterior com calma e repito tudo para o outro lado.

Respiração cadenciada, fico mais alerta quanto os espaços internos. Começo a sentir o quentinho gerado por estar em um fluxo contínuo respiratório. Na posição inicial de “X”, agora é a vez das pernas. Inspirar profundamente para sentir a conexão do sistema respiratório com a caixa torácica que se expande. Na expiração a planta do pé direito começa a lambar o colchão, suspendendo a coxa, e, como uma lança, projeta a ponta dos dedos do pé para a diagonal esquerda-frente-baixo. Agora quem pesa contra o colchão é a cintura escapular. Sinto a ponta das escápulas se

²⁹ A primeira vez que escutei “agora vamos todas se deitar em X” fiquei extremamente confuso. Por ser autista, existe a tendência de interpretar tudo de forma literal. Para melhor ilustrar, é quando o corpo está estendido em uma superfície e os braços estão estendidos em diagonais altas, buscando ter o mesmo espaço entre a cabeça; as pernas se estendem em diagonais para baixo. Para identificar se você está em um X confortável, costuma-se sentir se a coluna está sendo esticada de uma maneira agradável e se não há pressão no apoio da cabeça na superfície em que se está.

sensibilizando na maciez do colchão. Da bacia para baixo a espiral acontece junto de um segmento outro de *cracks*.

Hora de levantar! Com cuidado apoio-me na lateral direita do corpo, posteriormente no abdome e os pés encontram o chão, sentindo finalmente a superfície rígida. Como quem descobre o ato de empilhar-se, me levanto. Do cóccix ao topo da cabeça passo a me empilhar sem pressa para começar a higiene matinal.

Ainda em jejum retorno ao quarto. Olho para os cristais e drusas que se encontram nas estantes. Escolho aleatoriamente os minerais que irão compor o exercício e formo a esfera de cristais no chão, deito-me no centro e fecho os olhos. Já começou tem tempo.

Inspirando profundamente pelo nariz, fico. Esse momento tem se provado um tutano da experiência imersiva, pois é quando o tempo deixa de ter relevância e a respiração é a âncora que mantém o estado suave de escuta interna. Alguns reconhecimentos se dão de maneiras sutis, como o momento em que consigo sentir o pulso cardíaco. Através desta percepção, outros pontos começam a se presentificar, como; as pulsações resultantes do fluxo sanguíneo na região dos punhos, da tez, abaixo do estômago e das panturrilhas.

A presença gerada neste encontro inicial com o chão, cercado de pedras, me revela algo sobre meu posicionamento – físico e sensível – não apenas no quarto, mas no Universo, afinal, a “percepção está relacionada à maneira como nos relacionamos com aquilo que percebemos. Trata-se de relacionamento – conosco, com os outros, com a Terra e com o Universo, [...] componentes sensoriais e motores” (COHEN, 2015, p. 212).

Percebo os pensamentos irem e virem. A lista de mercado que precisa ser feita, as unhas dos gatos que precisam ser cortadas, as tarefas que precisam ser realizadas no cotidiano. Neste momento me percebo imerso em processos mecânicos. Ausculto alguns sons do estômago, me aventuro a navegar nos líquidos do corpo e começo a experimentar algumas ressonâncias que não são mais apenas minhas. Os cristais, eles estão presentes.

Não consigo medir exatamente quando a vibração dos cristais fica mais evidente, mas identifico algumas distinções entre elas, afinal estou cercado de cristais

com propriedades diversas³⁰. Abro mais a escuta para essas vibrações e deixo de lado a cadência respiratória controlada por mim. Retorno ao estado de respiração celular no compasso da vibração que sinto ser a melhor no dia que começa. Estou de olhos fechados, mas a visão está completamente aberta.

Vejo ondas coloridas nas pálpebras, e quando percebo, o corpo já arranhou formas de estar em maior contato com esses cristais. Sinto a textura áspera dos minerais em contato com a pele e neste momento há o acolhimento, mas também correntes de energias que perpassam pelas superfícies da pele, músculo, gordura, fáschia, até chegar no osso. O corpo treme em estado de adaptação com o contato e por lá fico.

Percebo que todas essas energias se mesclam com a pulsão do espaço. Mesclam-se as energias do quarto, as vibrações dos cristais e a energia do próprio corpo. Há a criação de uma energia tríplice trocada entre Caio-Cristais-Espaço que faz brotar a pulsão de estar de pé para experimentar bailar essas percepções na verticalidade, porém, insisto pela vivência no nível baixo, onde todos os centros estão diretamente próximos ao chão. É um equilíbrio que se dá entre o nível baixo e alto, evocando o pensamento de Bartenieff que diz que o equilíbrio é:

A convergência arquitetônica de inúmeras forças direcionais, uma orientação multidirecional em relação à verticalidade, ou seja, um quadro dinâmico de equilíbrio postural que relaciona todas as direções ao eixo vertical da postura ereta. (BARTENIEFF apud MIRANDA, 2008, p. 27)

Com o passar do tempo, as extremidades do corpo começam a realizar microgestos. A sutileza que preenche o corpo agora impulsiona o movimento que passa a se espiralar no espaço. Sinto as mãos que, com uma sutileza digna de uma flor, passa a colher as pedras que formaram outrora o círculo de poder que me continha. Os movimentos conduzidos por estes estímulos me levaram a estar de joelhos. Fico de cócoras, alguns *cracks*, e a cabeça começa a pesar para baixo. É o momento de verticalizar. Vértebra por vértebra é empilhada sentindo a face anterior,

³⁰ A maior parte dos cristais utilizados nas experiências com *Aura de Cristal* são: quartzos brancos; lápis-lazúlis; turmalinas negras; obsidianas; ametistas; pedras da lua; amazonitas; esmeraldas brutas; olhos de tigre; quartzos rosas.

posterior e laterais do corpo que agora se apoia no espaço junto das plantas dos pés que se presentificam no chão.

*

O cheiro de sálvia branca ainda está impregnado no ar. Os cristais eram: quartzo rosa para assentamento e acolhimento; ametista para expansão de sonhos e vontades; lápis-lazúli para o reconhecimento da grandiosidade de se estar com vida. O corpo começa a se movimentar ainda no eixo. A energia e a integração promovida pelas pedras vaza em cada poro.

Há o desejo de promover essa experiência para outras pessoas, não pode ficar só em mim. Rememoro os dizeres de Johnson onde escreve que é justamente no “tempo em que forças vis no mundo atual – destruição ambiental, deslocamentos populacionais, ascensão de políticas racistas e totalitaristas – nos convidam para o desenvolvimento de trabalhos mais afetivos, em um âmbito social mais inclusivo” (2018, p. 29).

É uma ecologia de si. No momento em que há o reconhecimento das forças pulsantes dos cristais, elas vazam e me fazem reconhecer a beleza das práticas de cuidado como ações micropolíticas no mundo. É sobre como se manter com um estilo de vida que se torna integrado e sustentável diante das catástrofes, e vê na esperança um caminho para seguir em movimento. E danço.

Ordens cósmicas perpassam as pulsões ainda vibráteis dos cristais no corpo para o espaço. Esbarro em objetos, a composição da dança é desenhada no espaço. De repente é realmente como se fosse um grande pincel mergulhando e respingando tintas de movimento para todo o lado. A germinação de uma dança que expelle lágrimas – aqui identificadas através do suor – por não estar desbravando outros espaços, mas, ao mesmo tempo que há o choro, também há o gozo – aqui evidenciado na forma de glossolalias³¹ e risadas.

A dança cria o caminho e o corpo explora as diversas vibrações e sentimentos que pulsam a cada momento em que o movimento se cria junto do espaço. As

³¹ Prática enunciativa que é marcada pela ininteligibilidade e pela necessidade de se explicar o desconhecido, sobretudo em um contexto oral. Operação de conflito que se desagua na língua e que foi extensamente investigada pelo ator e dramaturgo francês Antonin Artaud (1896-1948). (ALMEIDA; LIGNELLI, 2016, p. 76).

percepções do que é movimento e do que é espaço se tornam tênues pois a dança que acontece é aquela do expurgo, a busca de uma cura que se entremeia junto dos órgãos do interior no descompasso da respiração e no embalo acalentador e friccional entre corpo, tecido das roupas, espaço do quarto, objetos, texturas e aromas.

O encerramento se dá com a mesma liberdade em que se iniciou. Nada é interrompido, não pode ser interrompido. Sinto como uma despedida que oferto a um espelho de sacrifícios que se põe diante de mim. A esse espelho oferto uma dança criada a partir do amor, tendo nas vibrações dos cristais o abrigo para se fortalecer. Aterro a presença energética conforme as plantas dos pés tateiam chão úmido de gotas de suor; começo a fechar os olhos, retornando às sinuosidades de uma movimentação internalizada. Todo excesso exala dos poros como esta oferenda de amor. Aguardo o coração desacelerar seu compasso para abrir os olhos, encaminho-me para tomar um gole de água. Papel e caneta.

*

Quando escrevo, sinto a presença de animais que compuseram o imaginário da infância. Recordo-me da primeira vez em que vi um elefante³². Na inocência infantil, questionava se ele tinha vindo de outro espaço ou então de outra realidade. Lembro perfeitamente de estar tão próximo de um que podia sentir a textura de seu couro repleto de rugas. Ao prestar atenção no couro de um elefante, perco-me nos labirintos daquela até o momento em que chego aos seus olhos.

É nos olhos de um elefante que reconheci pela primeira vez a minha dança. No desgrudar as mãos dadas à minha avó, em um afã que não sabia de onde vinha, dancei freneticamente para aquele elefante cujo nome não lembro, mas lembro da compenetração do seu olhar enquanto assistia esta dança. Mal ele sabia – e acredito que eu também não – que aquela dança era um sacrifício de amor por tamanha existência bela neste planeta.

A enxurrada de sensações desperta imediatamente a minha hipersensibilidade sensorial. Há uma memória do psiquiatra que me consulto, onde ele atrela isto ao

³² Ao ter o primeiro contato com um elefante, passei a ficar obcecado por seus volumes e formas. Durante a adolescência vim a descobrir que isto é um hiperfoco, um dos traços do autismo. A grandiosidade do elefante tem grande impacto na maneira em que estabeleço minha ética no mundo. Sua sabedoria e sua capacidade imensa de guardar na memória o que realmente importa para a existência.

autismo. Mergulhando no espectro azul reconheço as dores e delícias de hiper sentir. A dança colorida por cristais cativa esta memória. São muitas as diagonais que o trajeto desta dança-elefante que embala minha pulsão de vida em puro sentimento de amor. Em certo momento o medo ameaça ganhar espaço, mas o corpo ainda está quente e o suor ainda escorre por cada parte do corpo. O hiperfoco me joga para a trajetória que o suor faz nas dobras musculares.

Cada registro feito ao final do processo do *Aura de Crista* é uma oferenda ao Universo, e neste sentido, alinho-me com meus preceitos espirituais³³ onde ao me imantar-me de nutrição no mundo, quero e devo ofertar algo a ele. Tudo que tenho é a Arte de Viver, e isso já é muito.

³³ Embora não seja referendada de maneira direta ao longo da dissertação, a espiritualidade é um dos pilares de minha vida. As indagações, experimentações e proposições nesta pesquisa possuem atravessamentos diretos com o Taoísmo e com a crença de que há uma mobilização maior que faz dançar a harmonia não apenas deste Universo, mas também daqueles que não temos consciência direta, mas que nos atravessa.

Com suavidade levantar-se. Reconhecer sua bipedia. Foque sua atenção com mais vigor nos metatarsos e nos calcanhos, presentificando o triângulo desenhado nas plantas dos pés em relação ao chão. Manter as pernas na largura dos seus quadris, dar espaço para suas axilas e passar a se focar em sua respiração nessa posição. É um bom momento para se conectar com a respiração que pode melhor atender você neste momento. Ainda com os olhos fechados, realizar duas respirações profundas que se findam com uma longa espreguiçada. Abrir os olhos com tranquilidade e ler o texto que se segue em pé, em movimento, ou de outra forma que faça bem a você.

1.2. Somática e Performance como cura em estado de arte

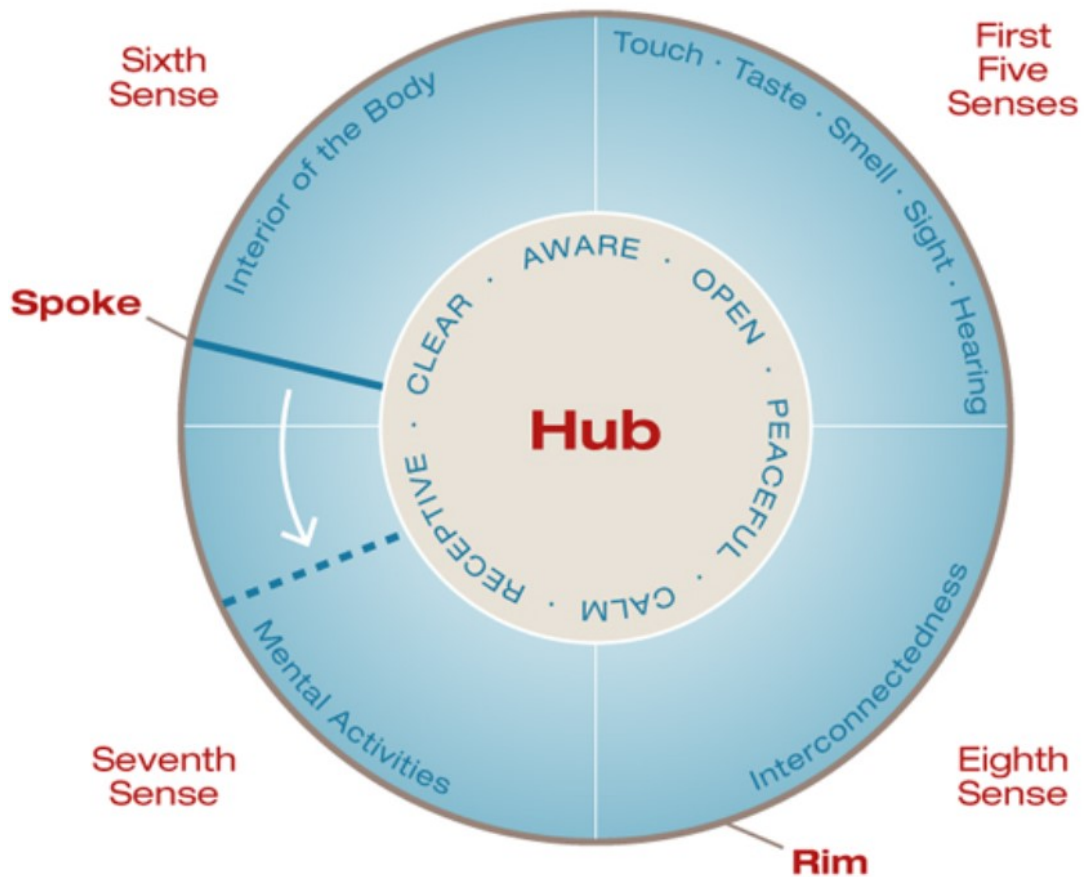
Através da ampliação de consciência que se desenvolve no processo de repetição das práticas em movimento citadas acima, noto que os estados de atenção também se expandem de maneira significativa, os sentidos básicos são estimulados, e todo o corpo vibra –não apenas o físico, mas os sutis também – de maneira em que as percepções se tornam diluídas.

Ao sentir esta expansão, Surge o acolhimento não apenas por mim, mas como por braços invisíveis de um espaço-planeta onde tudo que cerca também vibra em ressonância com as qualidades de ação-pensamento que são desenvolvidas. É como se fosse construída uma quebra de paradigma acerca das ações individualistas cotidianas para que surjam fluxos saudáveis de uma ecologia da experiência e da atenção onde o reconhecimento do gesto menor se faz mais presente e vibrátil no estado somático-performativo que promove afeto e relação de cura consigo e com o entorno.

Como gesto menor, a filósofa Erin Manning dirá que é “a força gestual que abre a experiência para sua potência de variação. O menor realiza isso de dentro da própria experiência, ativando uma mudança de tonalidade” (2019, p.12), realçando a característica de conhecimento tácito que o corpo vivencia ao se abrir para o que se gera no interior ao ponto em que acaba escapando por cada poro. Nesse momento, há o convite para uma atenção plena (*awareness*) de si, pois é sobre a experiência sobre o “acontecimento e o gesto menor que estão sempre em co-composição. O gesto menor move o desdobrar do acontecimento em direções novas e divergentes, que alteram a orientação de onde o acontecimento poderia de outra forma ter se fixado”. (MANNING, 2019, p. 13)

Para um assentamento de entendimento sobre o gesto menor, deixo aqui o que o professor da ala de psiquiatria da UCLA School of Medicine, Daniel J. Siegel chama de *Roda da Atenção Plena*³⁴, a que se pode chegar ao encontrarmos caminhos para romper com as ações cotidianas e abrir os campos de percepção para um mundo que é vivo

³⁴ Tradução livre, do original *Wheel of Awareness*.



© 2007, 2014 Mind Your Brain, Inc.

Figura 2 Wheel of Awareness proposta por Daniel Siegel. Fonte: <https://drdanielSiegel.com/>

Se o gesto menor como atenção plena está cultivando a ampliação somático-performativa da ação no espaço, cria-se um diálogo com a imagem acima no sentido de que o Eixo (*Hub*) contempla a experiência da consciência plena pois abriga a Atenção; Abertura; Pacificidade; Calmaria; Receptividade; Clareza (*Aware*; *Open*; *Peaceful*; *Calm*; *Receptive*; *Clear* respectivamente), enquanto o Aro (*Rim*) abriga os pontos e sentidos que podem ser abertos na consciência junto dos cinco sentidos conhecidos. Siegel faz uma separação que até o presente momento é coerente de ser refletida através da experiência:

- **Cinco Sentidos** – Tato, Paladar, Olfato, Visão, Audição;
- **Sexto Sentido** – Ausculta das movimentações do interior do corpo;
- **Sétimo Sentido** – As atividades mentais em sua totalidade, conhecidas e desconhecidas;

- **Oitavo Sentido** – Interocepção, as interconexões entre todos os sentidos. Em uma visão pessoal, a Somática manifestada como ampliação de presença. Entendo essa interconectividade como a teia da fisicalidade, dos corpos psicológico, emocional, espiritual e os demais do campo sutil.

Através do reconhecimento de tantas percepções, vivencio as mudanças em relação aos afetos que brotam com nuances mais sensíveis e amorosas dentro no processo de subjetivação. Esse estado é interessante, pois é quando definições concretas já não dão mais conta e as palavras também não abrigam as camadas de sensorialidade que existem no ato de se afetar no mundo. Sobre afeto, o neurocientista António Damásio apontará que:

O aspecto da mente que domina nossa existência, ou parece fazê-lo, diz respeito ao mundo que nos cerca, real ou evocado da memória, com seus objetos e eventos, humanos ou não [...], porém, existe um mundo paralelo que acompanha todas essas imagens, muitas vezes tão sutil que não exige nenhuma atenção para si, mas ocasionalmente é tão significativo que altera o curso da parte dominante da mente, por vezes de modo avassalador, [...] o mundo paralelo do afeto. (DAMÁSIO, 2018, p. 118)

Assim, busco pensar este processo como “possível instauradora de sistemas de apreciação e de entendimento baseados na capacidade de afetação, na capacidade de modulação da intensidade” (ALICE, 2016, p. 127) que se compõe em uma pedagogia fazedora de cura através da ação. Relato abaixo uma ação performativa realizada em meu lar com testemunho de sua participante.

A coisa relacional aqui descrita aconteceu em minha casa, especificamente no primeiro ano da pandemia. A testemunha, espectadora e performer foi minha mãe (Márcia). A escolha da palavra “coisa” se dá por afinidade com o pensamento de Lepecki na sua relação com a despossessão de sentido, em que “objetos, quando libertos de utilidade, valor de uso, valor de troca e significação revelam sua capacidade de escapar totalmente de dispositivos de captura” (LEPECKI, 2012, p. 96), logo, as relações entre cura e afeto acabam imbricando também nos aspectos de subjetivação onde o que interessa não é o possuir, mas o relacionar-se com o movimento e o fluxo da própria experiência poética da vida..

Coisa: Das Virtudes de conversar com plantas (2021)

Lembro de minha infância. Minha família tinha o hábito de frequentar a casa de veraneio que fica em Cabo Frio. Lá, de frente para a praia, guardo a memória de minha mãe optando por pegar sol no imenso jardim, com os pés na terra constantemente úmida. Ela rodopiava e lembro de seus braços fazendo desenhos no espaço conforme as brisas se intensificavam. Dizia ela ser o movimento das árvores do jardim, e eu acreditava e dançava junto dela, das árvores, da grama e das flores.

Nessa dança, eu vinha a ser planta por breves momentos. Meus membros, galhos, e no sorriso de minha mãe, uma frondosa copa de árvore repleta de frutos, o sopro da vida manifesto em estados de metamorfose, afinal “são as plantas que fazem da matéria e do espaço que nos rodeia no mundo, que reorganizam e reorganizam a realidade tornando-a um lugar habitável e vivível” (COCCIA, 2020, p. 5).

Durante o agravamento da pandemia acompanhei minha mãe se fragilizando. Seja pela falta de atividades físicas e pelas perdas – posteriormente com o agravamento do luto gerado pelo falecimento de minha avó, sua mãe – acompanhei seu processo de afastamento das pulsões de movimento que sempre trouxeram tanta vida para seu cotidiano. Enquanto pesquisador das Somáticas e do Butô, abri-me para a experiência de propor então uma primeira Coisa que não poderia ter outro acompanhamento que não aquele das virtudes do reino vegetal: nossas plantas.

Para além de mim e minha mãe, ainda habitam a casa três gatos, uma cachorra e três grandes plantas. Finalizadas as demandas profissionais de minha mãe, convidei-a para que conversássemos com nossas plantas antes de dormir. Sentamo-nos de frente para a roseira e começamos a conversar sobre nosso dia. Em um dado momento, permiti que apenas ela continuasse conversando com as plantas e fui fazer um chá. Ao retornar ela estava a chorar de saudades das pessoas que se foram, em especial sua mãe. A ação havia começado.

O da Coisa é durante 30 dias cultivar ações de escuta e ampliação sensível junto das plantas que intitulei de *Das Virtudes de se conversar com as plantas*, onde algumas perguntas alinhadas à temas motores eram feitas tal como segue:

Tempo mínimo: 20 minutos

1 – Diante da planta, pela manhã, perguntar-se mentalmente: *como dormi?*

As respostas devem ser ditas através do tema motor *Espreguiçar* e do tema vocal *Bocejar*. Despedir-se da planta pingando nela uma gota d'água com uma intenção nítida e benéfica ao final da ação. Sentir o corpo.

2 – Diante da planta, pela tarde, perguntar-se mentalmente: *o que preciso fazer?*

As respostas devem ser ditas através do tema motor *Dançar* e do tema vocal *Cantar*. Despedir-se da planta pingando nela uma gota d'água com uma intenção nítida e benéfica ao final da ação. Sentir o corpo.

3 – Diante da planta, pela noite, após os pijamas trajados, perguntar-se mentalmente: *Como foi meu dia?*

As respostas devem ser ditas através do tema motor *Massagear* e do tema vocal *Sussurrar*. Despedir-se da planta pingando nela uma gota d'água com uma intenção nítida e benéfica ao final da ação. Sentir o corpo.

Inicialmente a proposta era que a vivência fosse feita durante 30 dias, que se tornaram 60, e tornaram-se 90, e depois 120 até se findarem. Acompanhei a desconfiança à priori de minha mãe se transformar num processo visível de metamorfoses em seu campo de sensações e abertura para maior leveza com a vida.

Ao passar dos dias, o tempo mínimo se dilatou em algo mais alargado, chegando. A interação não mais tinha um fim premeditado, e para além das respostas às três perguntas, novos hábitos surgiam. O sedentarismo transformou-se em encantamento pela movimentação que surgia através do contato com as plantas. Fazer café ganhava sua própria dança, o almoço e o trabalho também ganhavam doses de movimento, espreguiçares e muitos bocejos. Não foi do dia para a noite, houve a desconfiança e o receio inicial, mas através das três perguntas, florescia uma Márcia emponderada de mais vitalidade, leveza e alegria em suas ações.

Parece clichê o que te digo, mas a verdade é que quem cuidou de mim, foram as plantas. Com tudo que tem acontecido no Brasil atualmente a gente esquece de olhar pra gente e também pro que está em volta, mas tenho sentido que quando olho pro ao redor também estou olhando pra mim, sinto esperanças por isso. (Relato de Márcia sobre sua experiência com as plantas em 2021, sic.).

Através da prática artística, Márcia pode experimentar novamente pulsões de vida que ainda reverberam em seu processo de luto e trauma tanto pela pandemia quanto pela perda de pessoas importantes para si, e através de uma apropriação pessoal da Coisa Performativa, ela seguiu em um processo cartográfico no formato de um diário. Nesse sentido, as

práticas desafiam os limites do projeto social ou apenas estético, adentrando o campo da terapia, exigindo do performer a capacidade de navegar do campo terapêutico para o campo artístico, redefinindo a cada instante a potência da experiência desestabilizadora artística e da experiência curativa artística e vice-versa (ALICE, 2015, p. 406)

O que vibra da experiência é pensar a potência das plantas na ação de fomentar um caminho de cura através da interação. O intento nunca foi imitar a sensação de dançar com os pés na terra, mas sim a troca afetiva e relacional com o reino vegetal que se tem acesso, e, independentemente de sua extensão é promotor de afetos e percepções, como traz Coccia ao dizer que “elas não tem mãos para manejar o mundo, e, no entanto, seria difícil encontrar agentes mais hábeis na construção de formas” (2018, p. 18).

Como testemunha da realização dessa vivência, me entreguei ao processo nos 30 dias propostos para que, após carnalizada a experiência no corpo, pudesse estar em estado de abertura e escuta para as vivências de Márcia como sua testemunha. Em meus 30 anos nessa encarnação foi a primeira vez que pude vivenciar artisticamente um processo com ela. Sinto as memórias esculpidas em cada fibra de minha existência, e me comove como quando era criança, a sensação de estar acolhido em um útero que não é mais o dela, mas sim de Gaia.

Se houver alguma planta em sua casa, conversar com ela. Observar seus detalhes, sentir seus aromas. Com sutileza, explorar suas texturas enquanto conversa sobre seu momento com a planta. Após o tempo que julgar suficiente, despedir-se da planta e espreguiçar-se longamente. Retomar a leitura.

