

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Luiza Fialho de Lacerda Mello

**A experiência pelo corpo no design: uma
alternativa para repensar os processos de
criação**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-graduação em Design da PUC-Rio como requisito
parcial para obtenção do grau de Mestre em Design.

Orientadora: Dra. Rita Maria de Souza Couto
Coorientadora: Dra. Roberta Portas Gonçalves Rodrigues

Rio de Janeiro
Setembro de 2021



LUIZA FIALHO DE LACEDA MELLO

A experiência pelo corpo no design: uma alternativa para repensar os processos de criação

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Design da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Profa. Rita Maria de Souza Couto

Orientadora

Departamento de Artes & Design - PUC-Rio

Profa. Roberta Portas Gonçalves Rodrigues

Coorientadora

Departamento de Artes & Design - PUC-Rio

Prof. Carlos Eduardo Félix da Costa

Membro

Departamento de Artes & Design - PUC-Rio

Profa. Silvia Camara Soter da Silveira

Membro

Faculdade de Educação - UFRJ

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Luiza Fialho de Lacerda Mello

Graduou-se em Design – Comunicação Visual pela PUC-Rio (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro) em 2017.

Ficha Catalográfica

Mello, Luiza Fialho de Lacerda

A experiência pelo corpo no design : uma alternativa para repensar os processos de criação / Luiza Fialho de Lacerda Mello ; orientadora: Rita Maria de Souza Couto ; co-orientadora: Roberta Portas Gonçalves Rodrigues. – 2021.

117 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2021.

Inclui bibliografia

1. Artes e Design – Teses. 2. Design. 3. Corpo. 4. Gesto. I. Couto, Rita Maria de Souza. II. Rodrigues, Roberta Portas Gonçalves. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes e Design. IV. Título.

CDD: 700

Às flores que sempre estiveram presentes no meu caminhar.

Agradecimentos

Esta pesquisa não seria possível sem o apoio, a contribuição, as trocas e o compartilhamento de reflexões de muitas pessoas queridas.

Agradeço em especial:

Ao meu avô e melhor amigo, Luiz Filipe, pelas trocas profundas e por vibrar comigo a cada passo dado em direção aos meus sonhos.

À minha mãe, Verônica, pela oportunidade de crescer ao lado de uma mulher inspiradora, sensível, transgressora e muito amiga, que sempre me deu liberdade para me expressar e tempo para colher flores no caminho. Obrigada por tudo.

À Eli, minha mãe do coração, pelo presente de sua companhia firme e serena, pelo suporte em todos os momentos que precisei, pela alegria de ter crescido ao seu lado.

Ao meu pai, João Vicente, por alimentar todas as conversas delirantes, poéticas e filosóficas, por ser uma referência de amor sem fim e me ensinar a habilidade de rir de si mesmo.

À minha família que contribui para o meu constante desenvolvimento pessoal e profissional.

Às minhas amigas, companheiras do caminhar, irmãs que a vida me presenteou, Gabriela Pinheiro e Marina Rezende.

À orientadora, Rita Couto, e a coorientadora, Roberta Portas, por conduzirem essa pesquisa tal qual raízes deslizantes, que se sustentam mais e mais à medida que fluem em busca do que as alimenta. Devo muito a vocês duas.

À CAPES pelo auxílio concedido, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

À Pontifícia Universidade Católica e aos professores e funcionários do Departamento de Artes e Design, por construírem todos os dias um espaço de acolhimento e de saberes de experiência. Especialmente aos que me atravessam com alegrias e inquietações, desde a graduação, em 2011: Ana Branco, André Côrtes, André (Dedé) Rocha, Carlos Eduardo Félix, Cid Antunes, Diogo Luz, Izabel Oliveira, José Luiz Ripper, Luiza Novaes, Leonardo Amaral, Roberta Portas, Vicente Barros e Suzana Valladares. Agradeço por me inspirarem tanto.

Aos meus companheiros do LIDE, colegas nesta jornada que me acolheram com tanta generosidade e carinho. Agradeço por fazer parte e compartilhar minhas descobertas com vocês.

À Dani Lima, professora da disciplina Projeto Corpo, pelas investigações de grande contribuição para essa pesquisa e para o meu desenvolvimento pessoal.

À banca de professores pela disponibilidade em contribuir para o presente trabalho: Maria Aparecida Mamede-Neves, Silvia Camara Soter da Silveira, Carlos Eduardo Félix da Costa, Rita Couto e Roberta Portas.