Capítulo 2 – Butô e as Metamorfoses do Corpo

Mas eu posso, e sei, declarar que meu Butô começou lá com o que eu aprendi com a lama no começo da primavera, não com o que aprendi nas artes performáticas de oratórios ou templos. Estou perfeitamente consciente que eu nasci da lama e que meus movimentos todos foram construídos a partir disso (HIJIKATA, 1985, p. 73-74)

Não há o intento do resgate historiográfico, políticos e artísticos da Dança Butô por já existir, em português, excelente bibliografia³⁵ a respeito. Mencionado aqui principalmente o livro *Soldado Nu: Raízes da Dança Butô* de autoria de Éden Peretta (2014) que será referenciado por mais de uma vez nesta pesquisa. O intuito deste capítulo é propor algumas reflexões nascidas ao longo da minha experiência como bailarino de Butô³⁶, sobre as potências do Corpo-Carne (*Nikutai*³⁷), investigação realizada por Tatsumi Hijikata (1928-1986). Fundador do *Ankoku Butô*, durante os anos 1950 até 1986, desenvolveu o projeto político-artístico que tinha como objetivo a não conformação dos corpos pelos poderes sociais, dando vazio às potências que a carne, que carrega a capacidade de ser liberta de tantas amarras e existir, possui através de seu rompimento com as normas de uma moralidade vigente em fricções e movimentos dançados. Teve como principal colaborador o bailarino Kazuo Ôno (1906-2010), responsável por difundir o Butô em escala global.

Aponto na pesquisa algumas metamorfoses (po)éticas da dança Butô de Hijikata, em combate ao Corpo Social (*Shintai*), cotidiano, mecanizado, com gestuais pré-estabelecidos e construídos por uma norma social, como uma possibilidade de encarar novas possibilidades de existência a partir da dança. Sinto que é importante expressar os atravessamentos-carne que desenvolvi manifestado em pensamento

³⁵ Ao longo dos últimos anos, a produção bibliográfica acerca da Dança Butô passou a crescer expressivamente. Através de pesquisadoras como Christine Greiner e Éden Peretta, uma leva de novos trabalhos – alinhados eticamente com a filosofia da carne do Butô – passaram a ser produzidos. Além da tradução dos livros do filósofo japonês Kuniichi Uno (que muito inspira esta pesquisa), menciono os artigos escritos por Thiago Abel e tantas outras teses e dissertações que são de acesso na biblioteca virtual de instituições como a Universidade Federal de Ouro Preto; Universidade de São Paulo e Universidade Federal da Bahia.

³⁶ A primeira vez que ouvi falar de Butô, foi em uma aula de História da Arte IV durante minha graduação em Indumentária e Moda em 2013. Na época, o conteúdo era sobre as vanguardas japonesas e foi exibido um excerto de *Umbigo e a Bomba Atômica* (Heso to genbaku, 1960) sob direção do fotógrafo japonês Eikoh Hosoe (1933-). Acompanhado ao fragmento, havia um artigo de Christine Greiner que integra o livro **Butô: pensamento em evolução**, de 1998. Ver aqueles corpos e me nutrir das palavras de Greiner, remodelaram visceralmente minha maneira de enxergar o mundo, criando o que viria ser não apenas minha grande paixão e foco de pesquisa, mas meu ofício diante da vida.

³⁷ Todas as palavras entre parênteses compreenderão a versão original romanizada do japonês.

dançado, pois fundamenta grande parte de meu entendimento na criação de uma ponte entre Somática e Butô.

O pensamento aqui acerca do Corpo-Carne de Hijikata é alinhado com os de pesquisadoras brasileiras do Butô como Éden Peretta, Thiago Abel, Christine Greiner e ainda das japonesas Kayo Mikami e Kuniichi Uno. Através dos estudos de Peretta, Greiner e Abel, alicerço-me sobre as reflexões das matrizes (po)éticas de Hijikata para ressignificar informações comumente associadas ao Butô. É importante mencionar que, como apontado por Uno, Tatsumi Hijikata:

Ao desconfiar das determinações a respeito da mente e das ideias, não parou de descobrir e redescobrir aquilo que há de infinito no corpo. Sua confiança no corpo era enorme. Mas era necessário notar aquilo que há de infinito, de extraordinariamente móvel no corpo. Ele desconfiava da inércia, era vigilante em relação à mitificação do corpo, pois a beleza, a força, a exploração do corpo, sempre foram mitificadas consideravelmente (UNO, 2018, p.48).

O que fica no imaginário, resultante de diversas causas como o falecimento precoce de Hijikata e uma possível não assimilação dos dizeres desenvolvidos por Kazuo Ôno em suas viagens internacionais a partir de 1980, é o Butô sendo uma dança de clichês estéticos. Abel vai além e explicita as razões que levaram a isso:

O observador, tocado pelas potências da dança butô, ao buscar os mecanismos de sua transmissão, busca por vias já conhecidas, codificadas: surge a obsessão para encontrar uma técnica, um método, alicerçado em formas e fórmicas advindas de uma instrumentalização estética de matriz visual, entretanto, o butô propõe justamente uma nova epistemologia em dança alicerçada em matrizes (po)éticas. O butô sempre foi enigmático e suas recriações podem ser vistas positivamente, desde correlatadas ao pensamento-guia presente no projeto de Hijikata e Ôno. Deste modo, compreende-se que criações artísticas como o butô, apesar de eternamente isomorfas³⁸, permanecem potentes quando mantêm conexões com suas éticas e poéticas, pois quando captadas apenas pela aparência tornam-se pastiches, decalques, formas vazias. (ABEL, 2017, p.19).

³⁸ De Isomorfismo. 1. *álg*: correspondência biunívoca entre os elementos de dois grupos, que preserve operações de ambos; homomorfismo. 2. *miner*: fenômeno pelo qual duas ou mais substâncias de composição química diferente se apresentam com a mesma estrutura cristalina. Fonte: Dicionário Michaelis.

Com o passar dos anos, os clichês se potencializaram e foram propagados diretamente como sendo Butô em uma comercialização imagético-corporal. Uno aponta que “seria triste receber apenas imagens inertes, emblemáticas, do Butô inventado por Hijikata: maquiagem branca, expressões grotescamente deformadas, gestos rituais que nunca foram essenciais para Hijikata” (UNO, 2018, p.48), e que constroem estruturas sem fôlego e erroneamente ditas como Butô em todos os contextos.

Essa vulgarização de uma arte que se mantém por si acaba se desconectando das reflexões (po)éticas do fundador, e nada mais compreendem do que uma pseudo arte³⁹ de cópia-imitação, ou como comentado por Abel em conversa informal com o autor: “é preciso encarar novos caminhos epistemológicos para a dança, que não apenas o velho aprender por meio de instrumentalizações estéticas que replicam matrizes visuais” (2018).

Através de Kuniichi Uno, filósofo japonês que pauta suas investigações nas artes – como dança, teatro e cinema –, amplio algumas possibilidades de reflexão por sua aproximação direta com Tatsumi Hijikata – foram amigos nos três últimos anos de vida do bailarino –, sendo um dos filósofos com material publicado no Ocidente que se debruçou diretamente em investigações sobre as tessituras artísticas de Hijikata. Trarei como referências também manifestos de Tatsumi Hijikata, pois foram eles algumas das fontes primordiais de encontro com a Dança Butô como ofício de vida.

A arte enquanto agente de potências e afetos conserva-se por si (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 211), tendo o fôlego de criar blocos de afecções, dialogar com contextos macropolíticos, de modo a também auxiliar a reflexão que viabilize o rompimento com o pensamento neoliberal-colonizador responsável, por exemplo, por oprimir. A dança enquanto arte se mantém por si. O Butô enquanto arte se mantém por si.

A dança de Hijikata não terminava ao fim de sua exibição. O impacto de sensações geradas em seus trabalhos era tamanho que o artista não fazia questão de que a execução fosse registrada (fotografias, vídeos), a consequência estética do

³⁹ Evidencio o tom mais austero pois até o presente, a Dança Butô é tida como um encontro com um ascetismo que reside apenas num imaginário ocidental-colonizador. Existe forte fetiche na procura de “mestras butoh” que comumente são japonesas – porém nem todas sequer tiveram contato com o legado de Hijikata – apenas por puro fetiche quanto os orientalismos. As pautas aqui defendidas são para a difusão da ideia que Hijikata tinha de uma arte sem-terra, mas habitada nas entranhas de cada pessoa. Faz-se necessária a atualização do pensamento, não se trata de “mestras butoh” que ensinem qual é a melhor tinta para pintar os corpos de branco ou quais caretas são “butoh”.

processo artístico era a fluidificação da identidade individual onde as espectadoras entravam em estado de reflexão, diante da consciência da fragilidade de seus próprios sentimentos (ICHIKAWA apud PERETTA, 2013, p. 514).

O Butô para Hijikata, era a possibilidade de destruir uma identidade forçada por interesses sociais capitalistas, econômicos e políticos que visavam limitar o caráter de criação da carne para limitar o corpo. Ele queria libertar a carne através da dança, e ao longo de sua trajetória como bailarino, diretor e coreógrafo, passou por diversos processos investigativos com o corpo, porém seu intento inicial, que corroía seu cerne, nunca se alterou. Hijikata desejava aniquilar a opressão que a carne sofria por um sistema dominante-domesticador de corpos mecanizados e demarcados por gestuais socialmente impostos.

Esse Corpo-Carne aqui evidenciado, era um corpo político que acoplava em suas fibras musculares e porosidades ósseas, um projeto (po)ético, artístico, social e político. Em *Para a Prisão!* ele expôs parte de seus ideais e posicionamentos, bem como os princípios ideológicos que corresponderiam a seus esforços enquanto artista:

Todas as forças morais civilizadas, em colaboração com o sistema de economia capitalista e aquele da política, excluem firmemente a carne como objetivo, meio ou instrumento de alegria. Sem dizer que o uso da carne sem objetivo, que eu chamo de dança, será o inimigo mais execrável e um tabu para a sociedade produtiva. Isso porque minha dança é uma operação para exibir a esterilidade absoluta contra a sociedade produtiva. Ela partilha um fundo comum com os crimes, a homossexualidade, as orgias, os ritos. Neste sentido, minha dança é baseada em uma luta contra a natureza primitiva, ela se faz sobre todas as ações autônomas, e que contêm os crimes, a homossexualidade, e se constitui como uma revolta contra a alienação do trabalho humano na sociedade capitalista. É por isso que os criminosos estão presentes na minha dança (HIJIKATA, 1961)

A carne, para Hijikata, se torna o estopim que possibilita, segundo Peretta, “um momento de insurreição ao interior das estruturas de poder da sociedade de seu tempo” (2013, p.508). Como possibilidade de gerar reflexões, talvez sejam essas algumas razões que levaram Hijikata a intitular seu trabalho como “uma dança criminosa”. Ele simplesmente dançava, como se não tivesse jamais levado à sério a dança como conjunto de gestos expressivos, de aspectos formais ou de movimentos formalizados ligados a uma certa psiquê (UNO, 2014, p. 43).

Embarco nas inquietações, ao refletir sobre as potências (po)éticas dessa corporeidade que inquietava Hijikata como uma forma de (res)significar o corpo que dança e que é capaz de lutar todas as lutas através da libertação de um corpo social completamente adestrado por um poder dominante. Encarar as potências da arte não apenas como uma fábrica de sonhos, mas como possibilidades concretas de uma revolução celular.

A imagem (po)ética que se forma até este ponto de reflexão é a de um Salgueiro Chorão. É lama ou é vida? Salgueiro Chorão⁴⁰ que mergulha suas raízes nas profundezas do lago da própria existência. Isso é Butô. É essa dança de sensibilidades que gesta o encanto. Como um receptáculo que está sempre se preenchendo de água nova, esvaziando-se da antiga, fundindo-se a própria experiência de ser/estar no universo desgarrado de qualquer possibilidade assujeitadora. Este é o foco de investigação que acaba por se dar pela construção de uma ponte entre Butô e Somática.

Uma sociedade que existe sob o poder de um estado intensivamente dominador e que tolhe direitos humanos na instância que for, passa por um processo que Foucault chama de administração dos corpos, gestão da vida e governamentalidade, posteriormente, chamado de biopoder como “sujeição dos corpos sociais e o controle da população” (FOUCAULT, 2017, p. 151). Este controle se dá por interesses diretos ligados a fatores políticos e econômicos que transformam todas as potências da carne em um instrumento de faturação, subserviência aos poderes do estado e reafirmação de posições, classes e castas sociais.

Hábitos, comportamentos, demarcação explícita de gêneros e o desenvolvimento de uma moral normativa e conservadora da qual não se pode fugir, são traços das potências neoliberais e colonizadoras que visam de maneira direta e desavergonhada, através da dominância da macropolítica, a teatralização do corpo para um bom funcionamento social e o desenvolvimento de uma dita “identidade individual”.

⁴⁰ Em 2019, em celebração a uma boa parceria estruturada com minhas colegas na Pós-graduação Lato Sensu em *Preparação Corporal para as Artes Cênicas* (FAV-RJ), fomos em uma exposição que ocorria no momento no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro. Na ocasião, havia na parede a obra *Weeping Willow I* (1919) do pintor impressionista francês Claude Monet (1840-1926). Dancei em frente ao quadro durante bons minutos naquele momento. Ao resgatar este quadro na pesquisa, trago as corporalidades dançadas em cada pincelada de seu autor.

Rolnik diz que através de “sua dobra financeirizada, o regime colonial-capitalístico exerce essa sua sedução perversa sobre o desejo cada vez mais violenta e refinadamente, levando-o [o desejo] a se entregar ainda mais gozosamente ao abuso” (2018, p.25). Através da reafirmação desse Corpo Social mecanizado e repleto de aparatos gestuais, os corpos tornam-se peças que visam a construção de uma identidade bem demarcada, fator que permite o nascimento de um sentimento extremo de nacionalismo, e, como consequência, os instrumentos necessários para o surgimento de governos opressores, fascistas e altamente dominantes. A consequência dessa instrumentalização do corpo é justamente a possibilidade de se estruturar poderes e morais que criam um padrão de beleza, de ação social e demarca que o contrário desse “espelho ideal” deve ser combatido. A oposição ao Corpo Social se apresenta como o Corpo-Carne, pois ele não pode ser dominado e não respeita as bordas impostas.

Para Foucault (2017, p. 151) a domesticação e formação desse Corpo Social se dá a partir da infância, momento que considero extremamente relevante para pensar o corpo que inicia seu mergulho nos aspectos somáticos. Com a construção de um sistema educacional que visa formar “cidadãos de bem”, esse corpo se constrói através de constantes lapidações morais, estruturações físicas junto da construção de gestos permitidos e proibidos e na demarcação de uma separação econômico-social que faz com que o sistema neoliberal-colonizador se mantenha e progrida.

O Corpo Social se desenvolve com suas capacidades tolhidas, e a morte do mesmo passa a ser de responsabilidade e vontade do Estado, na criação de “vilões e mocinhos”. O biopoder torna-se um elemento indispensável para o desenvolvimento do poder capitalista, que só pode ser garantido à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e por meio de um ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos.

Proponho retornar ao Líquido primordial, a Respiração Celular indicada no início do texto e que chega pelas vias da entrega ao processo e ao cuidado de si – e do mundo – em movimento como uma criança que é cuidada e nutrida desde o útero. Água. Sangue. Terra. Osso.

Tirar os sapatos. Sentir as plantas dos pés em contato com o chão e sentar-se com a coluna bem empilhada. Acariciar o chão com cada um dos dedos dos pés enquanto respira profundamente pelo nariz. Sentir a temperatura, textura e rigidez do chão que te sustenta. Com suavidade, fazer movimentos circulares e pequenos com os pés no chão até sentir que está devidamente acariciada. Espreguiçar, bocejar, suspirar.

2.1 Encontro com Tatsumi Hijikata e Angel Vianna. Fricções entre Butô e Somática

Esta apresentação de dança, que se desenvolverá ao se deixar ver o corpo, excluirá de sua superfície toda dança como movimento dado pelo exterior. Esta apresentação de dança reduz o corpo a sua pura existência, se bem que quando o endereço e o nome de um indivíduo lhe são arrancados, o corpo naturalmente terá seu lugar. (HIJIKATA, apud UNO, 2014, p. 46)

A metamorfose do corpo que se dá ao sentir o enraizamento das plantas dos pés no chão e lá se sentir longamente. O apoio da respiração que traz para a luz a dança dos órgãos e dos fluxos do sangue. É a espiral das dobras e natureza manifesta que faz querer encontrar a dança que mora nas entranhas da carne que padece, sangra e morre.

A maneira que respiro e apoio a existência da vida é a entrega ao Universo e ao eterno Novo. É a (re)descoberta da criança de 1993 que mora em cada fibra do corpo e convida a dançar as possibilidades de sentir o Universo em cada poro, através de cada experiência que passou. Em cada passo que é dado e onde todas e todos os mortos que vieram antes, compuseram a sinfonia do corpo que está manifestado no presente. Quando Hijikata faz sua voz surgir, mas também Abel, Peretta, Mikami⁴¹, Waguri⁴² e tantas outras pessoas, é o momento que descubro não ser viável a reprodução de um discurso sobre Butô, mas vejo potência e possibilidades de gestar um encontro der Hijikata com a Angel Vianna.

A busca pelo rompimento da mecanização do gesto é um trunfo contra a domesticação do corpo, e através de abordagens que residem no processo de investigação do Corpo-Carne, são apresentadas como possibilidade de liberdade do Corpo Social. Das cinzas, vida, e muitas danças apresentadas poeticamente pelas palavras de Hijikata, pode-se aprender sobre os processos de cuidado como caminho para tecer uma dança preenchida de sensibilidade e aberturas de encontro com o mundo, com outras pessoas e as experiências que moram, marejam, deslocam-se e preenchem uma dança compartilhada, coletiva e aracniana; é uma afronta e uma

⁴¹ Kayo Mikami é a diretora do *Torifune Butoh-Sha* (JP). Treinou e dançou com Tatsumi Hijikata de 1978-1981.

⁴² Yukio Waguri (1952-2017) foi um dos bailarinos de Tatsumi Hijikata desde os anos de 1970 e um dos responsáveis por trazer a noção de Notação de Butô no fim dos anos 1990.

guerra contra o sistema opressor do corpo. Esta pesquisa quer germinar de afeto e mudança sensível os corpos que são passíveis de experienciar essas ideias a partir do encontro com a Somática apresentada na face de Metodologia Angel Vianna.

Esta dança em que acredito é a do encontro que se besunta mais na pulsão da afetação compartilhada na imagem poética de Eros⁴³ do que no autocentramento encontrado na figura poética de Narciso⁴⁴. Dança como exercício de alteridade e aprofundamento de relações para que haja um modo de existência outro em que a mecanização do cotidiano é combatida pelo próprio movimento. O filósofo Byung-Chul Han desenvolve com maior profundidade as figuras poéticas de Eros e Narciso onde:

Hoje, vivemos numa sociedade que está se tornando cada vez mais narcisista. A libido é investida primordialmente na própria subjetividade. O narcisismo não é um amor-próprio. O sujeito do amor-próprio estabelece uma delimitação negativa frente ao outro em benefício de si mesmo. O sujeito narcísico, ao contrário, não consegue estabelecer claramente seus limites. Assim, desaparecem os limites entre ele e o outro. [...] Ele só encontra significação ali onde consegue reconhecer de algum modo a si mesmo. (HAN, 2019, p.10)

Os caminhos percorridos por esta pesquisa são confluências eróticas de presentificação e diluição de um si coletivo com a experiência de fazer parte do Universo. Hijikata reflete sobre um corpo que respeita as imperfeições e os processos de se existir em metamorfoses temporais, ao dizer que:

Do meu corpo, que se faz criador de fantasmas transformando o bolor, se dirá que ele foi criado definhado como uma múmia entranhada em seus bolores. Se bem que, ao beber os espíritos entre os bolores, ao invés da água, eu me fiz infiltrar em todos os interstícios das coisas [...] eu quero os bolores se misturando a todos. A ideia de que, a despeito do grito que poderia cicatrizar qualquer ferida a dor se abrandaria se tocasse esse ar secretado pelos bolores, essa ideia nunca abandonou meu corpo. (HIJIKATA apud UNO, 2014, p. 48.)

⁴³ Eros é a divindade grega que rege o amor e o erotismo. Filho de Afrodite e Ares, o erotismo regido por Eros é o que evidencia a capacidade humana de aceitar os próprios desejos (não apenas os carnavais) para estar em relação com sua sociedade.

⁴⁴ De acordo com *Metamorfose* de Ovídio (43 AEC), Narciso foi um semideus que, imbuído de um fascínio descomunal por sua própria imagem, padecia diante de um espelho d'água por observar a si mesmo refletido. Narciso, neste contexto, representa a individualidade tão exercitada e enaltecida pelas mídias e a necessidade forçosa de uma "perfeição" comportamental que não existe.

O nascimento destas percepções de se existir em movimento, ocorreu na realização de que é possível se inquietar pelas normas sociais que são impostas. Ao sentir a pressão do corpo respirando junto da terra, é possível perceber o desequilíbrio que surge na marcha. Como é andar? Como dançar junto do que é fluido para que não haja um encarceramento na dureza da vida? Qual a dança que reafirma a criação artística?

Para seguir as investigações com o Butô, é necessário encarar a curiosidade, escavar as sensações que moram no corpo. Não se trata de psicologizar, mas de nutrir aquilo que ressoa e vibra não apenas próprio corpo, mas nas experiências de todas as vidas passadas dos ancestrais que moram nas células sempre em processo de autopoieses⁴⁵.

A entrega de Hijikata nas experiências de sua arte, os caminhos de metamorfose através do movimento e do treino são algumas razões que tornam possível encontrar nele a gota que falta para virar o copo e expandir-se em potência de descobertas e caminhos ainda em processo de cultivo.

Hijikata perpassou incessantemente por diversos estudos de potência e, embora exista a tendência de caracterizar esses processos e artesanias como a afirmação de um molde, de uma técnica ou de uma forma engessada, ele buscava oposição a isso. Não, “ele nunca buscou sua identidade, nem sua origem, já que ele buscava sempre qualquer coisa que destruía toda origem e toda identidade” (UNO, 2018, p. 47). Ele estava muito além disso. Ler Hijikata para fortalecer um significado da vida através de um corpo que dança:

Eu coloquei uma cerimônia de iniciação para os jovens como o altar do meu trabalho. É talvez semelhante ao ascetismo e pode também ser chamado de uma cerimônia de maioridade. Eu gostaria de criar uma dança assim, feita de carne e osso, que eu ocuparia com meu próprio corpo, não por compreensão mútua, mas sofrendo do medo de viver e o ato de continuar a experimentar constantemente. Acreditar e continuar a viver são mitos de atos impossíveis de nomear. Arriscar. Com mãos que mediram o peso de testículos, eu me agarro em um semblante cego. (...) Estou perplexo com os corpos de jovens criaturas, que, privadas de qualquer eco ético, dominam as ruas. Estou

⁴⁵ De acordo com MATURANA e VARELA (1980), é a capacidade de produzir a si mesmo em deterioração-criação constante. Um alimentar-se de si para gerar a si.

fazendo do meu trabalho um assunto com potência de areia quente, veículos velozes, perseguições dramáticas e conversas nuas que removeram a punição dada pela sociedade de sua realidade compartilhada a se comportar como uma juventude indigna de amor. Eu acredito que a partir de incessantes conversas com essas jovens criaturas que ficam na distância mínima da experiência primal, e através do trabalho que eles executam, podem ser aperfeiçoados como os meus Soldados Nus. A remodelação humana só será conseguida ao se envolver com a arma letal de sonhos que há muito ignora a pobreza da política (HIJIKATA, 2000, p. 48).

A partir de Hijikata cria-se espaço para a comunhão entre o corpo movente e o corpo escrito. Palavras e corpos podem tanto aprisionar quanto libertar, Abel e Maschio evidenciam que:

Hijikata era um leitor assíduo de literatura, e, em especial, de poesia. Compreendeu que, tal como há corpos que aprisionam a carne, há palavras criadas por esses corpos que cumprem a mesma desagradável função. Ao iniciar sua luta corpo-a-corpo (corpo social versus corpo-carne), levou à carne os desdobramentos, desarticulações, reinvenções que algumas escritas também buscam para livrarem-se do aprisionamento. Hijikata não criou uma relação dicotômica entre linguagem e corpo – tampouco criou uma dança ou uma escrita próximas do entendimento comum destes, não foi por acaso que muitos de seus escritos o aproximaram em nível crítico e ideológico, do Surrealismo -, ele observou de modo generoso as linhas de fuga que surgem também na linguagem desejosa do novo, asfixiada pelas amarras da cultura e usufruiu delas para dar voz a uma carne finalmente liberta. Hijikata compreendeu que, parafraseando seu colega surrealista Shazô Takigushi, poesia não é crença, não é lógica: é ação. (ABEL; MASCHIO, 2018, p. 26).

Afinal: quais os pontos de interseção que viabilizam as reflexões de aproximação entre os fazeres de Tatsumi Hijikata – conhecido por seus extremismos psicofísicos – com a Somática? Digo que tal como o Butô é uma arte nebulosa em definição, talvez as aproximações se desenvolvam de maneira igualmente esfumaçadas.

O primeiro ponto de aproximação trazido é o entremeamento em áreas de saberes. A partir de 1961, Hijikata passa a colaborar com artistas de diversos campos, como artes visuais, música e literatura (MIKAMI, 2016, p. 34) pelo interesse em mergulhar em proposições artísticas plurais; a Somática enquanto campo de conhecimento, também se nutre de tantos outros como a filosofia, ciências sociais e

da área da saúde por se focar em um “estudo que promove a ausculta – ou seja, a escuta interna – e a percepção de si em primeira pessoa” (HANNA, 1976, p. 30). Essa ausculta permite um sentido proprioceptivo capaz de vivenciar a experiência da vida como um todo, ou seja, não há distinção entre os corpos físico, emocional, mental, psicológico, espiritual e os demais corpos sutis. O todo é completamente integrado. Em saberes, feitura e nutrientes.

Hijikata almejava estas integrações diversificadas em suas investigações junto do Butô. Para atingir tal união, o bailarino investigou processos psicofísicos extremos. Sua aproximação com Jean Genet, Conde de Lautremont e de Kooning (UNO, 2014, p. 44) despertaram a curiosidade das mobilizações de percepção através de práticas psicofísicas que descentralizavam a percepção de si através do esgotamento físico.

Enquanto educador somático, a reflexão qual proponho é sobre que arte pode nascer tendo como pilar de treino a Somática na criação dentro do Butô? Hijikata dava o tempo para a imersão sensória em tudo que estava ao seu redor para que as afecções se transpusessem no movimento. A Metodologia Angel Vianna⁴⁶ apresenta também uma experiência sensível através da diluição do tempo em cada prática, não restringindo-se à construção de técnicas, mas de meios relacionais, éticos, poéticos e políticos para se existir alargando o tempo para que a feitura se assente no corpo.

Se para Hijikata a respiração “sugeria a direção da vida e da morte simultaneamente” (MIKAMI, 2019, p. 50), na Somática – tendo a Metodologia Angel Vianna/MAV como exemplo – a respiração é um pilar de expansão não apenas da consciência, mas celular. Hijikata expunha o interesse de gerar pontos de tensão em suas práticas físicas para descentralizar a racionalidade do corpo e insurgindo o Corpo-Carne a partir das fricções do desconforto (MIKAMI, 2016), contudo, trazendo para uma contemporaneidade onde há a possibilidade de novas abordagens

⁴⁶ Rememoro dizeres de Angel. Durante suas famosas *Aulas do Papel*, ela costumava brincar sobre as durações temporais. Essas aulas tinham duração entre três e cinco horas. Angel costumava dizer que o tempo é necessário para que conseguíssemos acessar as percepções de mudança não somente em nossa dança, mas na constituição do corpo. Uma vez, perguntei a ela se realmente tanto tempo era necessário, afinal de contas em condições convencionais nós (educadoras) não temos tanto tempo com nossas alunas. O que fazer quando não se há tanto tempo? Rindo, ela me disse: “meu filho, a experiência do tempo por si só já é uma grande aula. A gente não precisa dar conta de tudo, se você possui apenas uma hora, como seus alunos vão sentir a movimentação dos dedos que tocam o papel? Dar o suporte para eles permitirem fazer a dança brotar do som do papel, esse é um aprendizado”. Esta aula em específico aconteceu no início de 2019. Escutar estes ensinamentos me fez abrir os sentidos. Foi o momento em que imaginei com perfeição Angel e Hijikata sentadas em uma mesa de bar tomando um café bem quente.

artísticas, vislumbra-se a efetividade de mudança no processo de criação em Butô utilizando a MAV como fricção sem “trair”⁴⁷ o legado poético proposto por Hijikata.

Seguem alguns procedimentos criativos de Hijikata e pilares práticos da Metodologia Angel Vianna como representante da Somática para a construção de pontes não apenas de interseção, mas de como a Somática pode potencializar as investigações dentro do Butô afinando a experiência de se ter-ser um corpo, deixando a carne viva para o processo. A potência está na maneira em como MAV e as demais referências somáticas aqui, canalizam a experiência da criação em Butô.

Procedimentos criativos em Tatsumi Hijikata e seu Butô⁴⁸

- Exercitar a pausa através da parada dinâmica⁴⁹.
- Luta contra a gravidade: equilíbrios e desequilíbrios. O pilar de cinzas que se esforça para manter-se em pé.
- Tensionamentos psicofísicos pela exaustão: fadiga muscular, repetições de movimentos interruptas, utilização de objetos para modificar a constituição do corpo (pesos amarrados nos membros, tinturas abrasivas na pele etc.).
- Silenciamento de um dos sentidos para expandir a noção de si. (olhos vendados, ouvidos tampados, boca silenciada).
- Rompimento com o tempo cotidiano. (horas de treino em um tempo excessivamente lento, ou excessivamente rápido).
- Privações físicas. (longos períodos de jejum, privação de sono, privação de descanso físico etc.).
- Interdisciplinaridade artística. (utilização das artes visuais, sonoras, cinematográficas e da literatura como fonte de alimento para a criação).
- Diálogo com a natureza ao redor. (visão de que o espaço e tudo que habita o mundo dialoga diretamente com a composição de si, sendo passível de ser mergulhada. Dançar a casa, dançar o cachorro, dançar a árvore.).

⁴⁷ É constantemente apontado que a Dança Butô não tem como proposta basal o aprofundamento em aspectos terapêuticos, de cura ou espirituais. O uso das aspas neste contexto, é para evidenciar que não há traição alguma diante do legado de Hijikata, mas sim a proposta da atualização de um pensamento que passa a ser mais alinhado com uma práxis de autocuidado como caminho, não como foco.

⁴⁸ Material utilizado como base: MIKAMI (2016); PERETTA (2014); UNO (2014; 2018); diários de anotação com minhas vivências artísticas e pedagógicas com Thiago Abel (2018; 2019; 2020); Yoshito Ôno (2017); Yukio Waguri (2017).

⁴⁹ “Manter-se parado e imóvel forma a base da dança e o protótipo para todos os futuros movimentos humanos” (YUTAKA apud MIKAMI, 2016, p. 49).

- Criação de Matrizes Poéticas. (imagens criadas com o intento de ecoar no corpo para gerar novas possibilidades de existência fora do Corpo-Social e que eram induzidas a partir de práticas psicofísicas.).
- Criação de *Butô-fu*⁵⁰, ou cadernos de notação. (todo processo era registrado como possibilidade cartográfica para que qualquer pessoa conseguisse atingir o estado sensorial e físico ao ler as notações. Possuíam colagens, anotações pessoais, desenhos e afins. Foi um recurso extensamente utilizado por Hijikata em seu processo de criação e apropriado por suas pupilas e pupilos).

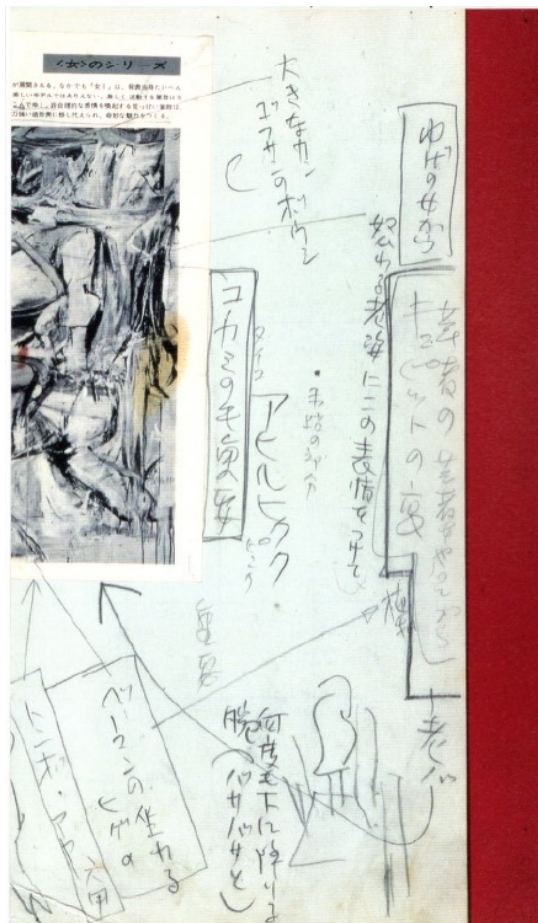


Figura 3 Página de um dos cadernos de notação de Tatsumi Hijikata. Acervo Tatsumi Hijikata Archive, Universidade de Keio.

Embora negasse a necessidade de formatar uma técnica de Butô a priori (UNO, 2014), era inegável o apreço de Hijikata pelo refinamento técnico e tônico do corpo.

⁵⁰ Válido apontar que o Butô-fu surge na transição de Hijikata de bailarino para diretor-coreógrafo com mais fôlego no começo dos anos de 1970. Embora o artista já se propusesse a experimentações escritas e pictóricas, tal recurso foi vastamente utilizado por ele e passado também para seu coletivo de artistas. Atualmente existem pesquisadoras que investigam o Butô-fu, entre elas está Thiago Abel do Núcleo Experimental de Butô.

Mesmo que não tenha deixado uma codificação estilística de “Butô”, Hijikata via na entrega ao processo a medula espinhal para sua dança, e como consequência, a técnica. Hijikata dirá que,

Quanto à técnica, certamente fazemos exercícios para uma expressão, seja balé clássico ou dança tradicional japonesa, mas às vezes pensamentos que não se trata de técnica, e que o que conta é como uma técnica se produz. Há uma fala com seu coração e outra apenas com sua boca. Uma técnica é como a palavra, podemos nos perguntar de onde ela vem, e para essa questão é importante perceber que não é apenas a técnica que determina tudo. (HIJIKATA apud UNO, 2018, p. 129).

O que fica evidenciado na história do Butô é como Hijikata utilizou de práticas psicofísicas extremas para que ele e suas bailarinas atingissem um estado que cumprisse seus requisitos de qualidade artística. Por estar no cenário em que ocorriam os desdobramentos dos movimentos de vanguarda japonesa (PERETTA, 2015, p. 52), ele permitiu extrapolar os limites ao propor a si e suas colaborados experimentações como: dançar com pedaço de mármore entre as nádegas; sacos de gelo presos aos órgãos genitais; gesso aplicado na pele e afins. Para além de um juízo de valores, interessa a esta pesquisa a pulsão de vida e afeto que Hijikata nutria no desejo de fazer com que sua arte estivesse inteira e à disposição no mundo e que incomodasse a norma em uma verdadeira “poesia da transgressão, do desvio, da ruptura que constituíam o centro de sua arte e de sua vida” (UNO, 2018, p. 132).

Se, em um primeiro momento a criação se deu através do rompimento com os limites psicofísicos, em seu ofício como bailarino, diretor e criador, também foi mudando seus próprios paradigmas. No amadurecimento de seu Butô, ele reforçou a arte de quem dança, “sondando este mundo através da carne e do movimento” (UNO, 2018, p. 226). O que era aprendido a partir da dor passou a ganhar outros caminhos, como na exploração da criança que se foi um dia e que ainda habita o interior de todas as pessoas. Rememorar o devir-criança como um exercício trouxe uma outra ótica para a dança de Hijikata, onde:

Gestos simples do corpo que busca se divertir, a dança nas festas ou ritos, as danças tradicionais em que os movimentos são por vezes absolutamente sofisticados, as danças “artísticas” contemporâneas que conhecem variedades e novidades extraordinárias, como tudo que

se criou em todos os domínios da arte... todas essas danças devem, apesar de tudo, partilhar algo. (UNO, 2018, pps. 226-227).

A partilha deste “algo” que Uno aponta pode ser a construção de pontes de comunicação que se estabelecem nas pontes de afecção criadas entre artista e espectadora; artista e mundo; artista e Cosmos. Um “algo” que nada mais é do que uma grande oferenda sacrificial em honra à inteireza, entrega e existência visceral onde se está constantemente em metamorfose.

Pilares práticos da Metodologia Angel Vianna/MAV de Conscientização do Movimento e Jogos Corporais⁵¹.

Angel definirá sua Metodologia alicerçada em oito categorias entremeadas:

1. **Observação** – de si, do espaço, da outra. O sentido da visão que escorre da individualidade para o espaço e para o coletivo.
2. **Apoios** – os sustentos do corpo. Partes de sustentação que mantêm a existência no chão, em contato com o ar, projetando o corpo no espaço.
3. **Atenção** – a entrega e a inteireza nas ações realizadas. Cuidar de si e do redor com a mesma generosidade.
4. **Articulação** – reconhecimento das finas manivelas de si. Os encaixes articulares e ósseos que permitem as expansões e recolhimentos no mundo e que devem estar sempre bem azeitadas.
5. **Tempo** – viver cada minuto em pluralidade. Entender a lentidão e a rapidez, os espaços criados entre um e outro.
6. **Os sentidos** – viver cada um dos sentidos de maneira independente e reconhecendo suas misturas. Visão, audição, olfato, paladar, tato, ausculta interna, atividades mentais e interconexões entre sentidos. Cada sentido dança e faz mover.
7. **A tridimensionalidade** – reconhecer-se em volume, peso, forma. Seus espaços, dobras e desenhos em integridade no espaço e coletivamente.

⁵¹ Material utilizado como base: SALDANHA (2009); TEIXEIRA (2021); material coletado ao longo de minha formação na Licenciatura Plena em Dança e Especialização em Preparação Corporal pela Faculdade Angel Vianna/FAV; experiências artísticas e pedagógicas com Angel Vianna (2016-2019).

8. **Consciência corporal** – a soma de todas as partes. A preservação de si e do todo que se dá pelo movimento. Estímulos internos que desvelam no exterior em movimentos que cuidam.

Tendo na Metodologia Angel Vianna o referencial somático, não há a negação de nenhuma peculiaridade ou singularidade de cada corpo tal como não há a necessidade de tentar corrigir nada que diante da sociedade é “estranho” e/ou imperfeito. A partir do movimento, é possível existir em uma potência repleta de conforto, centramentos e possibilidades de expansão, “movimento e pensamento estão sempre juntos: o pensamento tem movimento” (VIANNA apud SALDANHA, 2009, p.89).

Comparativamente, pouco pode ser visto em semelhança entre as proposições de Hijikata e a MAV, contudo, é necessário evidenciar o imenso compromisso de ambas as manifestações artísticas com a expansão de si e com a Arte como revolução não apenas de afetos, mas de mundo e paradigmas. O trabalho de Angel é revolucionário por sua imensa capacidade de presentificar a pessoa e abri-la para a exposição de suas maiores potências em movimento enquanto é cuidada pela própria ação de se mover e dançar onde o diferencial é o caráter da ludicidade⁵² do trabalho. A bailarina e filósofa do corpo Letícia Teixeira dirá que:

Nas aulas, antes de iniciar qualquer exercício ou movimento direcionado, ela enfocava a consciência do corpo, sua posição e a presença. [...] a originalidade de seu trabalho consistia justamente em vincular a pesquisa do conhecimento corporal, assim como o desenvolvimento da capacidade de conscientizar e aprimorar a presença corporal, com a pesquisa do movimento, expressão e jogos corporais. [...] a infinidade de ideias e jogos propostos por ela permite que o corpo desfrute da sensação de estar livre, vivo e dance espontaneamente, sem preocupações estéticas. Com isso, vivencia-se a experiência do movimento liberto, como se o pulsar da vida e a

⁵² Por seu imenso interesse com pautas não excludentes, ao longo de sua jornada artística Angel desenvolveu de maneira extensa trabalhos com pessoas com deficiências (motoras e intelectuais) através de seu contato com Lygia Clark. Dra. Nise da Silveira (1905-1999), o educador Paulo Freire (1921-1997), entre outras pessoas. O diferencial do trabalho de Angel é o pensamento de querer que todas as pessoas possam dançar suas próprias danças independente das peculiaridades físicas e intelectuais. De acordo com ela, “gente precisa dançar. Klauss [Vianna, seu companheiro] é que cuidava dos bailarinos. Eu cuidava das crianças, trabalhava com cadeirantes e queria entender mais sobre toda diferença. O que me interessa é gente.” (conversa com autor, outubro de 2018, sic.). Ao trazer os devires das minorias, Hijikata exaltava suas forças e formas; da mesma maneira Angel segue promovendo uma arte não excludente e que é interessada nos bailares de todo tipo de corpo. O aspecto lúdico é fundamental para a aproximação equânime com quem quer que seja.

totalidade do corpo, em conjunto, dissipassem todo o cansaço diário. (TEIXEIRA, 2021, pps. 74-75)

Se há a preocupação da libertação do corpo das amarras sociais em ambas as propostas, que porosidade insurge nas investigações práticas da Dança Butô utilizando os pilares práticos de MAV? Outro interesse mútuo de Hijikata e Angel é o de investigações pelas partes segmentadas do corpo⁵³ como protagonistas de movimento.

Tanto para o Butô quanto para a MAV, a inteireza só poderia ser possível através do reconhecimento de todas as partes. Hijikata tinha obsessão pelas infinitas possibilidades e formas das pernas e dos dedos dos pés (MIKAMI, 2016) ao passo que Angel dedica momentos de trabalho e atenção aprofundados para cada parte do corpo. “Primeiro, sensibiliza-se a área que vai ser trabalhada, por exemplo o quadril. O aluno deve tocar o quadril, olhando-o atentamente e analisando-o.” (TEIXEIRA, p. 76). Ambos, Butô e MAV, nesse sentido diluem os sentidos para que cada célula do corpo atue como olhos, nariz, boca, ouvidos, toque.

Através do exercício das Matrizes Poéticas criadas por Hijikata, é possível construir criações de dança com o amparo metodológico da MAV. Hijikata oferta em seu legado uma filosofia da carne que encontrará o movimento no exercício sustentado junto da Somática. Se o Butô rompe as fronteiras do ordinário em uma prática de liberdade que se dá através da dança entre Luz-Sombra; Caos-Ordem; Micro-Macro em imagens poéticas que serão entendidas de maneira única para cada pessoa que se relaciona com tais matrizes, a Somática oferta um amparo físico, mental, psicológico, espiritual e sutil que se dá através do movimento para que as asas cresçam fortalecidas e capazes de sustentar as profundas raízes insurgidas através do Butô. Opostos que comungam do mesmo norte: a reafirmação da vida através de um movimento afetado por tudo ao redor, que gesta afeto pelo todo.

⁵³ Embora não seja exclusividade nem do Butô, e nem da Metodologia de Angel, através de minhas experiências descobri que as similaridades de se acionar sensorialmente as segmentações do corpo, para ambas as propostas, é semelhante. Nas técnicas de Dança Moderna como Martha Graham e Isadora Duncan também existem as segmentações. Em propostas somáticas como *Bartenieff Fundamentals*; *Abramovic Method* e Eutonia, também há segmentação do corpo. A diferença, contudo, é em como o aspecto lúdico de se segmentar se apresenta nas propostas. Para além de forte interesse anatômico, o apelo sensório-imagético trazido tanto pelo Butô quando por MAV possuem aproximação, e é este o ponto que busco evidenciar.

Vamos ouvir a voz de Tatsumi Hijikata:

Se escuta o canto da Manto Negro com uma voz intermitente, forte e firme.

Oscilante, o esforço excepcional do ano que passou

Sobrevive a isso e lá

Sobrevivendo sem comer nada

Agora engole com a boca de uma carpa

Não se pode saber com clareza por causa da obscuridade

Não se pode conhecer os detalhes

A vida de uma larva atordoada

Estou fadado a lhe consagrar

Sobrevivendo mil anos, dois mil anos

Eu me arranco do sono amassado

A mistura com o sol matinal

Desenha um pássaro com a urina impura

O pássaro desenhado é apenas colorido

Agora o pássaro nada mais é que uma cor. (HIJIKATA in UNO, 2018, p. 220).

O que segue é uma sopa de encontros com os corpos Butô que se manifestam em transversalidades poéticas e que fundamentam a quimera⁵⁴ que conflui e se cria nos processos Somático-Performativos pautados em práticas abertas para metamorfose.

⁵⁴ Nas mitologias mesopotâmicas e gregas, a quimera é um ser mítico de extrema ferocidade composto por várias partes animais. Sua imagem mais popular é a de um corpo de leão, cauda de cobra, asas de morcego e com uma cabeça de bode nas costas que cospe fogo e veneno. A imagem quimera aqui, representa a imensidão transformadora de existir em um mundo com tantas tensões e possibilidades. A ferocidade é revertida em pulsão de vida, e o hibridismo é exaltado como eixo norteador de crescimento ético no mundo.

Pousar as mãos na altura de um dedo abaixo do umbigo. Pressionar com sutileza como um gato que massageia uma coberta. Fechar os olhos enquanto sente a carícia em um de seus centros de energia. Como está sua respiração com esse toque? Manter os ombros relaxados. Unir as palmas das mãos nesta mesma altura de forma que a lateral externa dos polegares encostem na região. Respirar enquanto sente seu fluxo energético se assentando junto de sua respiração. Aos poucos, abrir os olhos para continuar a leitura.

2.2 As Metamorfoses do Corpo

Em julho de 2022, vivenciei o que viria a ser minha maior metamorfose: a cirurgia bariátrica⁵⁵. Realizando exames e tendo acompanhamento psicológico e nutricional desde janeiro do mesmo ano, a data de 26 de julho de 2022 marcaria o dia em que iria ter de (re)aprender a me relacionar com o universo através dos próprios sentidos.

Tendo tido sucesso no procedimento cirúrgico, fui liberado do hospital no dia seguinte e deveria, pelos próximos 15 dias, permanecer em repouso e ingerindo líquidos em quantidades de 50ml a cada 15 minutos, dando – em média – 30 copinhos por dia. Quando estamos adoentadas ou em um processo de recuperação em que o corpo atinge determinado estado de vulnerabilidade, é possível sentir cada segundo do tempo passar. Há uma presentificação forçosa que é instaurada pela crise. Ao permanecer deitado na cama que era de minha falecida avó, habitando seu quarto repleto de lembranças, que seria a morada dos próximos 15 dias enquanto tinha de movimentar-me com delicadeza para não deslocar o dreno inserido em minha barriga, encarnou-se no processo de recuperação a frase que traz Kuniichi Uno sobre Hijikata onde dizia que “ele contemplava sem cessar o corpo que estava morrendo, o que ficava doente, o se curar e depois se metamorfosear, se deslocar, se abrir, se fechar, se encontrar, se perder” (2018, p. 246).

A metamorfose neste sentido não se iniciou após o retorno para casa, mas desde o momento em que 80% de meu estômago foi retirado. Os desafios da transformação começaram na simples ação de engolir, pois de repente havia uma luta contra os instintos. Se anteriormente eu poderia virar um copo de 300ml de um algum líquido, naquele momento precisei engolir suavemente 50 ml sentindo como havia o estranhamento de toda a viagem do líquido pelas papilas gustativas, até este estômago outro que agora estava em um processo de cicatrização. Há a dor, o desconforto, a sensação de que o líquido voltará e a aceitação que não tem como controlar as sensações do momento.

⁵⁵ Mesmo sendo bailarino profissional, durante os anos entre 2019 e 2022 lutei contra a doença da obesidade que fora fortalecida por severos quadros de depressão. Em janeiro de 2022, recebi a notícia de minha médica ortopédica que caso não perdesse muito peso de maneira veloz, teria de me aposentar definitivamente enquanto bailarino. Após sua recomendação quanto a cirurgia, dei início ao processo bariátrico.

Embora o primeiro estranhamento more no verbo “engolir”, é no verbo “caminhar” que os maiores desafios se apresentaram nesta primeira etapa. Empilhar o corpo sobre os dois apoios dos pés passou a ser uma luta outra contra a gravidade. O desafio de erguer um corpo pesado, malnutrido e fragilizado por um processo cirúrgico é imenso e apresentou o ato de levantar como um convite ao colapso. “Para Hijikata, permanecer em pé era uma forma de colapso e andar era o caminhar de uma coluna de cinzas” (MIKAMI, 2016, p. 76). Ao estar em pé, senti visceralmente o corpo gritando para entrar em um estado de conforto, contudo, para permitir que o sangue circulasse melhor, fazia-se necessária a caminhada pelo espaço.

Enquanto vivenciava esses primeiros dias e os desafios implicados na recuperação da cirurgia, pude entender que estava, de certa forma, vivenciando de o Corpo Debitado⁵⁶ que Hijikata investigou.

A recuperação ensinou mais sobre dança do que imaginei que ensinaria. Cada banho, cada troca de curativos e cada pequena caminhada pelo espaço representava um deslocamento tempo-espacial que provocava as ações cotidianas do corpo. Assim, é resgatado sensorialmente e operacionalmente os aprendizados dos primeiros anos de desenvolvimento, mas com a diferença de que agora seria possível o mergulho nestas ações básicas por outras instâncias e reflexões. Não era necessário ser cotidiano, pois era novo. A morte de uma padronização de movimento pela insurgência do nascimento de tantas outras possibilidades de deslocamento na vida; assim, encarei em completa abertura a reflexão de Hijikata sobre a poética do nascimento e da morte, pois:

Para ele (Hijikata), a vida não se separava jamais da morte. A vida e a morte constituíam-se como uma dança na qual elas se alternavam, se cruzando em um leque que partia do microcosmo até a imensidão do universo. A carne é o lugar deste cruzamento, desta alternância, deste mesmo leque. Não ceder à ameaça da morte que advém, em última instância, afirmar a vida como improvisação plena de malícias. (UNO, 2018, p. 246)

⁵⁶ *Suijakutai*, ou “Coleção de Corpos Debitados” foi a pesquisa que Hijikata perseguiu em seus últimos dias (UNO, 2014, p. 49). Na literatura, podemos encontrar como tradução “Esgotado”. Como forma de aproximação ao que proponho, um corpo que está refém às dominações do capitalismo falocentrado, aproxima-se mais com “Debitado”. Aqui encontram-se os corpos dos animais, das plantas, das pessoas idosas, das crianças, pessoas adoentadas, corpos com deficiência, corpos femininos. A meu ver pessoal, “esgotado” não dá conta de abraçar a crueza de se existir enquanto todos esses corpos que não são o do homem branco, rico e que detém o poder.

Permitindo-me nutrir dos ecos *Hijikateanos* que vibram nas células, pude reafirmar a vontade de viver em abertura para as mudanças que passaram a ocorrer com o corpo e com minha relação diante dos meus próprios movimentos. Experimentei tudo que há de involuntário neste processo: a perna esquerda que levantava minimamente debaixo do chuveiro para preservar o dreno na barriga; os passos curtos e vagarosos que recusavam-se a acelerar mesmo diante da vontade da racionalidade; as diversas tonturas que surgiam em cada levantar e cada deitar que suspendiam os braços até a altura da face em uma proteção para caso houvesse uma queda; os movimentos sagitais “frente-atrás” que o pescoço fazia para retirar a tensão das vértebras cervicais e da musculatura dos ombros.

Embora investigue esses processos metamórficos há alguns anos, foi vivenciando esta experiência que pude mergulhar mais a fundo nas minhas próprias metamorfoses em diálogo com o Butô e a Somática. Se nas investigações da Dança Butô e o legado de Hijikata existem as indagações sobre romper com a docilidade do corpo através da expansão reafirmatória da vida, através da Somática há essa busca pela união – como um bom caldo – de todos os corpos. O que se seguiu nestes dias de recuperação foram as experiências que possibilitaram ampliar esta escuta para o som de cada órgão, cada fluxo respiratório e necessidade de movimento de uma carne que passou a mudar em passos largos de dentro – das reflexões de cunho emocional e psicológico – para fora – das mudanças físicas.

As mudanças foram tamanhas que foi evidenciado o fato de nada ser fixo na composição de qualquer pessoa. Enquanto seres existentes, somos completamente passíveis a mudanças pois “ter um corpo não significa mais existir sob uma forma, mas ter a potência de traduzir toda forma em uma outra” (COCCIA, 2020, p. 94). A metamorfose passa a ser a abertura para uma mudança que permitirá outras experiências e a formação de outras possibilidades de existência no mundo que se dá a partir do movimento, seja ele celular ou macrocósmico. A pura experiência da “plasticidade somática” (COCCIA, 2020, p. 94).