Resumo

FIALHO, Luiza. **A experiência pelo corpo no design: uma alternativa para repensar os processos de criação**. Rio de Janeiro, 2021. 118p. Dissertação de Mestrado - Departamento de informática, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A pesquisa tem por objetivo explorar as possibilidades de criar com o corpo e pelo corpo, investigando sua potência e seus desdobramentos. Nesse sentido, busca-se contribuir para o desenvolvimento de projetos ou processos que utilizam a criação como elemento central, como é o caso dos estudos em design e da arte. A dissertação apresenta artistas que trabalham o corpo como instrumento e ferramenta principal para a realização de suas obras. Sob a luz do pensamento de Jorge Larrosa Bondía e John Dewey pautado no conceito do saber de experiência, propõe-se alternativas para trabalhar o corpo como sujeito-criador de experiências, a partir do compartilhamento de enunciados experienciados na disciplina Projeto Corpo, do curso de Artes Cênicas da PUC-Rio, que se aproxima, no que diz respeito à prática projetual, das disciplinas de Projeto do curso de Design, da mesma universidade.

Palavras-chave

Design; Corpo; Gesto.

Abstract

FIALHO, Luiza. **The experience through the body in design: an alternative to rethink creation processes.** Rio de Janeiro, 2021. 118p. Dissertação de Mestrado - Departamento de informática, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The research aims to explore the possibilities of creating with the body and through the body, investigating its power and its implications. In this sense, it seeks to contribute to the development of projects or processes that use creation as a central element, as is the case of studies in design and art. The dissertation presents artists who work with the body as an instrument and main tool for the realization of their pieces. Under the light of Jorge Larrosa Bondía and John Dewey's thought based on the concept of experience knowledge, alternatives are proposed to work the body as a subject-creator of experiences, from the sharing of statements experienced in the discipline Body Project, from the Theater School at PUC-Rio, which has a similar projectual practice to the disciplines of Project from the Design course at the same university.

Keywords

Design; Body; Gestures.

SUMÁRIO

1. Introdução	13
2. Um convite para caminhar: o corpo e suas expressividades	18
2.1. Janine Antoni	18
2.2. VALIE EXPORT	38
2.3. Brice Marden	48
2.4. Rebecca Horn	52
2.5. Uma experiência pessoal: Projeto Instantes	57
3. Preparar para a caminhada: o desafio da experiência	64
3.1. Por uma educação de experiência e sentido	64
3.2. A ação do experimentar que leva à reflexão	67
4. Caminhando: o corpo como sujeito da experiência	72
4.1. Conceitos fundamentais para o entendimento da disciplina Projeto corpo: movimento consciente/ Escola Vianna	75
4.2. Conceitos fundamentais para o entendimento da disciplina Projeto corpo: sistematização do movimento / Rudolf Laban	80
4.3. Projeto Corpo	89
4.3.1. Módulo I	90
4.3.2. Módulos II e III	98
5. Considerações finais	107
6. Referências bibliográficas	113

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Wean - Impressões negativas na parede	20
Figura 2 - Wean - Foto montagem com impressões positivas.....	21
Figura 3 - Janine e seu irmão despejando chocolate no molde	22
Figura 4 - Cubo de chocolate e cubo de banha de porco mastigados	23
Figura 5 - Cubo de banha desmoronado.....	24
Figura 6 - Caixa de bombons de chocolate derretido, batons de banha de porco e imagens da exposição	25
Figura 7 - Janine em performance Loving Care	26
Figura 8 - Imagem da obra Butterfly Kisses e recorte ampliado da mesma obra.....	27
Figura 9 - Janine em performance Eureka	27
Figura 10 - Janine em performance Eureka	28
Figura 11 - Cubo de sabão Eureka.....	29
Figura 12 - Obra Lick and Lather.....	30
Figura 13 - Obra Lick and Lather.....	31
Figura 14 - Dois bustos de Lick and Lather, um de chocolate e outro de sabão	32
Figura 15 - Instalação para performance Slumber	33
Figura 16 - Janine dormindo no museu, em performance Slumber.....	34
Figura 17 - Janine e o tear, em performance Slumber.....	35
Figura 18 - Amuletos de cura, inspiração para a obra Like Lazarus Did...36	
Figura 19 - Amuletos de cura, inspiração para a obra Like Lazarus Did...37	
Figura 20 - Performance Like Lazarus Did.....	38
Figura 21 - VALIE EXPORT, Made in Áustria	39
Figura 22 - Carimbo, selo e marca VALIE EXPORT.....	40
Figura 23 - Performance From the Portfolio of Doggedness	41
Figura 24 - Performance TAPP und TASTKINO (TAP and TOUCH CINEMA).....	42
Figura 25 - Pôsteres The Action pants: Genital Panic	44
Figura 26 - Imagens da série Body Configurations	45
Figura 27 - Imagens da série Body Configurations	46
Figura 28 - Imagens da série Body Configurations.....	47