Como adepto do Taoísmo, senti-me (co)movido a praticar com mais afinco o cultivo durante o período de recuperação. Cultivo, ou *xiūshēn* (修身) é a ação de

preservar as relações mente-corpo através de práticas ativas (CHERNG⁵⁷, 2010, p. 26) como:

- **Meditação** – “a meditação taoísta é tipicamente alquímica, [...] ela visa à transmutação simultânea da consciência e do corpo. É chamada de alquímica porque os alquimistas acreditam na transformação da matéria” (CHERNG, 2012, p. 53).
- **Nutrição através da alimentação** – debruçar-se sobre o valor do que é ingerido no corpo e as relações dos alimentos não apenas pelo significado físico, mas psicológico, emocional, racional e espiritual. A comida deve ser ingerida para manter a harmonia.
- **Práticas de refinamento somático** – atividades que exercitem todos os corpos, tais como a leitura; dança; artes marciais; instrumentos musicais e afins de maneira a valorar o significado e o processo, não o resultado.
- **Práticas contemplativas** – harmonização de si através da espiritualidade, entonação de mantras e cânticos, exercício da FÉ = Foco+Esforço.

Ao atentar-me na necessidade de voltar a praticar o cultivo como caminho benéfico, lembrei de uma pergunta feita por minha orientadora, prof^a. dr^a. Nara Keiserman, no fim do ano de 2021: “o que realmente é importante para você?”. Esta pergunta acompanha-me até o presente momento e entra diretamente em diálogo com alguns questionamentos que o próprio Taoísmo – enquanto caminho de metamorfose – propõe como reflexão: “o que é mais importante para mim, onde eu estou, do que eu realmente gosto?” (CHERNG, 2010, p. 52).

Retomar com o cultivo naturalizou-se celularmente como uma espiral de pulsão de vida natural. As práticas de meditação voltaram a ser frequentes; a relação com os mantras e com a música passou a ser mais harmônica, a questão com a alimentação ganhou outra camada de complexidade junto do acompanhamento nutricional no momento de uma outra adaptação física – nada foi sutil ou transcendental. Foi tudo visceralmente vivenciado em cada musculatura, porosidade óssea e sinapse nervosa. Um salto de fé dado e o responsável para me fazer entender que nada relacionado ao cultivo entrava em choque com as investigações apresentadas na pesquisa, muito

⁵⁷ Wu Jyh Cherng (1958-2004) foi o mestre taoísta responsável pela difusão do Taoísmo no Brasil, além de fundar a Sociedade Taoísta do Brasil (STB), fundador do Templo do Tesouro do Espírito (SP), do Templo da Transparência Sublime (RJ, fechado em 2021) e traduziu livros taoístas do chinês original diretamente para o português.

pelo contrário. Houve a potencialização das reflexões pois no cultivo também há o incentivo pela prática contínua, afinal:

Quanto mais você prática, mais força terá, maior cumplicidade terá o universo em relação a você. Assim, você se relacionará com o universo e com o mundo. Não só todas as consciências vão colaborar com a sua prática, mas a sua prática vai colaborar com todas as consciências também. (CHERNG, 2012, p. 60)

Somando todas estas forças e formas foi possível continuar o processo de recuperação em experimentação onde o que mais interessava não era definir o acontecimento em si, mas as pulsões que eram gestadas em cada processo de mudança, a cada casulo rompido para dar forma a outro ser; “uma pesquisa de todos os átomos, de todos os fluxos que atravessaram o corpo de uma criança, tudo que pertence a uma terra sem nome, sem fronteira” (UNO, 2012, p. 48) tal como praticada no Butô de Hijikata.

Se para dançar Butô é necessário sacrifícios e a habilidade de se arriscar em locais possivelmente perigosos (MIKAMI, 2016, p. 32), estou certo de que vivenciar a cirurgia bariátrica não apenas foi uma das mais importantes danças costuradas por mim, mas também uma das mais reveladoras que segue gerando brisas de entendimento para o ofício da arte, ensino e pesquisa.

Durante o período de recuperação que precisou de mais atenção – os 30 primeiros dias – além de observar um corpo distinto a cada momento, foi possível a experimentação de outras movimentações norteadas pelas mudanças. Da retirada do dreno aos primeiros movimentos mais amplos consegui sentir significativamente algumas possibilidades de ser-estar no mundo através dos devires de corpos debilitados tal como propunha Hijikata. Os sistemas de poder renegam a possibilidade da metamorfose por terem a ciência que uma existência em transformação não se conforma em ser dominada, e durante muito tempo o corpo “tem vivido com movimentos domesticados, infligidos por extrema violência, então o conceito de corpo [naturalmente] deve ser errado” (HIJIKATA apud MIKAMI, 2016, p. 64) daquele de sua verdadeira essência.

Uma reverberação do processo da recuperação foi a continuidade do desenvolvimento destes caminhos costurados com acolhimento e generosidade e compuseram a pesquisa intitulada de **Butô e as Metamorfoses do Corpo**. Não é um novo tipo de Butô ou a pretensão de criar algo novo em cima do que foi previamente alinhado por Tatsumi Hijikata e Kazuo Ôno, mas sim dar ênfase ao caráter metamórfico que habita em cada pessoa através das dinâmicas somáticas. Os experimentos desta etapa da pesquisa acabaram sendo condensados em uma estrutura de curso que vem sendo ofertado em instituições de ensino do Rio de Janeiro – como a Faculdade de Dança Angel Vianna/FAV – desde 2017, tendo como alinhamento na Somática o suporte para as investigações éticas, estéticas e poéticas do Butô.

Através do contato com as Matrizes Poéticas de Hijikata e com os eixos norteadores das práticas de arte-vida de seu principal colaborador, Kazuo Ôno, a estrutura deste curso foi pensada para promover uma imersão através da prática na Dança Butô e seus impactos/relevâncias para o entendimento empírico do conceito de “Metamorfose” em experimentações que visam expandir os sentidos de corpo para atingir um estado metamórfico de criação somática. Logo, propostas deixadas por Hijikata como sacrificar a identidade construída socialmente para a insurreição de uma abertura para as forças e formas; dançar com suas trevas (*ankoku*), debruçar-se sobre o Corpo-Carne e o Corpo Morto são realizadas com o amparo de uma preparação inicial de presentificação de si em alinhamento com propostas somáticas desenvolvidas por figuras como Angel Vianna (Metodologia Angel Vianna de Conscientização do Movimento e Jogos Corporais); Irmgard Bartenieff (*Bartenieff Fundamentals*) e Marina Abramovic (*Abramovic Method*).

Até o presente momento, estas experimentações têm-se provado profícuas pois o intento não é tirar o caráter visceral da Dança Butô ou colocá-la em um local ascético, mas sim revelar que a Somática é uma área de potente criação artística e de vida, pois além de amparar criativamente cada pessoa em seus mergulhos dentro das propostas do Butô, também reforça as práticas de autocuidado, gerando desestabilizações que não geram lesões físicas, emocionais, psicológicas, mentais e espirituais.

Com calma, levantar-se. Com os pés deslizando pelo chão, dirigir-se até uma parede. Fechar os olhos e com as palmas das mãos, empurrar com conforto a parede, inclinando com suavidade a coluna. As palmas das mãos ficam na largura dos ombros e na altura do rosto, criando um ângulo generoso de descanso. Respirar enquanto sente a musculatura de suas costas sendo estimuladas pela relação mãos x parede. Quando sentir que é o suficiente, se despedir do contato com a parede com a mesma generosidade que iniciou. Retornar com calma até o seu local para seguir com a leitura.

2.3 Manifesto por um Corpo-Carne

Se por um lado o Corpo Social ganha forma-força com a domesticação das potências de criação da subjetividade, o nêmesis de tal estrutura do poder opressor se dá no avesso de tais práticas. O Corpo-Carne acaba detendo em seu próprio cerne a capacidade de destituir toda e qualquer estrutura dominante justamente por ir contra qualquer estrutura, instrumentalização e limitação da ação da carne dentro de uma sociedade. Para a feitura de seu Corpo-Carne, Hijikata buscava estados densos de metamorfose para destituir todo traço identitário, geográfico, cultural, histórico e temporal. A carne, através desses processos, angariava em si toda a potência de ser resistência, partindo diretamente contra os movimentos das dominâncias.

Mikami relatará os seguintes dizeres proferidos por Hijikata: “O sacrifício reside na raiz de qualquer trabalho, e os bailarinos são os filhos ilegítimos dessa experiência idiossincrática. Eles são os que experimentam o sacrifício através de seus corpos” (2016, p.44). A ideia de sacrifício – sendo despida do aspecto de culpa cristã – iria acompanhar todo o processo de perscruta minuciosa nas investigações realizadas por Hijikata acerca do Corpo-Carne porque é através dessas práticas sacrificiais que os aspectos da metamorfose aconteceriam, libertando o corpo pela carne e atingindo assim novas possibilidades de devir.

As potências dos devires são diretamente relacionadas a minorias em um sistema de relação dominador-dominante, e é através das metamorfoses geradas pelo combate direto ao Corpo Social, que a dança atinge a capacidade distinta de ser um agente de reavivamento de si, ou “para levar o corpo para um lugar desconhecido, o calor estranho desfez a armadura do céu e finge dobrar as articulações do vento com os ossos” (HIJIKATA apud UNO, 2018, p. 91).

Faz-se necessário encontrar caminhos em que as lutas são vivenciadas sem o levantar de bandeiras específicas; confrontar o sistema que detém o poder sob uma parcela de pessoas pois a carne é livre. Há a busca de se livrar de tais amarras sociais e de morais disfuncionais durante a concepção desse Corpo-Carne, que entende em cada poro, que eles – o sistema – “venderam-lhe ideias de bem & mal, infundiram-lhe

a desconfiança de seu próprio corpo” (BEY⁵⁸, 2003, p.11) como tentativa de domesticação criativa e existencial. A carne não está à mercê dos poderes. O Corpo-Carne **É**.

Não se trata de política, economia, nacionalismo, títulos ou a criação de uma nova ética. É completamente o oposto de toda uma montagem pré-estabelecida. O mergulho gestado pela investigação do Corpo-Carne advém da criação de espaço para se experimentar no mundo, um direito que deve ser tomado por todas as pessoas. Através da experimentação libertária de se descentralizar, pode-se chegar no estado de abertura para a metamorfose como indica Hijikata:

Um receptáculo dançante, ou um receptáculo que convida a dança a entrar. De qualquer forma, esse receptáculo precisa manter um estado de esvaziamento contínuo. Quando preenchido em excesso, naturalmente haverá uma invasão repentina, e o espírito passará por essa invasão. O receptáculo transborda, se torna vazio e as pequenas explosões deixada pelo intruso permanecem enquanto ele rouba. O corpo continua a mover. Esse estado de esvaziamento é encorajado pelo ritmo do Butô. Butô é a constante metamorfose dentro do esvaziamento. O self e as outras partes são mantidas em um estado de transe. Nesse momento de transbordamento ou de roubo, você é invadido e preenchido. Esse movimento de esvaziamento é por si o receptáculo. Esse estado de segurança que vem do transbordamento e do roubo, dá origem às potências recorrentes do Butô. O self que foi roubado é naturalmente transformado no self atual. (HIJIKATA apud MIKAMI, 2016, p.103)

A metamorfose acaba sendo contemplada como uma força que desorganiza a necessidade da formação de um corpo específico e regrado de técnicas ou lucidez, amplia uma macro escuta para devires que geram o processo de rompimento com teatralizações gestuais e os automatismos cotidianos. É – através do movimento – operar mudanças no ego danoso, deslocar a domesticação da razão e as limitações impostas por ela. É lançar-se ao fogo, sacrificando esse Corpo Social que, dentro de

⁵⁸ Vale citar que a ponte aqui feita entre Butô e Hakim Bey surgiu através de atravessamentos com pesquisas do Núcleo Experimental de Butô (São Paulo) e seu coordenador-diretor, o pesquisador e performer Thiago Abel (São Paulo)

suas dilacerações e derretimentos, revela a potência transmorfa e deformada do Corpo-Carne.

Porém, como criar para si um Corpo-Carne? Existem exemplos de possibilidades psicofísicas tais como realizadas por Hijikata junto de suas bailarinas e previamente mencionadas na pesquisa: cobrir o corpo de gesso, treinos físicos em jejum, estímulos sensoriais com objetos e temperaturas diversas etc. É válido notar que tal vocabulário não serve como manual, mas exemplificação de processos que podem ser plurais. Ressalto – porém – que não é o intento desta pesquisa a reprodução de tais ações, mas para além de elucidar suas existências, incentivar a criação de tantas outras que estejam mais alinhadas com as necessidades e pulsões de cada pessoa.

Não há como fazer insurgir este estado sem o treino, seja como for: treinos físicos, exercícios cênicos, jogos lúdicos, sensibilizações corporais ou extensas meditações, não importa. É através da investigação de esforços e a relação da matéria com o espaço que se pode fazer viável a luta contra a organização e o desenvolvimento das morais.

Entregar-se às possibilidades de entrar em metamorfose, reconhecendo a necessidade de gerar uma aliança com o Corpo Social é o fôlego necessário para o encontro de abordagens que surjam através do próprio movimento para entregar-se aos processos de aberturas outras, tal como citados por Hijikata, em seu discurso sobre o corpo como um receptáculo do universo.

Ele dizia: “minha dança está enraizada na descoberta de possibilidades que o corpo humano pode se metamorfosear em tudo, de animais, plantas e até objetos inanimados” (HIJIKATA apud MIKAMI, 2016, p.73), sendo uma possibilidade de guerrilha dentro de formas que não são a representação de um ideal dominante como a figura humana. Esse processo, de acordo com Miyabi Ichikawa⁵⁹, tinha como o objetivo fazer os corpos entrarem em contato com a maior crueza possível dentro de suas consistências. Através de repetições de exercícios físicos e de alta intensidade, tal como sensibilizações e estímulos diversos na pele, Hijikata permitia que o corpo em estado de ação encontrasse dentro de si a capacidade de (re)descobrir esta existência de carne através das relações corpo x espaço, possibilitando que o

⁵⁹ Para maiores detalhes ver MIKAMI, 2016, p.73

movimento tomasse a textura e preenchimento das características, forças e especificidades de todo espaço, em qualquer tempo, e aflorar novos modos de existir.

O antropólogo Hakim Bey aponta um entendimento das possibilidades deste corpo metamórfico de carne em ação, ao dizer dentro de seu conceito de Arte Sabotagem que “o menor indício de um egotismo mesquinho ou mesmo de um gosto pessoal, estraga sua pureza e vicia sua força. A Arte Sabotagem não pode nunca procurar o poder – apenas renunciar a ele” (2003, p.21). Todo o intento de se chegar ao Corpo de Carne não é a construção de algo. O ato de escavar a própria carne é tamanho que a luta é contra os processos de organização, contra toda identidade, contra toda a formatação e teatralização humana. O grau de entrega e urgência em se libertar deve ser o combustível que atinge as células, fibras, nervos, músculos, ossos e órgãos, todo e qualquer poro inundado de revolta, grito, destruição, assim como, de possibilidades para descobrir um corpo completamente novo. Não é vanguarda ou surrealismo.

Ao buscar tais porosidades, ampliam-se os horizontes das manifestações metamórficas que possibilitam o surgimento do Corpo-Carne aberto para as reafirmações da potência de vida, e revelam as faces tidas como grotescas que são incessantemente anuladas pelos sistemas de poder em prol de uma hegemonia comportamental e estética. Mikami revela que esse sentido de grotesco pode ser visto nas proposições artísticas de Hijikata “em sua revolta violenta contra as ordens estabelecidas” (2016, p.29), trazendo ao protagonismo as forças e potências de um corpo que não reluz socialmente por não cumprir o adestramento gestual exigido pelo cotidiano. É feio por ter o caos e as raízes da lama e do sangue, e, por isso, abafado e apagado.

Através do rompimento de hábitos, já começam a nascer margens férteis para a transposição e metamorfose do corpo automático e adestrado em uma força de vísceras onde é contemplada a possibilidade do agir e do existir, implodindo dentro das esferas micropolíticas e fomentando a energia de resistência e de livramento dos grilhões sociais. Romper com o Corpo Social é ofertá-lo a um espelho de sacrifício, queimando-o como uma oferenda através de criação de portas de acesso a esses processos de metamorfose: treinar incessantemente as articulações do corpo até a exaustão; meditar pelo tempo máximo que conseguir; correr sem destino e estimulando todas as articulações durante esse processo; permitindo-se afetar pelos

estímulos gerados na pele pelo vento, suor, calor ou frio; alimentar-se com a mão oposta à do protagonismo; escolher um membro do corpo para movimentar no tempo mais lento possível enquanto as demais partes seguem o ritmo normal – as possibilidades de promover a descentralização são infinitas.

É preciso se entregar, estar em uma prontidão possível onde haja a circulação energética e de todos os corpos dentro dos processos de transmutação. A revolução vem a partir do movimento que se oxigena e se cuida. A revolução vem dos afetos e cuidados com a força coletiva e consigo dentro desse processo libertário. O cuidado de si é o rejeitar a ficcionalização do corpo, pois permite o esvaziar-se dos conteúdos para ser preenchido com um presente imediato em estado de presença distinto, atravessando e sendo atravessado pelo espaço.

Uno diz que Hijikata, em sua dança criminal, “não estava apenas elogiando o mal [como dissidência social]. Ele queria observar os poderes e as instituições que investiram de parte a parte na vida e no corpo, e na vida do corpo” (2018, p.229). Não é uma conjectura maniqueísta ou binária de “bem e mal”, é muito além. É um processo diluído em cada fibra da vida, de maneira bruta, em cada fásia do cotidiano, de maneira colossal. É exercitar os sentidos e descobrir respostas plurais de desterritorialização do Corpo Social.

Inquietar-se com as investigações do Corpo-Carne no cotidiano é constantemente um embate. A afronta daqueles que são domesticados pelos modos e gestos será por vezes efusiva, mas a carne que vai se nutrindo dos desvinculos sociais se fortalece até o momento em que não é abatida. A carne se fortalece na formação de uma teia com outras carnes, com outras formas de exercício, com novas proposições de uma ética de vísceras, desconexões de trâmites teatralizados e novos fortalecimentos de afeto. Estar de pé, existir respirando. A metamorfose que existe na entrega proporcionada pela Somática, reforça as descentralizações e desorganizações deste corpo por trazer imagens mentais como fios condutores da experiência sensível e corporal. Neste sentido, o aspecto político surge: os sistemas de poder não querem corpos nutridos de si pelo Universo



Figura 4 *Dance Experience* registrada por William Klein. Kazuo Ôno, Yoshito Ôno e Tatsumi Hijikata. 1961.

Eu tinha a sensação de ser dançado por alguém. Eu estava envolto pelo vapor d'água ou me tornava como uma matéria que tinha perdido, indiferentemente, a vida. A sensação do corpo mesmo sem gravidade me ensinava algo como o gesto de comer rapidamente formas efêmeras e flutuantes no pensamento. Em meus gestos, não havia mais espaço onde fosse possível infiltrar o que é afetivo ou racional. Assim como o corpo não era aquele que eu possuo, da mesma forma, os membros e o corpo eram esquecidos. (HIJIKATA in UNO, 2018, p. 53)

Inspirar profundamente pelo nariz, expirar lentamente pela boca enquanto dá uma longa espreguiçada. Sentir quais partes de seu corpo se movimentam neste espreguiçar. Repetir os espreguiçares até estar em pé. Tirando seu tempo, ir até a cozinha e fazer um chá, ou um café, ou pegar alguma bebida que seja um alimento não apenas para seu corpo físico, mas os sutis. Sentir o líquido descer como uma sutil viagem por toda extensão de sua garganta até seu estômago. Quando se sentir nutrida, retornar para a leitura.

Capítulo 3 – Metamorfoses do encontro: por uma pedagogia sensível

3.1 Experiência docente em período pandêmico: os desafios do ensino remoto

Ao longo dos semestres 2020.2 e 2021.1, sob supervisão de minha orientadora, realizei o Estágio de Docência na disciplina de *Movimento e Percepção* (MOP), sob o código AIT0075 para os seguintes cursos do Centro de Letras e Artes/Escola de Teatro da Unirio: Bacharelado em Atuação Cênica; Bacharelado em Direção Teatral; Licenciatura em Teatro. A prioridade era de estudantes ingressantes da UNIRIO, logo, a carga de desafios se provou ser mais pronunciada.

A carga horária do curso foi de 60 horas, sendo 30 horas de maneira síncrona – em contato direto com estudantes via a plataforma Google Meet – e 30 horas assíncronas com a realização de tarefas previamente propostas, relatórios a serem preenchidos e acompanhamento extraclasse. Durante o período do ensino remoto, guiei-me sob o seguinte plano de atividades enquanto docente:

Período de 2020.2 e 2021.1	
Atividades	
<ul style="list-style-type: none"> • Acompanhamento do planejamento de cronograma – Participação na elaboração do conteúdo programático do curso e escolha da bibliografia. Participação no processo avaliativo. 	2h/semana
<ul style="list-style-type: none"> • Pesquisa e execução do conteúdo programático – Conteúdo ministrado para a turma. Demonstração de exercícios e aplicação de novos conteúdos de acordo com o planejamento de aula. 	2h/semana
<ul style="list-style-type: none"> • Auxílio e acompanhamento extraclasse de discentes da graduação – Retirada de dúvidas e direcionamentos ligados ao conteúdo programático e avaliativo fora do horário de aula. 	2h/semana
Carga horária:	6h/semana

2020.2: 04/03/2021 – 17/06/2021

Ficou acordado com a Prof^a. Dr^a. Nara Keiserman que, devido às medidas emergenciais causadas pela pandemia da COVID-19, iríamos dividir a turma em duas, cada uma de nós responsável por ministrar quatro aulas para seu grupo de estudantes, seguidas de dois encontros coletivos para apresentações de trabalhos das alunas e então trocaríamos os grupos. As duas últimas aulas reservadas para apresentações finais e avaliação.

Compreendida a afinidade, entre minha orientadora e eu, quanto a procedimentos e a compreensão de se ter o processo pedagógico como uma experiência laboratorial, organizei as aulas que ministrei conforme segue:

Movimento e Percepção – Plano Base de Aula

Padrões Neurocelulares Básicos (PNB) e Organização Corporal

Aula 1: Apresentação e fundamentação breve sobre Sistema Laban/Bartenieff, explicação sobre os PNB. Aquecimento de inspiração e expiração pelo nariz. **Exercício de Respiração Celular.** A poética da célula: Corpos deitados no chão com braços em diagonais altas e pernas em diagonais baixas para formar um grande X, inspiração e expiração pelo nariz. Ausculta do que sente, o que vê movimentar-se dentro, que sons vibram nessa respiração? Escuta o coração? Que micro deslocamentos e desenhos são gerados no interior? Após a sensibilização, coletar o que se descobriu para compor e exibir de uma célula curta de movimento.

Atribuição da estrutura cartográfica a ser acompanhada + explicação da atividade assíncrona de observação da movimentação cotidiana a ser preenchida nos moldes da estrutura cartográfica.

Aula 2: Recolhimento das imagens cartográficas. Corpos iniciam em pé, percussão corporal com a ponta dos dedos. Reconhecimento do espaço em que se está, estimular caminhos que são encontrados em movimento até deitarem enquanto é criada a percepção dos três níveis: alto – dois apoios –; médio – bacia fora do chão, pernas curvadas ou dobradas, com dois ou mais apoios no chão –; baixo – bacia e coluna no chão. Mapeamento do corpo. **Exercício de Irradiação Central.** Poética da estrela do mar: Impregnando-se com a imagem mental de uma estrela do mar,

trabalhar expansão e recolhimento com o foco respiratório na região abdominal. Expandir para os lados direito e esquerdo, brincar com as possibilidades. O que surge? Como ampliar a escuta para sentir a presença abdominal refletir em todos os membros? Como a respiração auxilia a presentificar a imagem poética no corpo?

Exercício da Conexão Cabeça-Cóccix. Poética da serpente: explicar a diferença entre irradiar do centro e irradiar das extremidades. Identificar quando o movimento inicia na região abdominal e quando parte dos membros apendiculares (cabeça, braços e pernas) aciona impulsos e qualidades respiratórias distintas. o resgate da sensibilização da coluna vertebral. Respiração apenas pelo nariz, presentificar junto do chão cada segmento da coluna – cervical; torácica; lombar; sacrococcígea –, ondulações e mobilizações através da coluna até refletir nos membros apendiculares. Exercitar possibilidades do nível baixo até o nível alto. Continuação da criação da célula de movimento iniciada na primeira aula.

Ao fim da dinâmica, o desacelerar ocorre no nível baixo. Mapeamento deste corpo outro. Foco na respiração. Conversa sobre impressões: o que chamou a atenção e lembrar das cartografias agora com o olhar para os PNB.

Aula 3: Aquecimento: inspirar, expirar e abandonar o peso com o foco da respiração na região abdominal. Trabalhar queda e recuperação através da respiração, onde na expiração o corpo é abandonado em direção ao chão utilizando-se das articulações e apoios para que não haja lesão, e na expiração seguinte o apoio abdominal auxilia na recuperação para o nível alto. Exercício do pião: com as plantas dos pés fixas no chão, braços permanecem relaxados enquanto cintura se torce para direita e esquerda, gerando movimento contínuo da cintura até a cabeça. Braços encontram fluxo de movimento pela intensidade e velocidade das torções. O que guia a velocidade é a cadência respiratória. **Exercício Homólogo.** Poética do Sapo: corpos deitados, movimentação surge ou de ambos os braços, ou de ambas as pernas. Estimular espreguiçares com essa indicação de movimento e através da imagem de um sapo. Que saídas são encontradas para atingir o nível médio? Propor o exercício de se deslocar pelo espaço como um sapo para que sejam sentidas as presenças das movimentações que estão protagonizadas pelas duas pernas ao mesmo tempo e pelos dois braços ao mesmo tempo em diferentes tempos – lento; médio; rápido – e pesos – leve; forte. **Exercício Homolateral.** Poética da Lagartixa: explicar a diferença entre homólogo e homolateral. Enquanto as relações homolaterais do corpo se

estabelecem como uma linha horizontal que divide o corpo em uma relação cima/baixo – braço direito/esquerdo; perna direita/esquerda –, as relações homologas são como uma linha na vertical que o divide em direita/esquerda – braço direito/perna direita; braço esquerdo/perna esquerda. Exercício de *Bartenieff Fundamentals*: corpos deitados com braços em diagonais altas no chão; pernas em diagonais baixas no chão para formar um grande X. A cada expiração, há o recolhimento de uma das laterais do corpo. Suporte abdominal e pélvis bem-posicionada no chão. Um lado do corpo se mantém bem esticado enquanto o outro aproxima o cotovelo e o joelho. Após algumas repetições, incentivar para que as estudantes se utilizem dos apoios tendo as poéticas do Sapo (homólogo) e da Lagartixa (homolateral) como pulsões para o movimento, explorando deslocamentos hora homólogos, hora homolaterais. Ao final, continua-se o desenvolvimento da célula coreográfica com a rememoração do que já foi feito até o momento e adicionando mais movimentos com as novas conexões. O desacelerar é realizado no chão com foco na respiração e o mapeamento corporal. Conversa sobre o desenvolvimento das cartografias e explicação da importância delas.

Aula 4: Corpos iniciam no chão. Auscultar o corpo do topo da cabeça a planta dos pés. Aquecimento: Braços em diagonais altas no chão e pernas em diagonais baixas no chão para formar um grande X. Na expiração o corpo se recolhe para um dos lados – direito ou esquerdo. Na expiração seguinte, sensibilizando a percepção do braço direito com a perna esquerda (ou braço esquerdo com perna direita), o corpo volta a se expandir. Explicar que a contralateralidade é a criação das espirais internas. Com o corpo novamente em paragem dinâmica no formato de X, trabalhar com outro exercício de *Bartenieff Fundamentals*: na expiração, o braço direito desloca-se para cima escavando o espaço em direção à diagonal esquerda-alto enquanto braço esquerdo, cabeça e pernas estão fixas no chão. Esta ação promove uma torção espiralada para o lado esquerdo. Repete-se com o braço esquerdo. **Exercício Contralateral:** A poética do gato: ainda no chão, perceber as relações contralaterais que podem ser feitas com braços e pernas, e utilizando-se da languidez de um gato, descobrir caminhos para atingir a bipedia com as relações contralaterais através do uso de torções e espreguiçares articulares Utilização do quadro *Mi nana y yo*⁶⁰ (1937), da pintora mexicana Frida Kahlo para as estudantes dançarem a conexão contralateral com o estímulo sensorial da imagem. Ao final da dinâmica, dar o tempo

⁶⁰ Conferir nos anexos.

necessário para que possam cartografar a experiência e indicar que continuam a composição da célula coreográfica que está em processo desde a primeira aula.

Conversa sobre as imagens coletadas até o momento.

Estrutura básica de uma cartografia sensível⁶¹		
Dia da semana: 2 ^a , 3 ^a , etc	Local: Quarto, sala, jardim, banho etc.	Tempo: Em minutos. 30'; 60'; 142', etc
Emoção: Raiva, tristeza, felicidade, tesão, amor etc.		
Sensação: Nojo, calor, frio, acolhimento, repulsa, flutuando em nuvens, etc		
Movimento: Descrição básica do movimento. Braço que circunda o espaço, tensionando o centro do corpo como e estabelecendo uma relação de horizontalidade no espaço, etc.		
Paisagem: Fundo do mar com estrelas marinhas grudadas na areia; debaixo da cama com o corpo amaciado pelo mofo do chão; é o local em que se é transportado durante a vivência da experiência.		
Forma: Cobra que engole um arco-íris, hélices de um helicóptero, cachorro olhando para baixo; é toda forma poética ou literal que o corpo assume durante a experiência.		
Modelagem: Resultado que se chega após a repetição e o ensaio de um processo criativo. Modelagens são matrizes poéticas que condensam as demais estruturas básicas de maneira que ao se relacionar com a modelagem, o artista possa chegar com maior facilidade em um estado de existência específico. Deixo o exemplo de um meu: <i>Criança montada em um dromedário que tem seus trajes cobertos de rosas.</i>		

Mesmo com certa desconfiança por parte das estudantes que estavam ingressando na faculdade, tanto o cronograma quanto a aplicabilidade dos processos dinâmicos foram bem recebidos pela maioria. Nas duas primeiras aulas, ainda estávamos no processo de adaptação de sentir-entender como se desenvolveria um curso de movimento através da ambiência digital. A receptividade facilitou a qualidade

⁶¹ O modelo aqui apresentado veio das experiências com os processos pedagógicos do Núcleo Experimental de Butô, sob coordenação de Thiago Abel e seu contato com o trabalho de Graziela Rodrigues e a método do *Núcleo Bailarino-Pesquisador-Intérprete* (BPI). Para maiores informações, ver: <<https://www.nucleoexperimentaldebuto.com/>>; <<https://www.bailarino-pesquisador-interprete.com/sobre-metodo-bpi>>

de entrega para as propostas, onde houve, semanalmente, respostas ao que era pedido. Entrega de cartografias, interesse no desenvolvimento da célula coreográfica e estruturação dos grupos da avaliação que se daria embasado em um dos artigos da bibliografia na ementa da disciplina. Era nítido que cada pessoa, com sua singularidade, estava buscando dar continuidade ao seu desenvolvimento em MOP mesmo fora de aula através das respostas que eram geradas nos encontros.

A aplicabilidade de processos corporais da área da Somática também chegou como um choque para as estudantes, que viram nas imagens poéticas e práticas de consciência corporal, caminhos singulares de criação. Foi notado que ao invés de um direcionamento mais técnico, processos lúdicos alimentariam mais a turma. O resultado da primeira avaliação foi ligeiramente satisfatório, porém com observações quanto a edição e finalização dos trabalhos. As células coreográficas das estudantes que estavam comigo foram previamente gravadas para que fossem exibidas na data de avaliação sem o risco de problemas técnicos ou de conexão.

Na troca de grupos, foi bonito perceber que as alunas que chegavam, estavam com refinamentos psicofísicos e sentiam-se mais empoderadas através das proposições trabalhadas com a prof^a. Nara. A recepção às propostas foi mais fluida, o que permitiu um mergulho com mais profundidade nas atividades do planejamento de aula. Em conjunto com prof^a Nara, foi decidido que para a avaliação final do curso os grupos seriam formados por estudantes das duas turmas, conforme divididas desde o início do semestre, pois afinal são uma turma única e era importante que houvesse a integração entre todas, principalmente por vias remotas.

Uma estudante vivenciava de maneira especialmente visceral os processos pontuados em MOP. Em uma conversa, ela associou seu comportamento em aula ao diagnóstico de TDAH (Transtorno de Déficit de Atenção com Hiperatividade). Por alguns momentos, era necessário auxiliar a estudante no centramento de sua presença e atenção para que ela pudesse se localizar em meio a tantas sensorialidades. Não chegava a atrapalhar diretamente a cadência da aula, mas demonstrava que a abertura da turma como um todo para uma pessoa com questões psicoemocionais é fundamental para uma sociabilização não patologizante da neurodiversidade.

Findado o processo, todos os grupos enviaram os vídeos novamente com antecedência para que as duas últimas aulas do semestre fossem de exibição e apontamentos técnicos. A diferença entre as duas avaliações do semestre foi expressiva na qualidade do material de alguns grupos, outros nem tanto, e tudo bem. Pelo caráter atípico do semestre, já foi um ganho tremendo colocar um coletivo de estudantes ingressantes para se mover com consciência, onde houve a oportunidade de trazer a inquietação dos saberes que surgem a partir da consciência corporal e da dança.

2021.1: 24/06/2021 – 30/09/2021

Ao início de mais um semestre e em diálogo com prof^a. Nara, chegamos à conclusão que para potencializar a pesquisa e para continuar as propostas iniciadas no semestre anterior com estudantes ingressantes, eu – acompanhado de sua supervisão – iria ministrar as aulas de MOP que permaneceu por vias remotas. Neste semestre em específico, houve a participação e suporte de duas monitoras. Carlos Eduardo Mascarenhas – conhecido por Cadumma –, e Júlia Campbell, estudante que havia feito MOP no semestre anterior.

O desafio ainda era maior, pois, ao invés das oito aulas dadas no período de 2020.2, agora teria 12 aulas em que a autonomia docente deveria ser mais exercitada em conjunto da turma. Esta, em específico, seria de estudantes ingressantes que não vivenciaram o THE (Teste de Habilidade Específica) para a entrada na universidade. Foram utilizadas as mesmas referências teóricas. Assim seguiu o planejamento:

Movimento e Percepção – Plano Base de Aula

Padrões Neurocelulares Básicos e Organização Corporal, Introdução ao *Abramovic Method* e a Escala Diagonal através do Cubo de Rudolf Laban.

Aula 1: Sensibilização do corpo para a sensibilização da vida em distanciamento social. Dinâmicas de espreguiçares contínuos nos três níveis – baixo, médio e alto. Poética da raiz: o imaginário de si como uma grande árvore. A ausculta da respiração com o apoio dos dois pés no chão. Sentir do topo da cabeça às plantas dos pés. Qual é o chão que nutre a copa da própria árvore? Que nutrientes fortalecem cada galho e

cada folha do corpo-árvore? Conversa sobre a ementa, bibliografia, avaliações e a importância do movimento nas artes da cena e do corpo.

Aula 2: Aquecimento de inspiração e expiração pelo nariz. **Exercício de Respiração Celular.** A poética da célula: Corpos deitados no chão com braços em diagonais altas e pernas em diagonais baixas para formar um grande X, inspiração e expiração pelo nariz. Ausculta do que sente, o que vê movimentar-se dentro, que sons vibram nessa respiração? Escuta o coração? Que micro deslocamentos e desenhos são gerados no interior? Após a sensibilização, coletar o que se descobriu para compor e exibir de uma célula curta de movimento.

Atribuição da estrutura cartográfica a ser acompanhada + explicação da atividade assíncrona de observação da movimentação cotidiana a ser preenchida nos moldes da estrutura cartográfica

Aula 3: Recolhimento das imagens cartográficas. Corpos iniciam em pé, percussão corporal com a ponta dos dedos. Reconhecimento do espaço em que se está, estimular caminhos que são encontrados em movimento até deitarem enquanto é criada a percepção dos três níveis: alto – dois apoios –; médio – bacia fora do chão, pernas curvadas ou dobradas, com dois ou mais apoios no chão –; baixo – bacia e coluna no chão. Mapeamento do corpo. **Exercício de Irradiação Central.** Poética da estrela do mar: Impregnando-se com a imagem mental de uma estrela do mar, trabalhar expansão e recolhimento com o foco respiratório na região abdominal. Expandir para os lados direito e esquerdo, brincar com as possibilidades. O que surge? Como ampliar a escuta para sentir a presença abdominal refletir em todos os membros? Como a respiração auxilia a presentificar a imagem poética no corpo?

Findada a dinâmica, trabalhar a desaceleração ancorando a percepção na cadência respiratória. Propor a continuação da célula de movimento iniciada na semana anterior.

Aula 4: Corpo no nível baixo. Reconhecimento dos apoios no chão e espreguiçares vagarosos. Carimbar cada membro no chão para identificar a possível existência de tensões musculares, incômodos articulares e afins. **Exercício da Conexão Cabeça-Cóccix.** Poética da serpente: explicar a diferença entre irradiar do centro e irradiar das extremidades. Identificar quando o movimento inicia na região abdominal e quando parte dos membros apendiculares (cabeça, braços e pernas) aciona impulsos

e qualidades respiratórias distintas. o resgate da sensibilização da coluna vertebral. Respiração apenas pelo nariz, presentificar junto do chão cada segmento da coluna – cervical; torácica; lombar; sacrococcígea –, ondulações e mobilizações através da coluna até refletir nos membros apendiculares. Exercitar possibilidades do nível baixo até o nível alto. Continuação da criação da célula de movimento iniciada na primeira aula.

Ao fim da dinâmica, o desacelerar ocorre no nível baixo. Mapeamento deste corpo outro. Foco na respiração. Conversa sobre impressões: o que chamou a atenção e lembrar das cartografias agora com o olhar para os PNB.

Aula 5: Aquecimento: inspirar, expirar e abandonar o peso com o foco da respiração na região abdominal. Trabalhar queda e recuperação através da respiração, onde na expiração o corpo é abandonado em direção ao chão utilizando-se das articulações e apoios para que não haja lesão, e na expiração seguinte o apoio abdominal auxilia na recuperação para o nível alto. Exercício do pião: com as plantas dos pés fixas no chão, braços permanecem relaxados enquanto cintura se torce para direita e esquerda, gerando movimento contínuo da cintura até a cabeça. Braços encontram fluxo de movimento pela intensidade e velocidade das torções. O que guia a velocidade é a cadência respiratória. **Exercício Homólogo.** Poética do Sapo: corpos deitados, movimentação surge ou de ambos os braços, ou de ambas as pernas. Estimular espreguiçares com essa indicação de movimento e através da imagem de um sapo. Que saídas são encontradas para atingir o nível médio? Propor o exercício de se deslocar pelo espaço como um sapo para que sejam sentidas as presenças das movimentações que estão protagonizadas pelas duas pernas ao mesmo tempo e pelos dois braços ao mesmo tempo em diferentes tempos – lento; médio; rápido – e pesos – leve; forte. Dar o tempo para que através da imagem poética do Sapo (homólogo), as estudantes investiguem possibilidades de deslocamento e marcha pelo espaço na conexão homóloga.

Indicar para que as dinâmicas diminuam de tamanho e intensidade na exploração, permitindo que elas se findem de maneira orgânica sem a necessidade de serem subitamente interrompidas. Segue-se com a continuação da célula coreográfica e conversa sobre eventuais dúvidas quanto o processo cartográfico.

Aula 6: explicar a diferença entre homólogo e homolateral. Enquanto as relações homolaterais do corpo se estabelecem como uma linha horizontal que divide o corpo em uma relação cima/baixo – braço direito/esquerdo; perna direita/esquerda –, as relações homologas são como uma linha na vertical que o divide em direita/esquerda – braço direito/perna direita; braço esquerdo/perna esquerda. **Exercício Homolateral.** Poética da Lagartixa: Exercício de *Bartenieff Fundamentals*: corpos deitados com braços em diagonais altas no chão; pernas em diagonais baixas no chão para formar um grande X. A cada expiração, há o recolhimento de uma das laterais do corpo. Suporte abdominal e pélvis bem-posicionada no chão. Um lado do corpo se mantém bem esticado enquanto o outro aproxima o cotovelo e o joelho. Após algumas repetições, incentivar para que as estudantes se utilizem dos apoios tendo as poéticas da Lagartixa (homolateral) como pulsões para o movimento, explorando deslocamentos e possibilidades de marcha na conexão homolateral.

Ao final, continua-se o desenvolvimento da célula coreográfica com a rememoração do que já foi feito até o momento e adicionando mais movimentos com as novas conexões. O desacelerar é realizado no chão com foco na respiração e o mapeamento corporal. Conversa sobre o desenvolvimento das cartografias e explicação da importância delas. Conversa sobre o desenvolvimento das cartografias e explicação da importância delas.

Aula 7: Corpos iniciam no chão. Auscultar o corpo do topo da cabeça a planta dos pés. Aquecimento: Braços em diagonais altas no chão e pernas em diagonais baixas no chão para formar um grande X. Na expiração o corpo se recolhe para um dos lados – direito ou esquerdo. Na expiração seguinte, sensibilizando a percepção do braço direito com a perna esquerda (ou braço esquerdo com perna direita), o corpo volta a se expandir. Explicar que a contralateralidade é a criação das espirais internas. Com o corpo novamente em paragem dinâmica no formato de X, trabalhar com outro exercício de *Bartenieff Fundamentals*: na expiração, o braço direito desloca-se para cima escavando o espaço em direção à diagonal esquerda-alto enquanto braço esquerdo, cabeça e pernas estão fixas no chão. Esta ação promove uma torção espiralada para o lado esquerdo. Repete-se com o braço esquerdo. **Exercício Contralateral:** A poética do gato: ainda no chão, perceber as relações contralaterais que podem ser feitas com braços e pernas, e utilizando-se da languidez de um gato, descobrir caminhos para atingir a bipedia com as relações contralaterais através do

uso de torções e espreguiçares articulares Utilização do quadro *The Dance II*⁶² (1910), do pintor francês Henri Matisse para as estudantes dançarem a conexão contralateral com o estímulo sensorial da imagem.

Ao final da dinâmica, dar o tempo necessário para que possam cartografar a experiência e indicar que continuem a composição da célula coreográfica que está em processo desde a primeira aula agora ampliando a percepção se o trabalho corporal irá ter a utilização da voz ou não, abrindo o olhar para a utilização dos sons gerados pelo próprio corpo.

Aula 8: Introdução ao *Abramovic Method*. Nesta aula específica, o tempo foi expandido para três horas ao invés das costumeiras duas horas. Apresentação dos fundamentos básicos da metodologia da performer Marina Abramovic: contar arroz, respirar com cristais – solicitado previamente para esta aula –, ampliar a percepção para o todo que cerca através da ação de beber água. Trabalhou-se a seguinte estrutura:

- *Bebendo Água* (30 minutos): sentada. Com sua mão, segurar o copo de água; observar a água durante um tempo; lentamente, levar o copo aos lábios; beber em pequenas porções pelo máximo de tempo possível.
- *Slow Motion* (30 minutos): em pé. Caminhar o mais lento possível. A lentidão é para todo movimento e gesto, inclusive a respiração. Espreguiçar-se com o ritmo lento.
- *Contar Arroz* (60 minutos): sentada. Com a mão, formar uma pilha de arroz. Contar os grãos de arroz em múltiplos de dez, registrando a quantidade em uma folha de papel. Um traço a cada dez grãos. Contar arroz é um dos maiores exercícios do método. Quando se conta, no início vai rápido. Depois de um tempo, passa a ser cansativo. É necessário manter o compromisso da contagem para perceber como pode, uma simples ação, com o benefício do tempo alterar a consciência.
- *Respiração com Cristal* (15 minutos): em pé. Apoiar o cristal na altura do terceiro olho utilizando a parede como suporte. Fechar os olhos e respirar com a presença do cristal em contato da pele.

⁶² Conferir nos anexos.

- *Dançar a Vida* (30 minutos): em pé. Segurar o cristal com uma das mãos. Sentir o eco de todas as dinâmicas realizadas até o momento e permitir dar movimento a esses ecos. Dança que nasce do cristal, do arroz, da lentidão, da água.

Ao fim do tempo proposto, foi estimulado um assentamento da presença através da diminuição das tensões energéticas e tônicas, tendo a âncora na respiração. Pela intensidade da dinâmica não houve a conversa ao fim da aula. Com tantos estímulos sensoriais ainda acontecendo, o encontro foi encerrado com a premissa de que as estudantes trouxessem suas questões na próxima aula.

Aula 9: Reverberações do *Abramovic Method*. Início teórico sobre a história do método momento de compartilhamento das experiências individuais. Exercícios de conscientização do movimento através de contrações e relaxamentos com corpos sentados e em pé através da Técnica de Martha Graham (Dança Moderna). Reconhecimento dos tempos Lento e Rápido no processo da movimentação que surge através do exercício anterior. Poética das Vísceras: em pé, recordar o que ainda vibra da dinâmica da aula anterior e o que se somou com o que cada pessoa já estava investigando na concepção de sua célula coreográfica.

Aula 10: Aquecimento realizado por Júlia Campbell: corridas pelo espaço, polichinelos, flexões e exercícios vocais com a entonação das vogais em diversas entonações. Apresentação do Cubo⁶³ de Rudolf Laban e exercício junto a célula coreográfica em criação. Cada pessoa segmentou sua célula em quatro momentos e tiveram como proposta, a de reorganizar esses momentos. Por exemplo: se a organização da célula é 1 – 2 – 3 – 4, como ficaria a experiência se a reorganização fosse 2 – 1 – 4 – 3 e por aí vai. Foi também utilizada a noção de peso – Leve e Forte.

Mostrou-se necessária a utilização do tempo da aula para o processo criativo das estudantes. Com a célula já estruturada, elas puderam brincar com as ordens e sentirem quais caminhos promoviam mais segurança artística na execução da célula.

⁶³ “O Cubo possui seis lados e oito vértices [...] cada esquina do cubo dirige-se, ao mesmo tempo, para três extremidades dimensionais, criando uma diagonal [...] ao dirigir-se a cada esquina do Cubo a partir da pélvis, o corpo alonga-se ou contrai-se com três vetores, indo simultaneamente, por exemplo, para Cima, para a Direita e para a Frente, no ponto mediano exato entre essas extremidades dimensionais”. (FERNANDES, 2006, p. 201)

Aula 11: Aquecimento realizado por Cadumma. Dança dos orixás Oxum; Iemanjá e Oxóssi. Trabalhou-se, para além da coreografia de cada orixá, o peso de cada dança. Oxum no tempo rápido e peso leve, Iemanjá no tempo lento e peso leve, Oxóssi no tempo rápido e peso forte. Continuação do trabalho com as células a serem apresentadas como avaliação incluindo as noções Fluxo (contido e contínuo) e Nível (baixo, médio, alto) para experimentação do que melhor serviria ao propósito do movimento.

Aula 12: Recapitulação do conteúdo trabalhado ao longo do semestre: PBN; *Abramovic Method*; Cubo de Laban; Tempo; Peso e Fluxo. Por desejo da turma, Cadumma propôs novamente a dança dos orixás como aquecimento. Apresentação da célula coreográfica completa para apontamentos e eventuais limpezas antes da gravação final. Como acordado desde o início do semestre, cada aluna enviaria o trabalho por e-mail. A avaliação seria apoiada no vídeo da pequena coreografia; uma lauda sobre o processo de criação da avaliação prática e uma lauda com reflexões sobre um dos artigos da bibliografia do curso.

Diferentemente do período anterior, houve certa resistência das estudantes do período de 2021.1. Talvez por ser a primeira turma que não realizou o THE, ferramenta de seleção de estudantes, e ser uma turma em que a maioria das estudantes eram recém-saídas do Ensino Médio, que por ambiência digital encontravam-se desconectadas de atividades corporais.

Por tais desconexões, até a primeira avaliação foram enfrentados alguns desafios sobre as questões subjetivas propostas pela Somática, assim como a apresentação de algumas fragilidades técnicas que reverberaram na primeira avaliação. A opção pedagógica então passou a ser conduzir o trabalho de modo a evitar a necessidade de aprofundamentos nas questões propostas pela Somática.

Se no período anterior a turma trouxe o interesse em mergulhar nos aspectos somático-performativos do trabalho, nesta o que vibrou foi a necessidade de técnicas, conceituações de fisicalidade e do experimento de pôr corpo em movimento. Após o encontro com a introdução do *Abramovic Method*, as estudantes começaram a explorar com mais segurança suas próprias ações em relação ao espaço. Diferente também do último período, todas as avaliações foram individuais. Além do número de alunas ser menor, foi também um exercício de aplicar outra maneira de avaliação e

assim obter uma experiência distinta, permitindo assim um aprendizado diferente enquanto docente.

Foi significativa a participação dos monitores durante o período. Júlia, com seu interesse pela Somática, conseguiu desenvolver uma proposta de aquecimento sólido que continha aspectos de Queda-Recuperação, enquanto Cadumma debruçou-se sobre uma fisicalidade resgatada do processo de treinamento com a companhia de teatro *Dos à Deux*, em que bebia da fonte de dança dos Orixás. A recepção às práticas foi nutridora e os estudantes passaram a se entregar com mais afinco aos seus processos individuais de criação.

Houve uma expressiva mudança da turma como um todo na segunda avaliação. Trabalhos mais sólidos e bem exercitados, movimentações seguras através de uma percepção mais refinada de si e do espaço, melhores finalizações. No decorrer da feitura, talvez tenham entendido a importância da entrega e, de certa forma, acabaram se abrindo mais para a experiência do curso. O que ficou de experiência ao fim do semestre de 2021.1 foi a necessidade de ampliar a escuta para as necessidades individuais de cada pessoa, e, por vezes, diminuir a dureza e o olhar crítico. O fim deste semestre representou também a última experiência docente por vias remotas, e a continuidade do processo pedagógico, deu-se então na disciplina de Laboratório de Movimento – já presencialmente na Unirio – com a Dança Butô atravessada pela Somática.

Com calma, escolher uma música para tocar no dispositivo em que estiver lendo a pesquisa, e que seja de sua predileção e gosto. Uma música que seja importante para você. Após, levantar com calma sentindo a trajetória até estar em pé. Encontrar um local confortável, fechar os olhos com serenidade e dançar no embalo da sua música. O que vibra em você com essa música? Por que essa música te alimenta? Ao fim, agradecer ao Universo enquanto dança. Se despedir com calma do movimento focando-se na respiração. Retornar para a leitura.

3.2 Construção de um caminho metamórfico: mobilizações presenciais.

Relato a experiência do estágio de docência na disciplina *Laboratório de Movimento: Butô e as Metamorfoses do Corpo*⁶⁴ oferecida em 2022. Durante o período, foi proposta para as 20 estudantes – de todos os cursos da escola de teatro – uma imersão entre Butô e a Somática. O resultado foi expressivamente satisfatório. O intento deste subcapítulo é apresentar as proposições pedagógicas e construções dos modos de operação dentro do espaço de aula.

Utilizando-me dos recursos de Matrizes Poéticas, cada aula seguiu uma cadência alinhada a uma mesma estruturação em todos os encontros. A diferença de uma para outra, além das corporeidades e saberes resultantes das experimentações práticas, foi o mergulho em Matrizes Poéticas distintas.

O intuito da apresentação de Matrizes variadas, é permitir que cada pessoa possa refinar e conseguir identificar os processos de criação que surgem a partir de suas experimentações, utilizando a estrutura da Cartografia Sensível⁶⁵ como instrumento de mapeamento, registro de si e dos estímulos gerados em cada aula. No melhor dos mundos, cada pessoa leva tais proposições para suas próprias vidas artísticas, já que o que foi construído em sala também pode reverberar no mundo de cada uma.

A intenção ao longo do tempo compartilhado, foi a de não apenas elucidar a importância de refletir o Butô na contemporaneidade latino-americana, mas também afirmar o conceito de “autocuidado” como político diante dos desafios de se viver em um Brasil pós-pandêmico de 2022, em que a escuta deixa de ser apenas um exercício para ser uma prática que gesta a experiência de existir em coletivo.

Ao longo das três horas, foi cultivado no espaço da sala 301 da Escola de Teatro, um mundo criado por poéticas que se expressavam através do corpo e da relação. Foi possível acompanhar a beleza metamórfica de cada investigação, cada criação que era alicerçada e protegida por práticas somáticas previamente realizadas.

⁶⁴ Ementa da disciplina segue nos anexos. Os *Laboratórios de Movimento* são cursos optativos dentro da matriz curricular dos cursos da Escola de Teatro, e por sua caracterização laboratorial, podem acolher diversas pesquisas sobre corpo e movimento. A escolha de ofertar Butô foi acertada mediante a essas características.

⁶⁵ Ver pág. 85.

A experiência com as aulas reforçou o cerne da pesquisa: a Somática⁶⁶ como facilitadora para o mergulho no Butô não só por seu caráter expansivo e sensível. Se o Butô renega uma identidade mantida pelo sistema de poder, a Somática interliga todos os corpos para se existir junto do universo e consegue dar o fôlego para este corpo quimérico rugir em ações micropolíticas. Utilizando a Metodologia Angel Vianna e exercícios de Dança Moderna⁶⁷, foi possível acompanhar como as estudantes tornavam-se mais receptivas às investigações, tomando-as para si e transformando em algo outro.

Para essas jovens foi um grande desafio retornar depois de dois anos tendo aulas apenas por vias remotas. Sentir o corpo no espaço, permitir dar voz aos próprios medos e desafios, exercitar a escuta são desafios que foram vivenciados e que são consequência do desesperançamento cultivado pelas políticas em vigência do antigo governo.

Até o final do período, cada qual com sua própria investigação, pode criar para si o que Hijikata (1985) chamava de Soldados Nus – nus das amarras sociais e dos assujeitamentos somáticos promovidos por políticas de opressão – que nada mais são do que Armas Letais que Sonham (HIJIKATA, 2000, p. 48), e fortalecem os sonhos como caminho de força e ação. Através da prática do movimento e da investigação poética, houve o florescimento de 20 corpos que passaram a se reafirmar diante do mundo com mais autonomia, eixos de equilíbrio e na plena execução do verbo desenvolvido pelo mestre Paulo Freire: o esperançar.

A estrutura base da aula de *Butô e as Metamorfoses do Corpo* apresenta a seguinte cadência:

⁶⁶ Como já mencionado nos capítulos anteriores, ao trazer a conexão da Somática e o Butô, me refiro às práticas evidenciadas desde a introdução da pesquisa: Metodologia Angel Vianna; *Abramovic Method*; *Bartenieff Fundamentals*.

⁶⁷ A escolha de práticas relacionadas à Dança Moderna se deu fundamentalmente por minha predileção e identificação em específico com duas técnicas: a de Martha Graham (1894-1991) – prática de dança que realizo desde 2012 – e de Isadora Duncan (1877-1927) – onde sigo em processo formativo junto da Escola Contemporânea de Dança (Salvador/BA) desde 2018 sob supervisão da bailarina e pedagoga Fátima Suarez. A “Dança Moderna trata-se “de um espírito de mudança na arte [...] que representou uma alteração das tradições existentes nas formas de arte para novas ideias que refletiam a modernização e a industrialização da sociedade” (GUIGUERE, 2016, p. 2). Diferentemente da Dança Contemporânea que busca não se prender a fórmulas corêuticas e exercícios fechados em uma única forma, a Dança Moderna comumente se baseia em técnicas de repertório – aqui no caso, de Graham e Duncan – e baseadas em movimentos que possuem o protagonismo da respiração, articulação do tronco e uso do solo sem a necessidade de posições de perna ou pés apontados para fora como no Balé Clássico.

Traçado do Círculo⁶⁸

O nascimento não é apenas um começo. É uma mudança abrupta pela qual agem, subitamente, fatores distintos daqueles do útero – e eis a gravidade. Com a gravidade, uma nova negociação se inicia e estes termos nos condicionam pelo resto da vida. (PAXTON, Steve. 2021, p. 7).

Encaro toda chegada como a necessidade de uma pausa. Independente do horário ou do momento, ao chegar no espaço em que serão trabalhadas as questões integrativas da Somática, se faz necessário o ato de exercitar o verbo “pausar”.

Para receber as estudantes, o espaço é devidamente purificado com a utilização de incensos ou ervas, onde cada parte do espaço recebe a fumaça enquanto há a mentalização de purificação. As energias ganham movimento, e o que estava energeticamente desregulado, encontra aterramento para que a receptividade do espaço esteja benéfica ao trabalho. Já com a purificação feita, o *Traçado do Círculo* é estabelecido como o momento em que as pessoas se deitam no chão e são estimuladas a entregarem o peso para a superfície.

Com todas as demandas evocadas pelo cotidiano, deitar-se no chão revela um caráter político por romper com o aceleração da vida pós-moderna. No *Traçado do Círculo* é estimulado o silêncio de cada pessoa. A posição utilizada à priori é Posição Anatômica de Referência (CALAIS-GERMAN, 1991, p. 7): face anterior do corpo voltada para o teto; pernas paralelas, em relaxamento; braços gentilmente estendidos ao longo do corpo, dando espaço para as axilas; palmas das mãos voltadas para o teto; olhos fechados.

Neste momento inicial, o maior desafio é o de respirar conscientemente. Identificar a cadência da própria respiração em pausa dinâmica, onde o corpo se encontra parado, porém consciente das movimentações internas. Relaxa-se mandíbula e maxilar, desgruda-se a língua do céu da boca. Respira-se.

⁶⁸ Para a bruxaria moderna – sistematizada no início dos anos de 1960 por figuras como Gerald Gardner e Robert Cochrane –, o Círculo de Poder é o momento em que a bruxa traça o espaço com o dedo ou um instrumento mágico para demarcar três camadas: proteger e ocultar de tudo que crie forças contrárias ao momento ritualístico; entre mundos, realidades e tempos levar quem estiver dentro do círculo; condensar a energia para que a magia aconteça. É no traçado do círculo que se cria um ambiente seguro e propenso para as ações ritualísticas e metamórficas. Para maiores informações: RUSSEL. Jeffrey. **História da bruxaria: feiticeiras, hereges e pagãs**. São Paulo: Editora Goya, 2019.

É necessário dar tempo para este momento. Cada uma precisa sentir como é encarada esta chegada, em que momento a pessoa se encontra e com qual receptividade está no dia e momento. Reconhecer-se no próprio silêncio.

Após alguns minutos, cada uma é convidada a se mapear. Começando por sentir o peso do crânio junto do chão, percepção da própria face, as conexões que são feitas entre a primeira vértebra o da coluna cervical e o encaixe com o crânio; junção da cervical com a coluna torácica, suas uniões com a cintura escapular, a riqueza articular que existe em cada conexão e quais partes destes membros podem ser sentidos junto ao chão. Aprofundamento na percepção dos movimentos internos, o bombeamento sanguíneo realizado pelo coração, as movimentações das costelas a cada ciclo completo de respiração. A sutileza da ausculta dos órgãos internos, das vísceras

Da coluna torácica, segue-se para a coluna lombar. Detentora de constantes incômodos, nesta parte as estudantes comumente expressavam alguns sons ao sensibilizarem suas lombares. Alguns de desconforto, outros de alívio. Segue-se com a percepção para a grandiosidade que compõe a pelve. Os ossos, os órgãos, as conexões que são feitas a coluna sacrococcígea e a ligação entre a cabeça do fêmur junto da fossa do acetábulo. A extensão das pernas, patela⁶⁹, até a planta dos pés.

A jornada de reconhecimento anatômico é fundamental para este momento de pausa. Utilizando-me de voz branda, a dinâmica descrita é guiada para cada uma compreender a grandiosidade que compõe a si de maneira vagarosa. O trabalho já começou quando o primeiro pé entrou em relação com o espaço da sala de trabalho. “Algumas chegadas são difíceis. Nem sempre é possível afastar os problemas, as questões, as dificuldades e as lembranças do momento exclusivo com o corpo, mas o corpo carece deste tempo de cuidado.” (TEIXEIRA, 2021, p.84-85). O privilégio do tempo é este grande encontro. A possibilidade de azeitá-lo.

Findada a sensibilização, é instruído para que, em união com a respiração, cada aluna comece seus processos de espreguiçares. Neste momento, também é apontado que a escuta para as necessidades deve ser maior do que a das vontades. O que você precisa neste momento? Que espreguiçada é a ideal para amenizar

⁶⁹ Osso móvel triangular conhecido popularmente como “joelho” (CALAIS-GERMAN, 1991).

alguma questão que esteja acontecendo nesta postura? Os espreguiçares seguem até que as estudantes estejam sentadas, através de alguns apontamentos:

- Que caminhos são feitos do corpo deitado até o sentado?
- Quais apoios são utilizados para essa movimentação ocorrer da maneira mais generosa e gentil possível?
- Como a respiração auxilia no reconhecimento dos apoios e caminhos?

Cada pessoa terá seu próprio ritmo e sua própria escuta para esse momento. O indicado é que ao fim, um grande círculo esteja montado. Com todas ainda de olhos fechados, sentindo o peso do corpo e as sensorialidades que foram estimuladas. Há o convite para abertura dos olhos neste momento.

Durante os próximos minutos, de maneira breve, é passada a estrutura da aula que será realizada no dia: a Matriz Poética a ser trabalhada, os caminhos que serão tomados até chegar nela. Há um breve compartilhamento de algo que tenha chamado a atenção de quem que partilhar sobre a feitura de sua Cartografia Sensível ou alguma percepção tida que se relacione diretamente com a aula. Mais do que a ação de falar, a **escuta** é essencialmente exercitada.

Ao fim dos diálogos verbalizados, novamente é indicado que todas se deitem para permitir que haja o silenciamento dos excessos de ruídos, mas desta vez em movimentos pressionados contra o chão que proporcionem a sensibilização da pele. O intuito é o de criar uma **harmonização** que promova a globalidade sensorial de si com o chão. Como se cada uma pudesse se carimbar no chão que recebe o momento.

Estimulando o uso de repertórios diversos: rolamentos, deslizamentos, mergulhos, aponta-se para cada pessoa descobrir caminhos de conquistar sua bipedia. Como criar uma negociação em relação à gravidade que permita o resgate da própria bipedia? Na experiência o importante é deixar que o próprio movimento crie as pontes necessárias para que o corpo saia de um estado horizontalizado no chão para atingir o nível médio em que há a saída da bacia do chão, até o nível alto onde – já com as plantas dos pés firmes na superfície – cada uma consiga sentir o próprio peso no espaço e em estado de negociação constante com a gravidade.

É uma grande mudança, por descentralizar um corpo que estava em estado de relaxamento, e que através do movimento precisou atingir outros estados onde o

protagonista não é mais o lado racional, mas sim os próprios impulsos. O filósofo José Gil dirá que este fenômeno se dá pois neste momento, “o inconsciente do corpo ganha uma força que subjuga a consciência pura de si” (2013, p. 119).

Aquecimento

Quanto à técnica, certamente fazemos exercícios para uma expressão, seja balé clássico ou dança tradicional japonesa, mas às vezes pensamos que não se trata de técnica, e que o que conta é como uma técnica se produz. Há uma fala com seu coração e outra apenas com sua boca. Uma técnica é como a palavra, podemos nos perguntar de onde ela vem, e para essa questão é importante perceber que não é apenas a técnica que determina tudo. (HIJIKATA apud UNO, 2018, p. 129)

Do encontro com a bipedia chega o momento do aquecimento. Como o próprio nome indica, o intento desta etapa é o de aquecer a existência para o objetivo das propostas. Cada aquecimento de cada aula será distinto, a depender da Matriz Poética trabalhada no dia. Para o aquecimento, alguns pontos são levados em consideração:

1. Que tensegridade⁷⁰ corporal será a necessária para a Matriz Poética.
2. Qual será a duração mínima das investigações da Matriz Poética.

Com os devidos pontos discutidos, é montado o aquecimento. Geralmente, é dividido em duas etapas:

- **Jogos somáticos** – O intuito é dinamizar os diversos tempos e ritmos que possam ser realizados no espaço. As pessoas em deslocamento, experimentam variações de tempo em suas marchas (rápido, lento); com pesos distintos (forte, leve); possuindo pontos focais ou não (direto, indireto); reconhecendo as possibilidades de paragem dinâmica (paradas súbitas e recuperação do passo). Neste momento também há a interação coletiva: como cada pessoa reconhece a si e a outra no

⁷⁰ Junção das palavras tensão+integridade, que significa a integridade das tensões (...) um jogo de tensões de ajustes por todo o organismo como um funcionamento derivante de sua capacidade elástica tensional (...). Isto permite aos seres vivos manterem sua integridade enquanto se adaptam a diferentes jogos de forças presentes nos ambientes biológicos e sociais. Fonte: Universidade da Fascia in < <https://universidadedefascia.com/o-que-e-tensegridade/> >. Acesso: março, 2023.

espaço através do sentido da visão – observar os detalhes umas das outras – e do tato – ao passarem umas pelas outras, partes do corpo que se encontram, que se tocam. Reconhecer-se como um corpo coletivo que é diretamente atravessado pelo todo.

- **Técnicas psicofísicas** – Como indicado por Hijikata, no início da sessão de Aquecimento, a técnica neste contexto é utilizada para auxiliar na expressividade. As comumente trabalhadas nas dinâmicas são: balé clássico – quando há disponibilidade de barra -; o poliedro do Cubo através da execução da Escala Diagonal A desenvolvida por Rudolf Laban⁷¹; dinâmicas do *Body Weather Laboratory* de Min Tanaka⁷² exercícios das técnicas de Martha Graham e Isadora Duncan.

Para exemplificar, segue abaixo o aquecimento utilizado para a aula do *Laboratório de Movimento* do dia 07/06/2022:

Matriz Poética – Poética da Quimera

Corpo quimérico como caminho para o Corpo-Carne. Relação do corpo com objetos que modifiquem a própria noção e volume de corpo. A turma trouxe diversos objetos, trajes, alimentos e maquiagens para transfigurar a forma do corpo. Houveram debates do que poderia ser considerado uma quimera onde o coletivo trazia imagens que simbolizassem esta poética. Todas foram estimuladas a mergulhar na sua própria quimera através dos objetos, imagens e ideias, para vivenciar as práticas laboratoriais com outros desafios como: aluna enrolada em plástico bolha com um braço rente ao corpo enquanto o outro permanecia solto; objetos avolumando o corpo e presos por camadas de tecido; olhos vendados; utilização de maquiagens e objetos que emulassem próteses a serem incorporadas na face e nos membros apendiculares, etc.

⁷¹ Para maiores detalhes, ver: LABAN, Rudolf. *Choreutics*. Londres: Dance Books, 2011.

⁷² O *Body Weather Laboratory* é uma metodologia desenvolvida pelo bailarino e performer japonês Min Tanaka (1945-). Tanaka foi amigo de Tatsumi Hijikata, tendo dançado Butô entre os anos de 1970 e 1980, focando posteriormente suas inquietações nas relações do corpo e da natureza em sociedade. Para maiores informações: < <https://www.bodyweather.org/about> >. Acesso: março, 2023.



Figura 5: Turma de Laboratório de Movimento durante experimentação do tempo lento, peso forte e foco direto durante os Jogos somáticos. Embora não fosse uma indicação, a escuta coletiva auxiliava uma aproximação dos gestos investigados pelas pessoas. Junho, 2022. Foto: acervo do autor.

- **Jogos somáticos**

- Caminhar pelo espaço. Gradativamente, ir aumentando a velocidade até correr.
- Correr; parar; correr; parar. Aumentar a velocidade até o máximo que conseguir.
- Jogo de pique e pega entre a turma utilizando os níveis alto e médio para a corrida (dois ou quatro apoios).
- Pular ao invés de correr.
- Rolar ao invés de correr
- Hidratar-se.

O intento para os jogos somáticos deste aquecimento é, principalmente, ampliar a vascularização do corpo, estimular uma integração com o sistema respiratório para fortalecer a resistência de uma marcha mais acelerada. A utilização de músicas flamencas como estímulo para a turma conseguir sorrir durante o processo, exercitando a musculatura da face e promover diversão ao longo do percurso. As ações de pular e rolar como indicadas na dinâmica, é para evidenciar como uma ação básica de esforço – quando fora de um contexto cotidiano – pode descentralizar a noção de como um corpo persegue outro durante o jogo, como consequência, surgem outras qualidades de movimento para cumprir o que é solicitado.

Ao fim dos rolamentos – os rolamentos –, indica-se que as ações diminuam aos poucos sem nunca serem interrompidas, até encontrar a paragem dinâmica. Já paradas, dá-se um espaço de cinco minutos para beber água antes de seguir com as técnicas psicofísicas.

- **Técnicas psicofísicas**

- Três séries de abdominais: utilizando os conceitos pelos PBN – em específico a Irradiação Central e Conexão Cabeça-Cauda –, 20 repetições em cada série.

- 50 polichinelos.

- Exercícios de *Body Weather Laboratory*: sustentar o peso do corpo no metatarso durante o período máximo de 20 minutos; 20 repetições de ampliação respiratória com os braços – braços suspendem-se na inspiração, na expiração há o esvaziamento dos pulmões enquanto braços descem rapidamente, joelhos se dobram. Na próxima inspiração há a repetição da dinâmica; sustentação abdominal com o corpo deitado – retira-se cabeça, braços e pernas do chão. Corpo se mantém sustentado apenas pelo apoio da região abdominal.

- Hidratar-se.

Por ser mais intensa fisicamente, a parte técnica é mais curta. Os polichinelos e as práticas do *Body Weather Laboratory* exercitam a tensegridade e estimulam percepções do que é “exaustão”. O intento não é causar dor ou incômodos corporais – até porque é firmada a máxima no início do semestre: “Você cuida de você e eu

também cuidado de você”, mas sim ampliar a percepção que há potência quando se chega ao suposto limite físico, e de repente ainda há mais que pode ser feito. Com as propostas de Min Tanaka, revela-se na experiência coletiva que é necessário o entendimento de si, um espaço onde cada uma pode se relacionar com sua quimera e investigar o que surge de seus próprios esforços. A dinâmica termina com a sustentação abdominal – onde com o corpo deitado, as pessoas suspendem seus braços, pernas e cabeça do chão, mantendo o apoio apenas no abdômen – para que possam repousar alguns minutos no chão antes de beber água.

Ao fim das técnicas psicofísicas, há uma breve análise se os corpos estão receptivos para a poética da quimera, seguindo então para a Investigação Poética – onde mora o clímax da proposta.

Investigação Poética

A poética procura circunscrever o que, numa obra e arte, nos pode tocar, estimular a nossa sensibilidade e ressoar no imaginário, ou seja, o conjunto das condutas criadoras que dão vida e sentido à obra. (LOUPPE, 2012, p. 27)

O momento da Investigação Poética, é onde tudo realizado anteriormente será posto em abertura. Através de alguma imagem – geralmente relacionada a Tatsumi Hijikata ou Kazuo Ôno – propõe-se que cada a dance. A imagem utilizada na poética da quimera é a dos *Kaze Darumas*⁷³ que perseguem os rastros e as memórias. Tal dança não precisa seguir o que se espera que seja dança, mas sim que possa se relacionar com as proposições de Hijikata, onde “corpo que dança, recusa se submeter à articulação determinada por uma ação. Sua unidade não é embasada na ação e se constrói a despeito da ação” (UNO, 2014, p. 46).

Na investigação poética há o encontro entre Butô e Somática. Exercitam-se proposições em que os corpos estão em processos de autocuidado enquanto há a investigação poética na dança criada. A metamorfose é expressa na soma do que é

⁷³ No folclore japonês, são seres sobrenaturais que habitam a natureza e objetos, comumente associados a malefícios. Hijikata trazia os *yokais* do vento (*Kaze daruma*) em suas lembranças de infância em Tohoku, onde eles traziam no inverno, as doenças que faziam padecer crianças e idosos. (MIKAMI, 2016).

apresentado enquanto gesto, movimento, escuta e ausculta em uma dança mais interessada no processo do que na forma final.

Coccia aponta que “cada ser vivo é em si mesmo uma pluralidade de formas simultaneamente presentes e sucessivas” (2020, p. 20), é este estado de instabilidades de forma que o mergulho poético busca promover. O campo de fertilização em que ocorre a metamorfose é realizado do início da aula para florescer as inquietações poéticas que resultam em dança neste momento da aula.

Para que haja uma investigação de qualidade da Matriz Poética, três pontos são fundamentais:

- 1 – Ampliar a escuta que organiza os corpos: o treinamento performativo que ocorre a partir do *Traçado do Círculo*.
- 2 – O cuidado como ampliação de percepções sensíveis: cuidado como afeto mencionado no Capítulo 1, consigo e com o coletivo.
- 3 – Criação de subjetividade a partir da prática: exercitar o Corpo-Carne que tira o protagonismo da hiper racionalização.

Como dito por Nara Keiserman numa aula de *Movimento e Percepção* em 12 de agosto de 2021, “o processo de criação é alquimia, transformar o metal em ouro. Se ao fim do processo você está igual, não serviu pra nada” (sic.). Este é o momento em que cada aluna pode extravasar em sua própria dança sem se prender ao que é belo ou feio; certo ou errado; confortável ou desconfortável, onde “a dança, que podemos considerar a poesia do corpo, intensifica e exemplifica essa relação” (LOUPPE, 2012, p. 29). A partir de todas as sensorialidades estimuladas e práticas realizadas, em alinhavo com os estímulos externos, o movimento nasce dessa macro movimentação, pois:

O Butô se volta em direção a uma arquitetura que compõe a totalidade dos gestos cegos e tateantes do corpo enquanto ele posa, isso com o fato de que nenhuma combinação inesperada, nenhuma matriz superior pode copiar fidedignamente a realidade do corpo. Mas os gestos despejados no corpo começam se mover sem lhe enganar puerilmente. Atrás deles, é o cosmos inteiro que improvisa. (HIJIKATA apud UNO, 2014, p. 46)

Para além de atingir um objetivo previamente especificado, o que é investigado através destas proposições pedagógicas é como criar um campo onde cada pessoa se sinta confortável o suficiente para a entrega aos seus próprios processos. Cultivando confiança e autonomia nas experimentações e entendendo as dinâmicas como “um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos” (BONDÍA, 2002, p. 19).

Sigo utilizando a aula do dia 07/06/2022 como exemplo para o relato da investigação poética a seguir:

Matriz Poética – Poética da Quimera

Nutrindo-nos da máxima sugerida por Hakim Bey onde diz “sequestre alguém e o faça feliz” (2003, p.6), foi possível subverter o sequestro de uma pessoa para um sequestro de momento e tempo em que o intento era despertar e deixar dançar a quimera habitada em cada pessoa. Abrir-se para ser tomada por forças e formas quiméricas, animais, vegetais, humanas, cósmicas e simplesmente dançar.

Para tal, a turma foi levada para os jardins da Unirio – campus Praia Vermelha – onde foram instruída instruí que, através de tudo realizado até o momento, como cada uma poderia liberar a quimera adormecida dentro de si em busca de uma felicidade que pode ser conquistada a partir da dança?

O recebimento de um coletivo de jovens com intervenções no próprio corpo gerou estranhamento nas pessoas que também habitavam o espaço dos jardins naquele momento. Em função disto, foi-se firmado alguns direcionamentos: não seria possível interromper o trajeto de nenhuma pessoa; não invadir o espaço pessoal de ninguém; abrir a percepção se existe recepção para a interação com quem se quer interagir. Isto fez com que algumas alunas se sentissem um pouco acanhadas para deixar a racionalidade descansar, mas com o passar dos minutos, cada pessoa conseguiu se entregar a sua própria reafirmação de vida através do movimento de suas quimeras.



Figura 6: Alunas Leonardo de Moraes e Paula Caldas em estado de dança com suas quimeras na escadaria do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Unirio campus Praia Vermelha. junho de 2022. Foto: acervo do autor.

Conforme o tempo passava e os estímulos de movimento começavam a surgir – seja por influência do espaço, ou pela caracterização – cada aluna começava a se sentir mais segura em aprofundar essas investigações, permitindo que houvesse interação não apenas entre suas quimeras, mas interação com as demais pessoas nos jardins. É importante frisar este acontecimento pois o Butô tem como uma de suas potências, possibilidades e desejos, a participação ativa da espectadora que sai de uma passividade de observação para gestar um estado de arte junto das artistas.

A recepção foi diversa: algumas pessoas sentiam-se desconfortáveis, outras simplesmente não ligavam enquanto outras faziam questão de estarem próximas e acompanhando as eventuais mudanças e deslocamentos da turma.

Durante o período de uma hora e quinze minutos, foi possível acompanhar o encorpamento das metamorfoses quiméricas da turma de *Laboratório de Movimento*. Foi edificante presenciar a jornada das estudantes pois apontou algumas respostas

quanto às proposições do trabalho: mudança tônica de cada pessoa e a descoberta de seu próprio estado de entrega e escuta. Cada aluna conseguia atravessar diretamente ou indiretamente quem observava, e no processo, registrar internamente os estados de presença que poderão ser acessados futuramente. “A poética tem uma missão ainda mais singular: ela não diz somente o que uma obra de arte nos faz, ela ensina-nos como o faz”. (LOUPPE, 2012, p. 27).



Figura 7 e 8: As alunas Censo Guimarães – inspirado em “Como Comer uma Melancia” de Tatsumi Hijikata; e Borá Ribeiro em estado de dança com suas quimeras no jardim da Unirio campus Praia Vermelha com a participação ativa de espectadoras. 7 junho de 2022. Foto: acervo do autor.

Findado o momento proposto, foi conduzido o processo de desacelerar cada uma das estudantes para que retornassem ao “aqui e agora”, utilizando a respiração como a grande âncora da percepção. É fundamental para o trabalho que nada seja interrompido, mas que encontre uma finalização como encontrou um início. Ao retornar para o espaço da sala de trabalho, foi dado o tempo necessário para limparem-se e colocarem roupas limpas, entrando assim no encaminhar do fim da aula

Elevação do Cone de Poder⁷⁴

Se no Traçado do Círculo o intuito é harmonizar todas as pessoas em um estado de escuta sutil e de silenciamento, ao atingir o auge energético do encontro na Investigação Poética, se faz necessário o ancoramento dos excessos. Esta é a função da *Elevação do Cone de Poder*. Essa prática começa quando a turma passa a desacelerar a investigação. Focando na respiração, é indicado para que cada pessoa dance o encerramento da proposta se nutrindo de tudo que serve, e ofertar ao Universo – tudo que está acima, abaixo, aos lados e nas diagonais – todo excesso que no momento pode não servir.

A feitura opera desta maneira para estimular a reflexão de que nenhuma qualidade energética gerada, é desperdiçada no Universo. Por mais que a criação tenha vazado em processos densos ou pesados, o Cosmos consegue reciclar de sua própria maneira. Tendo essa ética encarnada na prática, cada pessoa consegue desacelerar em seu próprio tempo e de sua própria maneira. Esta é a *Elevação do Cone de Poder*, uma grande oferenda ao Cosmos.

Com o aterramento das estudantes, é positivo conferir se estão todas bem e aptas a prosseguir. Abre-se o tempo para que sejam feitos registros com algumas indagações, sendo elas:

1. Que saberes foram gestados nesta dança?
2. Que nutrientes foram encontrados nos processos?
3. Que excessos surgiram nos processos?
4. Que movimentos, gestos e imagens apareceram com mais presença?

Estas questões são aprofundamentos da Cartografia Sensível que também é realizada neste momento, porém em forma livre. Há quem faça desenhos, há quem escreva em prosa, outras em poesia, há quem faça intervenções no material de registro - as possibilidades são (e devem ser) plurais. É o momento de intimidade da artista com sua seu estão existencial do momento, atual. A composição do caderno

⁷⁴ De acordo com a bruxaria moderna, após a realização de um ritual, cria-se o espaço para elevar o cone de poder para alimentar não apenas a proteção pessoal de cada bruxa/coven, mas nutrir o Universo – na figura de uma Grande Deusa – com todos os excessos energéticos gerados no ritual. A imagem da ação é estender os braços em direção da lua – se feito a noite – ou ao sol – se feito de dia e no entardecer – visualizando que o astro despeja sua energia na pessoa. Os braços e mãos que recebem esta energia servem como cálices que nutrem o espaço, as proteções físicas e espirituais e a própria terra com a energia e o amor desta Deusa. Para maiores detalhes, ver RUSSEL, 2019.

de notações é mais uma ferramenta de criação, não apenas para a aula de Butô, mas para a própria vida. Este material em específico não é compartilhável à priori, mas sim é útil para que, ao fim do semestre, cada estudante possa fazer sua própria análise da jornada pessoal dentro da disciplina

Abertura do Círculo

O momento final da aula se dá com uma conversa. Em roda, com as pessoas apoiadas em seus eixos e ísquios, é reforçado o caráter político que existe no trabalho⁷⁵. Apontar a importância de dançar mesmo em momentos de crise. Insurgir a esperança através da arte e a potência micropolítica de encontrar caminhos para diluir as tribulações cotidianas mantendo a própria saúde física, mental, emocional, espiritual e psicológica. São respostas que cada aluna vai criando por si e a partir do próprio tempo. É o momento em que também se pode compartilhar os relatos de diferentes naturezas e temáticas que são urgentes.

Antes de findar a aula, todas damos as mãos. Com os olhos fechados, é conduzida algumas respirações profundas, e digo:

“O círculo está aberto, mas jamais será quebrado. O amor do Cosmos está dentro de nós. Feliz encontro, feliz partida para que possa haver um feliz reencontro. Que saíamos melhor do que chegamos”.

⁷⁵ Poder respirar com qualidade após uma imersão somática e dançada é uma ação altamente política justamente por ir contra o excesso de produtividade que é imposto como norma pelos sistemas de poder instaurados no capitalismo. Reforçar a criação de vida e de autocuidado que existem em ações como essas, é combater micropoliticamente o estado febril que os corpos são sujeitados para existir na contemporaneidade. Neste sentido, essa abordagem acaba atuando em estado de contágio: do micro (pessoa para pessoa) em busca do macro (coletivos maiores, sociedade etc.).

Respirar profundamente. Sentir como está seu corpo neste momento e escrever uma carta de próprio punho com palavras que vierem a sua mente sem fazer distinção ou críticas sobre o conteúdo que está sendo escrito. Ao fim, dobrar até ficar no menor tamanho possível e reservar ao seu lado. Na próxima expiração, espreguiçar. Rememorar sensorialmente todas as práticas que foram realizadas ao longo deste texto e refazer ao menos três que mais tenham surtido bons efeitos em você. Ao findar, queimar a carta escrita mentalizando o conteúdo enquanto acompanha o fogo transmutar o papel, levando as intenções para o Universo. Agradecer a você mesma por tamanha generosidade antes de retornar a leitura.

Considerações Finais

“Eu não sou culto, então só posso falar de coisas para comer. Não há mais dançarinos que possam comer uma melancia A melhor parte é a casca e o vermelho sob a casca. Mas eles pensam com seus paladares insensíveis que o topo dos Alpes é o melhor. Uma melancia, é preciso comê-la segurando bem nas duas mãos, fazendo deslizar os dentes na parte de cima como se toca uma gaita. Devorar ou ser devorado, isso é a melancia. Enfrentar a meia lua da melancia e comer de kimono, bem embebido de suco... a base da dança devia ser assim” (HIJIKATA in UNO, 2018, p. 252)

Peço permissão para mais uma vez me imantar do tom memorialista. Confidencio a vocês estas últimas palavras da pesquisa entregue. Minhas aulas no mestrado foram iniciadas em dezembro de 2020. Cumpri todas as disciplinas obrigatórias, focando-me mais na minha linha de pesquisa, e tentando aproveitar ao máximo o conteúdo aprendido. Apesar de ser uma pessoa da dança e ter me deparado mais com aulas muito específicas e relacionadas ao teatro, não senti dificuldade, apenas estranhamento. As docentes foram generosas em seus cursos e realizei trabalhos dos quais sinto satisfação em ter produzido. As dificuldades encontradas foram percepções: “como eu posso utilizar este conteúdo na pesquisa?”; ou “isso vai ser útil para alguma coisa para a pesquisa?”.

A escrita desta dissertação não representa um parto dolorido, muito pelo contrário. É um parto normal resultante de uma gestação saudável e muito bem nutrida. Do início ao fim desta pesquisa o que sinto é: amor, esforço, foco e crença. Como toda parente com sua primeira criança, existe a insegurança. “Será que está boa o suficiente?”; ou “será útil para outras educadoras, bailarinas, artistas?”. Não são medos que travam a ação de nutrir esta criança e colocá-la para desbravar o mundo, mas são medos reais.

Li, reli, modifiquei, retornei conteúdos, enxuguei bibliografia, cortei partes, tive vontade de refazer uma série de coisas. Quanto mais lia esta dissertação, mais ficava inquieto. Mais a insegurança aflorava. Dei uma pausa e, após um tempo, fiz com calma todas as *Brisas Somáticas* propostas ao longo das páginas. Sorri.

Sorri, pois, lembrei de cada momento vivenciado dentro de sala de aula. Sorri por lembrar de cada amparo recebido da minha turma de mestrado, por cada evento

acadêmico realizado. Sorri, pois lembrei da publicação de um artigo científico⁷⁶, da apresentação em colóquios⁷⁷, do estabelecimento de laços com figuras das Artes Cênicas e do Corpo que admiro profundamente e sorri imensamente por cada experiência vivenciada com alunas ao longo dos últimos dois anos e três meses.

“A bondade sublime é como a água.

A água, na sua bondade, beneficia os dez mil seres sem preferência;

Por isso, assemelha-se ao Caminho.

Viva com bondade na terra,

Pense com bondade como um lago,

Conviva com bondade como irmãos,

Fale com a bondade de quem tem palavra,

Governe com a bondade de quem tem ordem,

Realize com a bondade de quem é capaz,

Aja com bondade o tempo todo.

Não dispute, assim não haverá rivalidade”

(LAO TSE, 2011, p. 58).

Chego à conclusão de que estou satisfeito com a pesquisa. Se vocês estão lendo neste momento, significa que ela cumpriu os requisitos para ser entregue a uma banca. Nos meus sonhos, não apenas as professoras da banca, mas a cada leitora

⁷⁶ O artigo *Aura de Cristal: um diálogo entre Somática e criação em dança* foi publicado na revista “Cadernos do GIP-CIT”, da Universidade Federal da Bahia (UFBA) com vínculo ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC/UFBA). N. 46 (2021): Sonhar, pensar e realizar Artes Cênicas em contexto de pandemia. Data de publicação: 07-02-2022. Acesso: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/gipe-cit/issue/view/2285/766>>.

⁷⁷ Em 2021: 11º Seminário de Pesquisa em Artes, Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES). Comunicação Oral “Aura de Cristal: investigações somático-performativas através da dança”; 10º Seminário de Pesquisa em Andamento, Universidade de São Paulo (USP). Comunicação Oral “Aura de Cristal: uma investigação entre o *Abramovic Method* e cuidado de si”; II Seminário de Artes da Cena e Práticas Contemplativas, Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Comunicação Performativa “De metamorfoses e impermanências: práticas de autocuidado de um corpo na pandemia”; XXI Colóquio do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Comunicação Oral “Um diálogo entre o Butô e a Somática em tempos de crise”; 12º Seminário Angel Vianna, Faculdade Angel Vianna (FAV-RJ). Palestrante na mesa de “Preparação do Corpo para a Cena Contemporânea Brasileira”. Em 2022: II Seminário de O Que Pode a Arte? Afetos, autismos, artes. Teatro da Boca do Riso em parceria com o Governo do Estado do Ceará. Palestrante com a fala “Pedagogia Somático-Performativa: autismo, docência e criação de mundos em artes”; XXII Colóquio do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Comunicação Oral “Butô e Somática: insurreição por um processo formativo sensível para artista da cena”.

que receber estas páginas, propõe-se a executar as *Brisas Somáticas* nos espaços intervalares em que elas são propostas. Particularmente as considero as cerejas do bolo desta dissertação.

Rememoro o anteprojeto que submeti ao entrar no programa, lembro-me de escutar do professor da disciplina de Metodologia da Pesquisa em Artes: “Caio, você não pode abraçar o mundo. Precisa enxugar seus objetivos”. Com o coração carregado de amorosidade, vejo que consegui enxugá-los. A pesquisa aqui apresentada é o resultado parcial de um processo que está longe de finalizar. Ainda há muito, muito trabalho por vir e tenho como meta que ele seja continuado no doutorado.

Refletindo se consegui cumprir o que me propus, concluo que sim. Titubeei em pensamentos para lançar esta afirmativa, contudo, analisando o resultado manifestado na forma desta dissertação, também valido que a experiência cumpriu ao que foi proposta. Por estar na linha de *Processos Formativos e Educacionais* (PFE), tinha a certeza de que optaria por dar o máximo de aulas que pudesse. A pesquisa teria um campo muito mais fértil para ser germinada e adubada se houvesse a relação direta dentro da sala de aula. E assim foi: do momento em que estruturei meus primeiros laços com minha orientadora – onde externalizei o desejo de realizar o Estágio de Docência tão logo fosse possível – até o meu último semestre no processo de escrita da dissertação, dei aula.

O fato de exercitar o ofício docente obrigatoriamente colocou à prova os processos metodológicos que foram utilizados na feitura deste texto: a Prática como Pesquisa, sob a égide da Abordagem Somático-Performativa; a utilização de uma ferramenta cartográfica para gerar registro não somente das alunas, mas meus; estimular a leitura da bibliografia da ementa e a feitura de textos crítico-reflexivos; exercitar uma escuta ativa e acolhedora para as demandas das alunas.

A resiliência que permitiu a conclusão deste trabalho foi grandemente fortalecida por cada pessoa citada nos *Agradecimentos* desta dissertação.

Vislumbro que este trabalho, por mais que instaure um campo de possibilidade curativa, apresenta desafios. Existem dificuldades, provocações e momentos aparentemente despotencializadores, mas que transformam de toda maneira. Acredito haver a possibilidade de encontrar diversão nestas mobilizações surgidas,

não apenas como o artesão-escritor desta dissertação; mas para as pessoas que se proponham a ler e executar as práticas nela contidas.

Identifico como diferencial aqui desenvolvido, a possibilidade de se encarar o que é tido como “sombrio” ou “grotesco” de acordo com a norma, com a mesma generosidade que se encara a virtuosidade da beleza cotidiana. Através da prática, cria-se um terreno em que a feiura não é negada, mas abraçada como uma reafirmadora do Eros, uma reafirmadora da vida em sua potência mais ativa (HAN, 2019). O resultado deste abraço, ao menos nesta abordagem, são pessoas mais confiantes de suas ações artísticas e fortalecidas para expressar suas trevas, seus *ankoku*⁷⁸.

Ressalto novamente o peso com que a espiritualidade está presente no trabalho. Reafirmando o compromisso de defesa do Estado Laico assegurado no Artigo 19⁷⁹ da Constituição de 1988, não posso deixar de mencionar que a espiritualidade – mesmo que diluída – exerce ação basal em toda feita a do que é investigado. As práticas contemplativas podem ser identificadas em meditações através da respiração, em uma purificação do ambiente, em um momento de pausa. É pela soma de todo este percurso que me encaminho para a finalização do texto, reafirmando o compromisso de não finalizar a pesquisa.

O desenvolvimento da *Aura de Cristal* permitiu a criação de alguns processos metodológicos que são utilizados no ofício da docência: a importância do tempo, ausculta das vibrações internas, observar com zelo os conhecimentos que surgem da dança afetada pelo espaço. Estes procedimentos criaram certa segurança para exercitar a atividade docente durante os períodos remotos na disciplina de *Movimento e Percepção*. Através das experiências que realizava em mim, pude encontrar os nutrientes que serviram no processo de ensino-aprendizagem de alunas ingressantes que tinham aula pela tela de um aparelho. Este contato entre telas, direcionou aspectos que foram importantes de serem observados para o retorno ao presencial: fadiga visual, falta de tônus corporal, dissociação com o corpo e deslocamento fácil de atenção.

⁷⁸ *Ankoku* como as trevas investigadas por Tatsumi Hijikata e Kazuo Ōno, o que habitava cada pessoa por trás de suas próprias marcas, máscaras e papéis sociais. O primevo não negado, mas sim dançado.

⁷⁹ “É vedado à União, aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios: I – estabelecer cultos religiosos ou igrejas, subvencioná-los, embaraçar-lhes o funcionamento ou manter com eles ou seus representantes relações de dependência ou aliança, ressalvada, na forma da lei, a colaboração de interesse público; III – criar distinções entre brasileiros ou preferências entre si. (BRASIL, 1988).

Conforme a pesquisa foi se encorpando, o receio de apontar parcerias operacionais e investigativas do Butô com práticas somáticas passou a diminuir. No início, havia a insegurança em como a recepção das pesquisadoras de Butô poderia ser compreendida de maneira equivocada pelo histórico psicofísico da dança já evidenciado no Capítulo 2 da dissertação. A prática como pesquisa mostrou não apenas que é possível, mas faz surgir processos criativos muito interessantes. Estas reflexões foram fortemente nutridas e acionadas pelas estudantes que por mim passaram. Não há como não dedicar estas considerações finais a elas.

Ao levar estes conteúdos para a sala de aula, tive de me deparar com a morte da expectativa pré-estabelecida. Por ainda ser jovem na docência, acredito ter ido por vezes com “muita sede ao pote”. Criava expectativas irreais do que gostaria que acontecesse sem me dar conta de que o processo não era sobre mim, mas sobre as pessoas que estavam confiando seus corpos para mim naquele momento. Tive de manejar as exigências e foi necessário reformular, por diversas maneiras, a forma de transmitir palavras; exercitar comunicações mais fluidas e com menos aforismos; me permitir mais escutar do que falar. No fundo, toda pessoa parece querer ser escutada e saber que alguém está se importando com o que está sendo dito.

Por ser um trabalho que atua nas sutilezas e nas profundezas de cada pessoa, também trouxe momentos em que as alunas evidenciavam diversas problemáticas muito pessoais, que me faziam contestar: “eu, enquanto docente, posso lidar com essa carga emocional?”; ou “isso diz respeito ao meu ofício?”. Ainda não sei a resposta para essas questões, mas o que sei é que a pós-modernidade é embebida de doenças de cunho psicológico e emocional, e me intimo a atuar da melhor maneira possível dentro dos meus limites éticos e emocionais no processo de reestruturação de cada pessoa que passa por mim.

Embora pareça idealista demais, sinto que é honrar o juramento que fiz ao me graduar como professor. Um exercício da máxima do mestre Paulo Freire quando diz que:

É preciso ter esperança, mas ter esperança do verbo esperar; porque tem gente que tem esperança do verbo esperar. E esperança do verbo esperar não é esperança, é espera. Esperançar é se levantar, esperançar é ir atrás, esperançar é construir, esperançar é não

desistir! Esperançar é levar adiante, esperançar é juntar-se com outros para fazer de outro modo (FREIRE, 1992).

Porque “esperançar” torna-se um verbo de ação e o processo passa a ser mais relevante do que o resultado. A consequência disto, até o momento, é ter o privilégio de acompanhar os empoderamentos e fortalecimentos artísticos de minhas alunas perceptíveis em sala de aula e de vida, por recados enviados a mim pelo whatsapp, ou pelas mídias sociais. É ser parado enquanto caminho pela universidade, para receber um abraço, ou um sorriso; é receber aleatoriamente uma mensagem ou uma carta⁸⁰ de alguém que passou por mim, agradecendo algum momento de escuta ou dinâmica realizada em aula e os impactos consequentes que aquele momento geraram na pessoa. Isso é importante. Tenho o desejo de aprofundar os exercícios pedagógicos propostos. Embora – como enunciado na introdução – não vislumbre de maneira alguma criar um manual de técnicas, tenho sim o desejo de desenvolver práticas que possam ser realizadas por todas as pessoas que leiam o trabalho e incentivo firmemente que cada uma possa se apropriar dos exercícios aqui descritos para transformar em algo próprio. Para mim, este é o grande exercício da metamorfose supracitada.

Enquanto escrevo estas palavras, não tenho vontade de parar. Reconheço estar chegando no momento em que será melhor finalizar e, por isto, confidencio às leitoras, estas considerações finais. Foi uma experiência incrível! Extremamente prazerosa. Complexa, mas com amparos na forma de pessoas afetuosas. Entendi que a partir de uma criação somático-performativa pessoal (*Aura de Cristal*) consegui diluir proposições somáticas que fundamentaram de maneira mais apropriada as reflexões e processos pedagógicos acerca da Dança Butô, obtendo como resultado os processos descritos juntos da turma de *Laboratório de Movimento*. Cumpri minha tarefa e me orgulho dela, seguirei em busca de refinar as práticas e focando nesta Pedagogia Sensível que intitula a pesquisa sob a lente das *Brisas Somáticas*.

É momento de valorar as pequenas felicidades, as existências mínimas e as pequenas ações. A revolução partirá de um coletivo que se olha e se escuta em sua

⁸⁰ Nos anexos da pesquisa, estão alguns relatos e cartas enviados pelas duas turmas de *Movimento e Percepção* e pela turma de *Laboratório de Movimento – Butô e as Metamorfoses do Corpo* que tive o prazer de realizar meu estágio de docência. Tenho em meus registros, mais de 40 cartas espontaneamente escritas e reconheço ser um gás que me motiva a manter a integridade e inteireza das abordagens que busco promover.

máxima. Enquanto artista-docente-pesquisador, tenho a possibilidade de expandir e atualizar meu pensamento-discurso para tal. É tempo de entregarmo-nos a todas as metamorfoses que são apresentadas pela vida, voarmos junto das instabilidades para fortalecer as raízes que cultivamos com a experiência. Esta escuta sensível deve ser amparada por ações que estimulem mudanças em nossas alunas de maneira que acabe vazando também em nós. Este é o contágio que essas *Metamorfoses do Corpo* visam.

Para minhas colegas de ofício da Arte e da docência: que possamos coletivamente continuar o cultivo das artes como campo não excludente e empático, sempre em abertura para atualizar o pensamento no que diz respeito à identidade de gênero; identidade racial; não excludente com pessoas neurodivergentes; pessoas com deficiências diversas; e que segue também em busca de repensar o antropoceno e a relação com a natureza.

O que verdadeiramente me importa? Sonhar; servir; agir. Dançar.

*O Caminho é eterno e não tem nome.
É genuíno e, embora pequeno,
O mundo não tem coragem de dominá-lo.
Se reis e príncipes pudessem preservá-lo,
Os dez mil seres iriam por si próprios obedecer.
Quando o céu e a terra se unem
Para escorrer o doce orvalho,
O povo não pode interferir nisso, que por si é uniforme*

*O Princípio domina a existência e o nome.
Então, o nome passa a existir
E irá também saber cessar.
Sabendo cessar não perecerá.
A relação do mundo com o Caminho
É como a dos riachos e vales
Com os rios e mares.*

(LAO TSÉ, 2011, p. 175)

REFERÊNCIAS

- ABEL, Thiago. **(Po)éticas do ctônico**: primeiros movimentos do Butô no Brasil. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo. 2017.
- ABEL, Thiago; MASCHIO, Bruno. Preciado e Hijikata: dançar e escrever como um decapitado. **Caderno de Subjetividade**, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2018.
- ABRAMOVIC, Marina. **Walk through walls**. Nova Iorque: Crown Archetype, 2016.
- ABRAMOVIC, Marina; CELANT, GERMANO. **Public body: installations and objects (1965-2001)**. Nova Iorque: Charta Books, 2001.
- ALICE, Tania. PARC (Performances de Arte Relacional como Cura): performance e somatic experiencing. **Revista Brasileira Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 396-412, maio/ago, 2015.
- ALICE, Tania. **Performance como revolução dos afetos**. São Paulo: Annablume, 2016.
- ALMEIDA, Gil Roberto; LIGNELLI, César. No marulhar das glossolalias de Artaud. **Revista Brasileira Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 6, n.1, p. 71-93, jan./abr. 2016.
- BAIRD, Bruce; CANDELARIO, Rosemary (orgs). **The Routledge Companion to butoh performance**. Londres: Routledge Press, 2019.
- BARTENIEFF, Irmgard. **Body movement: coping with the environment**. Nova Iorque: Gordon & Breach Science Publishers, 1980.
- BEY, Hakim. **Caos**, terrorismo poético e outros crimes exemplares. São Paulo: Conrad Editora, 2003.
- BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**, Universidade Estadual de Campinas – Departamento de Linguística, Campinas, n. 19, p. 20-28, 2002.
- CALAIS-GERMAN, Blandine. **Anatomia para o movimento**. Volume 1: introdução à análise das técnicas corporais. São Paulo: Editora Manole, 1992.
- CHERNG, Wu Jyh. **Iniciação ao taoísmo vol. 1**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.
- CHERNG, Wu Jyh. **Iniciação ao taoísmo vol. 2**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- CLARK, Lygia in BUTLER, Cornelia (org). **Lygia Clark: The abandonment of art, 1948-1988**. Nova Iorque: MoMA Publications, 2014.
- COCCIA, Emanuele. **Metamorfoses**. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.
- COCCIA, Emanuele. **Virada vegetal**. São Paulo: n-1 editora, 2020.
- COEN, Bonnie Bainbridge. **Sentir, perceber e agir**: educação somática pelo método Body-Mind Centering. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.
- DAMÁSIO, António. **A estranha ordem das coisas**: as origens biológicas dos sentimentos e da cultura. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010.

DELIGNY, Fernand. **O aracniano** e outros textos. São Paulo: n-1 editora, 2018.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento:** O sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2006.

FERNANDES, Ciane. **Dança cristal:** da arte do movimento à abordagem Somático-Performativa. Salvador: EDUFBA, 2018.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade:** a vontade de saber. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2017.

GIL, José. **Movimento total:** o corpo e a dança. São Paulo: Editora Iluminuras, 2013.

GREINER, Christine. **Butô:** pensamento em evolução. São Paulo: Editora Escrituras, 1998.

GREINER, Christine. Butô no Brasil: Contexto histórico e reencenação política. **Ephemer** – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, v. 2, n. 2, ago, 2019.

GUIGUERE, Miriam. **Dança Moderna:** fundamentos e técnicas. Rio de Janeiro: Manole Editora, 2016.

HAN, Byung-Chul. **A agonia do Eros.** Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2019.

HANNA, Thomas. *The field of Somatics*. **Somatics**, v. 1, n. 1, p. 30-34. Outono, 1976.

HECKNEY, Peggy. **Making connections:** total body integration through Bartenieff *Fundamentals*. Reino Unido: Routledge Press, 2002.

HIJIKATA, Tatsumi. In TDR (**The Drama Review**). *To Prison*. Artigo (v. 44, n. 1, pgs. 43-48). Nova Iorque, 2000.

JOHNSON, Don Hanlon. **Diverse bodies, diverse practices:** toward an inclusive somatics. Estados Unidos: North Atlantic Books, 2018.

JUDITH, Anodea. **Chakras.** O guia clássico para o equilíbrio e a cura do sistema energético. São Paulo: Mantra Editora, 2021.

KEISERMAN, Nara. “O corpo é um veículo da consciência” ou essa é a minha fé. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em artes da EBA/UFMG**, v. 8, n. 15, maio, 2018.

KLEIN, Cornelis; DUTROW, Barbara. **Manual de ciências dos minerais.** Rio Grande do Sul: Editora Bookman, 2011.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LEPECKI, André. 9 variações sobre coisas e performances. **Revista Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 19, p. 93-99, 2012.

LABAN, Rudolf. **Choreutics.** Londres: Dance Books, 2011.

LAO TSE. **Tao Te Ching**: o livro do caminho e da virtude. Rio de Janeiro: Mauad X, 2011.

LIEZI. **O vazio perfeito**. São Paulo: Editora Mantra, 2020.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MANNING, Erin. Proposições para um movimento menor. **Revista Moringa Artes do Espetáculo** da Universidade Federal da Paraíba, v. 10, n. 2, p. 11-24, jun-dez, 2019.

MATURANA, Huberto; VARELA, Francisco. **Autopoiesis and cognition: the realization of the living**. Estados Unidos: Springer publishing, 1980.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 editora, 2019.

MIKAMI, Kayo. **The body as a vessel: Approaching the methodology of Hijikata Tatsumi's Ankoku Butoh**. Birchington: Ozaru Books, 2016.

MIRANDA, Regina. **Corpo-espaço**: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

PAXTON, Steve. **Gravidade**. São Paulo: n-1 editora, 2021.

PERETTA, Éden. Memórias e políticas do *corpo de carne* no *Ankoku Butô* de Tatsumi Hijikata. Artigo (**Anais do VII Congresso da ABRACE**) – Eixo temático em Tempos de Memória, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul. 2012.

PERETTA, Éden. Potências da carne, poesias do corpo. Artigo (**Revista Acadêmica**) – Publicado pela Revista Acadêmica da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, v.15, n.3, p. 507-522, 2013.

PERETTA, Éden. **O soldado nu**: raízes da dança Butô. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PICARELLI, Caio. Inquietações do corpo de carne de Hijikata Tatsumi: uma reflexão. **Ephemera** – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, v. 2, n. 2, ago, 2019.

PICARELLI, Caio. **Subversão da carne**: Tatsumi Hijikata e as metamorfoses do corpo. Monografia (Especialização em Preparação Corporal nas Artes Cênicas) – Faculdade de Dança Angel Vianna, Rio de Janeiro. 2019.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud**: teatro e ritual. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 editora, 2018.

RUSSEL, Jeffrey. **História da bruxaria**: feiticeiras, hereges e pagãs. São Paulo: Editora Goya, 2019.

SALDANHA, Suzana (org.). **Angel Vianna**. Sistema, método ou técnica. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

SPINOZA, Baruch. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

TEIXEIRA, Letícia. **Conscientização do movimento**, uma prática corporal. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2021.

TILLEY, Richard. **Cristalografia**: cristais e estruturas cristalinas. São Paulo: Editora Oficina de Textos, 2006.

UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. São Paulo: n-1 editora, 2014.

UNO, Kuniichi. **Hijkata Tatsumi**, pensar um corpo esgotado. São Paulo: n-1 editora, 2018.

VIANNA, Angel. **Percebendo o Corpo** In GARCIA, Regina Leite (org.). O corpo que fala dentro e fora da Escola. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. São Paulo: Summus Editorial, 2018.

ANEXOS

Ementa da disciplina Laboratório de Movimento

PLANO DE CURSO – 2022/1 (GRADUAÇÃO – ESCOLA DE TEATRO)

<u>Disciplina:</u> Laboratório de Movimento – Dança Butô e as Metamorfoses do Corpo		
<u>Código:</u> AIT0117	<u>Turma/Sala</u> A/301	<u>Carga horária:</u> ⁽¹⁾ 60h Práticas
<u>Curso(s) Atendido(s):</u> Bacharelado em Atuação Cênica; Direção Teatral; Licenciatura em Teatro		
<u>Docente:</u> ⁽²⁾ Nara Waldemar Keiserman Caio Picarelli (estágio de docência)		<u>Matrícula:</u> ⁽²⁾ 1224933 20203P0M03
nara.keiserman@unirio.br caiopicarelli@edu.unirio.br		
Cronograma Terças-feiras: das 9:00 às 12:30 (sala 301) Datas dos encontros: 26/04 – 03/05 – 10/05 – 17/05 – 24/05 – 31/05 – 07/06 – 14/06 – 21/06 – 29/06 – 05/07 – 12/07 – 19/07 – 26/07		
Ementa Através de reflexões e contatos com as Matrizes Poéticas do fundador da Dança Butô, Tatsumi Hijikata, e seu principal colaborador, Kazuo Ôno, o curso promoverá uma imersão através da prática na Dança Butô e seus impactos e relevâncias para a/o artista da cena na contemporaneidade com experimentações que visam expandir os sentidos de corpo para atingir um estado metamórfico de criação.		
Conteúdo Programático Unidade 1: Contextualização da Dança Butô através da sensibilização do corpo em movimento. Unidade 2: Matrizes poéticas de Tatsumi Hijikata e Kazuo Ôno, prática como pesquisa. Unidade 3: Composição coreográfica na Dança Butô.		
Objetivo da Disciplina 1. Introduzir as matrizes poéticas de Tatsumi Hijikata e Kazuo Ôno. 2. Ampliar os sentidos através de estímulos sensoriais e(m) movimento a partir de pesquisas individuais de cada estudante.		

3. Refletir sobre a dimensão ética, poética e estética da Dança Butô na contemporaneidade da América Latina.
4. Imersão a práticas artísticas que evoquem as metamorfoses do corpo através das inquietações da Dança Butô e sua relação com o espaço e objetos.
5. Amadurecimento da prática da Dança Butô a partir da composição de uma célula-solo de Dança.

Metodologia

Aulas práticas em que haverá a exploração de movimento a partir de indicações do professor, relativas ao conteúdo programático. Trabalho com improvisação, repetição, estímulos sensoriais e com uso de objetos. Investigações pessoais e individuais com e sem utilização de música, textos e espaços outros (p.e os jardins).

Avaliação

1. Realização das propostas práticas solicitadas ao longo do semestre.
2. Reflexões críticas dos processos individuais a serem compostos em formato cartográfico.
3. Realização da composição a ser realizada ao final do semestre.

Bibliografia Básica³:

ABEL, Thiago. Reflexões (Po)éticas na dança Butô. **Revista Ephemera** v.2 n. 2, 2019.

<https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/2224/1682>

GREINER, Christine. Butô no Brasil: Contexto Histórico e Reencenação Política. **Revista Ephemera** v. 2 n.2, 2019.

<https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/2222/1680>

PERETTA, Éden. Potências da carne, poesias do corpo. **Educação Temática Digital**, v. 15 n. 3, 2013.

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/1269/pdf>

Bibliografia Complementar

COCCIA, Emanuele. A Lagata e a Borboleta. **Cadernos SELVAGEM da Dantes Editora**, 2020.

http://selvagemiciclo.com.br/wp-content/uploads/2020/11/CADERNO_8_Coccia.pdf

PICARELLI, Caio. Inquietações do corpo de carne de Hijikata Tatsumi: uma reflexão.

<https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/2225/1683>

QUILICI, Cassiano Sydow. A arte de desarmar: corpo, escrita e dispositivos performativos em tempos sombrios. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1 n. 43, abr. 2022.

https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/21541/14078?fbclid=IwAR37E8rJRw66i6o3XdHpLySAyzJKuqmM2o3DWRW5TAzoZosq_hmeM2WIXFk

Ementa da disciplina Movimento e Percepção

PLANO DE CURSO EMERGENCIAL – 2020/1 (GRADUAÇÃO – ESCOLA DE TEATRO)

<u>Disciplina:</u> MOVIMENTO E PERCEPÇÃO - ingressantes		
<u>Código:</u> AIT0075	<u>Turma:</u> A	<u>Carga horária:</u> ⁽¹⁾ 60h Práticas (30h síncronas e 30h assíncronas)
<u>Curso(s) Atendido(s):</u> Bacharelado em Atuação Cênica; Direção Teatral (obrigatória); Licenciatura em Teatro (optativa)		
<u>Docente:</u> ⁽²⁾ Nara Keiserman Caio Picarelli (estágio de docência)		<u>Matrícula:</u> ⁽²⁾ 1224933 20203P0M03
nara.keiserman@unirio.br caiopicarelli@edu.unirio.br		
<u>Cronograma</u> Quintas, das 17h às 19h		
<u>Metodologia:</u> Exercícios corporais com foco na percepção dos sentidos (audição, tato, paladar, visão e olfato), da propriocepção (percepção do espaço) e da cinestesia (percepção do movimento). Noções de Espaço e Tempo. Seminários para discussão de material bibliográfico.		
<u>Avaliação:</u> Avaliações assíncronas, através da elaboração de relatório final de atividades		
<u>Ferramentas digitais utilizadas:</u> Google classroom		
<u>Bibliografia</u> ³ : ALVES, Adriana Andrade. Ivaldo Bertazzo, o mestre do gesto expressivo: um olhar para o corpo e o movimento na educação. A Arte de Educar V. 05, n. 3, 2019 https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/riae/article/view/46061 ARAÚJO, Márcia Feijó de. Corpo e Dança, Angel Vianna e a Manutenção da Sensibilidade. A Arte de Educar . 06, n. 1, 2020		

<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/riae/article/view/45870>

BOLSANELLO, Débora. Educação somática: o corpo enquanto experiência. **Motriz**, Rio Claro, v.11 n.2 p.99-100 mai./ago. 2005.

https://www.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz/11n2/11n2_08DBB.pdf

FREIRE, Ana Vitória. Angel Vianna – da expressão corporal aos jogos corporais e a conscientização do movimento na dança contemporânea. **Repertório: Teatro & Dança**, n.31, 2018.2

<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/26829/17283>

GERALDI, Silvia. Aprendizagem orgânica, a contribuição do método Feldenkrais à educação da dança e do movimento in **O Averso do Averso do Corpo, Educação Somática como Práxis** (97-110), 2011.

[IV-Seminarios-de-Danca-O-Averso-do-Averso-do-Corpo.pdf \(ifdj.com.br\)](#)

GINOT, Isabelle. *Para uma epistemologia das técnicas de educação somática*. Trad. Joana Ribeiro da Silva Tavares, Marito Olsson-Forsberg. **O Percevejoonline**. V.02 N. 02, 2010.

<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1446/1281>

JORGE, Soraya. Movimento Autêntico, um ritual contemporâneo. **Centro Internacional do Movimento Autêntico**

https://6d963329-1f41-4cd6-93d0-9f3b5153375a.filesusr.com/ugd/2ba5db_a6afdefae7824cbebe85e959872779b2.pdf

JUROWSKY, Rosali. Continuum Movement e o Fluxo Cultural. **18º Congresso Brasileiro de Psicoterapia Corporais**, 2013

[Microsoft Word - JUROWSKY-Rosali-Continuum-Movement-e-o-fluxo-cultural-convertido.docx \(centroreichiano.com.br\)](#)

MILLER, Jussara NEVES, Neide. **Técnica Klaus Vianna** – consciência em movimento. **ILINX – Revista do LUM** n.3, set. 2013.

<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/258>

STRAZZACAPPA, Marcia. Educação Somática: seus princípios e possíveis desdobramentos. **Repertório: Teatro & Dança - Ano 12 - Número 13 - 2009.2**. <https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/4013>

Tabela de correspondências – Cristais⁸¹

Amazonita

Astrologia: Terra

Deusas: Vênus; Pachamama; Gaia; NuWa; Fortuna

Deuses: Pã; Dionísio; Dumuzi; Geb

Direção: Norte

Elemento: Terra

Energia: Receptiva

Ametista

Astrologia: Júpiter; Capricórnio,

Deusas: Vênus; Ártemis; Asherah

Deuses: Júpiter; Dionísio; Jano; Utu

Direção: Oeste

Elemento: Água

Energia: Receptiva

Uso: Dreamwalking, catalizador de energia, cura emocional e espiritual, estabilizadora de humor

Granada

Astrologia: Marte; Áries; Leão

Deusas: Daena; Kali; Asherah; Amaterasu; Gultweig

Deuses: Ares; Agni; Lugh; Min

Direção: Sul

Elemento: Fogo

Energia: Projetiva

Uso: Repelente de energias negativas, presenças não benéficas, proteção contra-ataques mágicos e insetos. Promove cura para inflamações.

Jaspe

Astrologia: Marte (vermelho); Vênus (verde)

Deusas: Daena; Sekhmet (vermelho); Vênus; Gefjion (verde)

Deuses: Inari; Apolo (vermelho); Wesir; Tuer'shen (verde)

Direção: Sul (vermelho); Norte (verde)

Elemento: Fogo (vermelho); Terra (verde)

Energia: Projetiva (vermelho); Receptiva (verde)

⁸¹ Tabela confeccionada através da experiência com os cristais.

Uso: (vermelho) contra-ataque mágico e defesa psíquica; proteção contra venenos e febres através de magia de cura. (verde) trabalha nas questões empáticas e é uma boa pedra para processos de cura física. Atua contra insônia

Lápis-lazúli

Astrologia: Vênus; Virgem; Escorpião

Deusas: Inanna; Aset; Vênus; Bast; Tiamat

Deuses: Wesir; Amon; Apsu; Lumiel

Direção: Oeste

Elemento: Água

Energia: Receptiva

Uso: Boa para se sintonizar com uma divindade, potencializadora de processos mágicos, imbui a pessoa com autoridade, autoconhecimento e autocuidado. Processos mágicos.

Quartzo Rosa

Astrologia: Vênus

Deusas: Vênus; Afrodite; Aset; Inanna; Hethert

Deuses: Cupido; Tuer'Shen; Inari; Antinoo

Direção: Oeste

Elemento: Água

Energia: Receptiva

Uso: Trabalhos energéticos com o amor; equilíbrio dos centros de energia do corpo; promove assentamento energético e paz

Topázio

Astrologia: Sol; Leão

Deusas: Sekhmet, Tefnut; Rhea-Cibebe; Inanna

Deuses: Rá; Amon; Apolo; Ninurta

Direção: Sul

Elemento: Fogo

Energia: Projetiva

Uso: Proteção contra sentimentos negativos e magias de ataque. Trabalha a invisibilidade. Atua contra sonambulismo.

Turmalina Negra

Astrologia: Saturno

Deusas: Ran; Kali; Nerthus; Perséfone; Izanami; Ereshkigal

Deuses: Saturno; Wesir; Hades; Ningul

Direção: Oeste

Elemento: Água

Energia: Receptiva

Uso: Magias de proteção e reversão de energia negativa em positiva



Figura 8: Quadro "Mi Nana y Yo" (1937), Frida Kahlo. Óleo sob tela.



Figura 9: Quadro "The Dance II" (1910), Henri Matisse. Óleo sob tela.

Depoimento - Laboratório de Movimento 2022.1
Rodrigo Pierucci Fernandes Soares Leite (Direção Teatral)

Carta 1 - experiência no curso

O laboratório de movimento 2022.1 foi uma abertura de muitas portas na minha existência enquanto pessoa e artista. Foi somente aqui que eu executei as máximas de criação dos elementos da natureza (abordadas por todas as professoras de artes do movimento por quem passei na UNIRIO). A disciplina passa por algumas outros conteúdos que são "lugar comum" nas nossas aulas de corpo, mas com uma metodologia mais específica e destrinchada. Esse laboratório dá um salto didático no ensino de possíveis ações performáticas e no autoconhecimento pertinente aos artistas da cena.

Esse salto no ensino é inerente ao salto ético e estético do Butô. A qualidade na mediação didática que o Lab. de Movimento proporcionou aos seus discentes é inteiramente ética. Não existe espaço para o assujeitamento nessa sala de aula. Existe uma escuta absoluta com as demandas da turma, e a abertura para a diversidade é muito latente na abordagem de Caio. Infelizmente isso não é comum nas disciplinas da escola de teatro da UNIRIO. Antes de iniciar uma disciplina, muitas vezes eu me pego em uma auto preparação para o assujeitamento que será promovido pela Docente.

As dificuldades enfrentadas na realização de cada dinâmica do laboratório são sintomas de aprisionamento dos corpos sociais, engessados e paralisados pelos assujeitamentos promovidos pelo biopoder. Foi uma transformação hermética e alquímica poder, a partir da condução de Caio, retornar às nossas crianças, e reconstruir o caminho de assujeitamento que a Moral Capitalista mutilou no corpo de cada uma. Essa reconstrução passa pela subversão desses assujeitamentos, e responde a eles com a luta promovida pela existência do corpo de carne. Essa luta é, ao mesmo tempo, um retorno à crueldade da natureza que precisa ser aniquilada no processo de urbanização e construção dos artifícios.

Nada disso é fácil. Nada disso é confortável, não deve ser. Para quebrar essas correntes é preciso muito esforço, muito tempo de escuta do silêncio. É preciso uma entrega absoluta ao coletivo que integra o laboratório e, acima de tudo, de entrega ao espaço da sala 301. Nessa sala se escrevem universos inteiros, lá o espaço pode explodir e implodir com uma velocidade assustadora. É preciso muita competência e muita ética para operar essas potências e executar os atravessamentos inerentes a essa luta sem bandeiras.

O que me fez bem nesse laboratório foram suas próprias dificuldades. Se for fácil, é porque está errado. Agradeço pelos problemas que foram abertos, e minha trajetória artística vai existir enquanto esses problemas não forem resolvidos. Eu pretendo me debruçar sobre cada dificuldade, e lentamente dobrá-las, passo a passo; até que essa artesanaria possa transmutar os problemas em imagens. Como o Tsuru. As imagens não vão atuar como solução, mas como desdobramento e matriz poética dessa existência em carne.

Mais lento. Mais lento. Mais lento.

Depoimento - Laboratório de Movimento 2022.1
Lucas Dantas (Atuação Cênica)

Caro Caio,

A experiência como um todo foi muito gratificante. Nós chegamos nesse processo desse período com uma história juntos, com conhecimento um do outro pelo on-line. Lá eu tive uma conexão fortíssima com o seu respeito pelo trabalho, pelas pessoas presentes, pelo espaço que estamos presencialmente, espiritualmente e internamente e isso tudo só se reforçou no presencial. Eu acredito que voltar com você abrindo as portas do butô, que como você já sabe eu me interessei bastante, foi a melhor volta que eu podia ter tido. Muito me interessa a forma que isso nos move e como isso se leva ao um acesso de locomoção interna. Como você mesmo disse numa aula, essa frase foi como iniciei meu trabalho final- "O primeiro passo é sempre o mais importante". E dar esse primeiro passo com uma pessoa que eu tenho total confiança, que têm total abertura para as indagações e curiosidades, que a gente possa confiar no mesmo jeito que você confia na gente, numa intensidade de que tudo é feito a partir da troca, não consigo pensar em outro jeito possível de chegar na Unirio presencialmente melhor que esse. Hoje

eu não vou pedir desculpa, mas gostaria de ressaltar que prefiro escrever as duas cartas aqui juntas, vou fazer isso por dois motivos: já tínhamos um combinado que eu escreveria um e-mail sobre eu processo nas aulas individualmente desses, em um trabalho mais artístico e de pesquisa para eu usar no futuro. E também pelo cultivo de uma mentalidade de que o meu eu artista e meu eu pessoal não separam, mesmo tendo diferenças e semelhanças é tudo parte de um todo, então acho mais justo ser desse jeito.

Minhas dificuldades na disciplina foram mais físicas mesmo, eu vou tirar um tempo agora para cuidar da minha saúde, e regular melhor o meu peso e uma vida mais saudável é um desejo meu para que eu consiga aproveitar melhor a flexibilidade que já sei que eu possuo. Eu soube manejar bem nas doses e potências, mais no fim do período eu acho que eu possa ter pegado uma gripe (covid, não sei) que me atrapalhou muito, porque embora não tive sintomas o efeito de esgotamento foi do mesmo jeito que eu peguei a covid em janeiro, eu me senti esgotando muito rápido por coisas que eu geralmente não me esgoto, sem mudar a intensidade, nem nada, isso me prejudicou um pouco nas ultimas duas semanas de aula. Outra coisa que foi uma dificuldade foi unir a mente com o corpo, muitos momentos eu me senti me travando por uma desconexão da mente e do corpo que eu não senti antes, acredito que em alguns momentos eu me limitei no quesito de me esforçar que não eram intencionais é por eu me travar e isso geralmente não me acontece, então isso foi um motivo de aumento de uma pressão que eu tive em mim mesmo que não foi muito saudável. É uma questão de saúde mental também que foi causada por uma ansiedade que eu não conseguia controlar, teve momentos que eu chegava na Unirio chorava e ia pra aula como se nada tivesse acontecido, ainda acho que preciso amadurecer muito em quesitos de alto cuidado, embora eu já pratique e tenha avançado muito, em um momento de descuido a auto cobrança excessiva me absorve de um jeito muito forte. Atrapalhou algumas partes do processo esse julgamento de mim em mim mesmo, pois eu ia me travando na experiência, foram poucas vezes, mas aconteceram. Devido a isso eu sempre tinha na minha cabeça que eu estava muito desconexo com o restante dos colegas, eu me sentia orbitando em uma outra frequência, eu não sei se isso era visível ou se é algo da minha cabeça. Isso ocorreu muito, por que eu tive uma experiência desde o início do ano que colocou tanto minha confiança em mim mesmo como o meu eu artista à prova, eu comecei a Unirio presencialmente não confiando em mim e sua disciplina e você me ajudaram a recuperar aquela confiança que eu tinha no começo quando você me conheceu online, ainda não recuperei tudo, essa experiência me deixou algumas sequelas, mas eu estou me recuperando como artista e como pessoa e acho que no final vai servir de aprendizado, como já vem servindo, embora tudo isso tenha acontecido silenciosamente e eu esteja me abrindo agora eu acho que eu consegui aproveitar bastante o período e essa disciplina, que como eu já disse se não fosse por ela eu acho que eu estaria próximo de desistir, ela me deu forças para continuar, tanto que minha cena do Fitu se originou por uma cartografia de uma das suas poéticas que gerou minhas poéticas, eu adoro esse processo de metamorfose que sua disciplina gera no trabalho. Então no geral é como eu disse no último dia de aula, muito do que eu propago e faço eu aprendi e desenvolvi com você. Uso nos meus trabalhos, nos meus processos, na forma de pensar vida e arte e quero realmente manter desse jeito, só incrementando, mas nunca desconectando, então eu só tenho a agradecer Caio.

No quesito realmente de processo de período eu acho que eu aproveitei desses encontros para uma ampliação de referências, de pesquisa, de trabalhos autorais e não de um aprofundamento, porque eu acho que o aprofundamento eu estou fazendo por mim mesmo em outros trabalhos. Como cada semana era uma referência de poética nova, eu quis me colocar nesse lugar de descobrir e tentar coisas novas. Eu vi o avanço que eu tive em ralação a movimentos, hoje eu consigo passar pelos esforços em fluxo não em separação, inclusive utilizar do peso leve que eu tinha dificuldade, ver essa diferença do que eu era para o que eu sou é muito importante para mim. Eu acredito que foi difícil uma definição do trabalho final, pois foram muitas referências e caminhos que foram encontrados, mas não explorados (e isso é ótimo porque tem muito o que eu explorar) do que realmente uma poética já encaminhada e o trabalho final eu interpretei como uma experimentação. Isso tira o peso e a expectativa de ter que entregar algo definitivo, é um processo que nunca termina que sempre tem pontos para ligar, e eu me senti parte de um liga pontos na sua disciplina e nesse fluxo que não termina, mas sempre se modifica eu me despeço nessa carta. Ainda vou mandar a minha sobre as poéticas e processos explorados. Gostaria também de uma devolutiva dessa carta no formato em que preferir. Atenciosamente,

Depoimento – Movimento e Percepção 2021.1

Ruth Ciribelli (Atuação Cênica)

Oi Caio,

Essa carta é uma carta de agradecimento.

Queria agradecer por ter me dado a confiança de me jogar em um trabalho de corpo com uma segurança que eu nunca tive em minha vivência toda.

Me lembro do meu primeiro dia de aula com você, perguntou nome e pronome que gostaria de ser chamado. Só isso já me deixou em um lugar seguro, com a sensação de estar dentro da comunidade LGBT como um todo, poder ter um docente que faz parte da comunidade e traz consigo toda a segurança que só a gente sabe como é ruim a falta dela.

No início, com minha vida corrida, muitas mudanças por conta da morte da minha avó, eu me via desmotivada, sem tempo, sem cabeça e psicológico pra fazer minhas cartografias. Posso dizer com muita certeza: a gente valoriza depois que “perde”.

Ao analisar meu processo interior, pude perceber, de fato, a grandiosidade de tirar um tempo de análise e percepção sobre mim e meu eu interior, deixá-lo fluir e sair para meu corpo. É difícil, pra mim é MUITO difícil respeitar meus desejos e necessidades interiores.

Fiz uma análise do período e posso dizer que, movimento e percepção 1 foi uma matéria de evolução.

Ter escolhido o continnum movement, ter entendido a potência dessa consciência corporal que eu, ainda bem crua, não tenho, foi especial. Foi importante, me deu sede de conhecimento, de autoconhecimento.

A mudança de foco das aulas, partir para o movimento depois do início de muito trabalho interior, foi muito incrível.

Que saudade que eu tinha de me movimentar e sentir que aquilo tem um propósito, que faz sentido. Suas aulas eram como um momento de reconexão e reconhecimento no meio do caos de anulação de mim mesma.

Reconheço que tenho MUITO pra caminhar e evoluir, mas foi um começo incrível.

A única questão que falaria é: mais tempo. Senti que queria e precisava de mais tempo com esse trabalho corporal.

Os movimentos que Cadu também nos trouxe, que a Júlia nos trouxe.. foram incríveis!!

Queria mais e mais!!!

Beijos e muito obrigada por esse semestre.

Quero ainda ter muitas trocas e aprender mais e mais com o tanto de experiência que você exala pra mim!! É uma referência!!

Ruth Ciribelli

Depoimento – Movimento e Percepção 2020.2

Henrique Abreu

Bom, não sei muito por onde começar... Em toda a minha jornada em escolas, cursos ou até mesmo em trabalhos, sejam eles artísticos ou não, eu nunca me senti tão acolhido como fui por você. Eu acredito muito que as coisas acontecem por algum motivo e ter cruzado esse caminho com você , renderam bons frutos.

Você foi um professor excelente e íntegro, abusou de sua empatia e carinho para com todos os alunos. Não é fácil sustentar essa leveza em tempos como esse, mas você conseguiu. Obrigado por me inspirar tanto, por me fazer perceber que eu tenho muita coisa aqui dentro. Você não é um professor, mas um amigo que transmite paz e confiança. eu não mudaria em nada em seus métodos, pelo simples fato de você ser um avassalador impulso para pessoas como eu, um pouco retraídas e com a autoestima um

pouquinho conturbada, se enxergarem como parte desse mundo, se verem como importantes naquilo que produzem e expressam. tu és referência , tu és luz.

Siga iluminando.

Depoimento – Movimento e Percepção 2020.2

Maria Antônia

Queride, Caio.

Eu pensei em várias formas de escrever para você, mas confesso que fora dos palcos e fora da aluna Maria Antônia, eu sou a pior em demonstrações de afetos. Fiquei super feliz pela proposta da carta, mas terrivelmente assustada por escreve-la. Mas vamos lá. Eu tenho muito a te agradecer, por desde o início ter aberto a sua aula não somente “para dá matérias”, ela se tornou um evento na minha semana. A forma como você nos orienta, como nos ouve e como transmite as suas falas repletas de sabedoria e doçura, transforma essas tão poucas horas em momentos incríveis.

Durante o período comecei a fazer acompanhamento psicológico, as coisas se tornaram confusas e complicadas. Essas consultas eram justamente horas antes da sua aula, e para mim era incrível, em uma hora eu me expressava com palavras e horas depois eu me expressava com o meu corpo. Em alguns momentos eu chegava a me desprender das suas orientações, porque meus sentimentos, as minhas questões me levavam a outros lugares. Alguns dias eram difíceis, mas você conseguiu torná-las suaves e toda vez que eu entrava na sala e ouvia a sua voz, eu sabia que não tinha importância qual seria o meu desempenho naquele dia, por que por você estava tudo bem. Então eu me recuperava e ligava a câmera e começava. Ah! queria acrescentar o como não envergonhada eu estive nos trabalhos e nas aulas, você me permitiu criar uma conexão e uma sabedoria pelo meu corpo, que eu simplesmente não ligava, mas como as pessoas me veriam, ao ponto de no terrorismo poético eu basicamente dizer que me sinto linda sim! Apesar de não ser uma “padrão”.

Eu sei que nossos encontros sofram poucos, o virtual é horrível e o contato humano... bom, acredito que nem lembro como é abraçar uma pessoa estranha. Eu consegui, eu consegui criar sentimentos genuínos por você, como um parceiro de web boteco, que, aliás suas lindas palavras ao dedicar a música de Milton Nascimento, quase me fizeram chorar, e também como um professor maravilhoso que você é. Estou ansiosa pelo terceiro semestre, e espero que fique tudo bem até lá. Espero as situações ruins tomem seus rumos e que um dia, assim espero, estejamos todos reunidos, soados, cansados, em um chão de taco, com uma trilha sonora que só você sabe montar e logo depois de uma boa aula, uma boa conversa, quem sabe um bar, não um web boteco, UM BAR, com gritaria e muita cerveja.

Espero que eu tenha conseguido de alguma forma esquentar seu coraçãozinho. E apesar de ser totalmente embolada em palavras para demonstrar sentimentos, acredite essas são as mais sinceras. Continuarei a sua espera, então um até logo, não um tchau, UM ATÉ LOGO!