Figura 29 - Brice Marden pintando	49
Figura 30 - Cold Mountain Study (20), de Brice Marden,1988–91	50
Figura 31 - Estudo para Muses (Hydra version) de Brice Marden, 1991-1995/1997.....	51
Figura 32 - Obra Arm Extension, de Rebecca Horn.....	53
Figura 33 - Unicorn. Registro fotográfico da performance	55
Figura 34 - Pencil mask. Registro fotográfico da performance	56
Figura 35 - Finger gloves. Registro fotográfico da performance.....	57
Figura 36 - Estudo 1 (2013) - Resultado do corpo em ação planejado: Composição com os registros dos braços, antebraços, pernas (coxas e panturrilhas) e costas	58
Figura 37 - Processo do Estudo 1, com tinta acrílica, bolinhas de ping-pong e papel paraná (2013)	58
Figura 38 - Linha do tempo do desenvolvimento do dispositivo que se acopla ao corpo	59
Figura 39 - Dois registros de uma mesma prática de Hatha Yoga, realizada em 50 minutos, por duas mulheres diferentes.....	60
Figura 40 - Dois registros realizados por dois músicos diferentes, percussionistas, tocando em um show por 2 horas	61
Figura 41 - Dois registros realizados por dois estudantes diferentes, deslocando-se de suas casas para PUC-Rio. O registro superior foi feito em um trem, por 2 horas e 30 minutos, enquanto o registro inferior foi o trajeto percorrido por um aluno de bicicleta em 15 minutos.....	62
Figura 42 - Três planos de movimento: Plano da porta; Plano da roda; Plano da mesa	80
Figura 43 - Yellow Islands, 1952, de Jackson Pollock	82
Figura 44 - Jackson Pollock pintando, 1950.....	82
Figura 45 - Heliconia psittacorum, 1964, por Margaret Mee.....	84
Figura 46 - Margaret Mee pintando Selenicereus wittii Anavilhanas, 1988, Rio Negro, Amazonia	85
Figura 47 - Imagem do vídeo referente ao projeto Relatos Vivos, de Letícia Laet	87
Figura 48 - Mapa do meu corpo, colagem digital	95

Figura 49 - Mapa de como percebia os fluxos de energia no meu corpo, ilustração digital.....	96
Figura 50 - Mapa do volume ósseo escolhido referente à estrutura apendicular, ilustração digital.....	97
Figura 51 - Mapa do volume ósseo escolhido referente à estrutura axial, colagem digital.....	97
Figura 52 - Registro da experiência em aula online	102
Figura 53 - Sequência de frames do registro durante aula online	103
Figura 54 - Sequência de frames do vídeo referente a coreografia das posturas	105

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Tabela de ações e qualidades de movimento	88
--	----

1 Introdução

A presente dissertação tem por tema o estímulo à criatividade a partir do movimento do corpo humano e tem como desencadeador meu interesse pessoal neste assunto, devido ao Projeto Final em Comunicação Visual que realizei na graduação em Design na PUC-Rio, no qual tive a oportunidade de experimentar, a partir de atividades com o corpo, oportunidades de criação de desenhos de percurso, tendo o movimento e o corpo como base para a realização de diversas experiências. Os resultados do projeto serão mencionados com mais detalhes no capítulo três da presente dissertação, no qual abordarei o corpo como um sujeito de experiência.

O ser humano percebe e busca o mundo pelo corpo, pois a natureza humana se revela a partir dele, por meio de impressões, expressões e inibições. É no contato com o outro que satisfazemos muitas das nossas necessidades. No entanto, também, é no corpo que habitam muitos bloqueios emocionais, fruto de traumas e repressões que se transformam em couraças, interferindo diretamente na espontaneidade humana. Com o tempo, tendemos a cercear a nossa livre expressão quando, na verdade, deveríamos buscar mais formas de nos reconhecer para nos expandirmos enquanto indivíduos criativos.

Para o adulto, essa pausa em seus compromissos para brincar é entendida como diversão, passatempo, um intervalo na correria do dia-a-dia. Francisco Marques (Chico dos Bonecos) (2007) diz que para a criança, qualquer situação, ambiente ou objeto, se transformam em objeto, ambiente e situação de brincadeira. Para a criança, brincar é uma postura diante da vida, é um olhar para o cotidiano, um olhar desconcertante. (BARROS, 2008, p.73).

Ao retomar a ponte com a criança, retomamos a nossa potência intuitiva, sensível, simples e livre. Sendo assim, portanto, brincar é urgente e, com o corpo, podemos “desestruturar” a rigidez adquirida de padrões estabelecidos, tanto os externos a ele, quanto os que vivem internamente com a gente.

No presente trabalho, a questão do movimentar-se do corpo, não é tratada com a pretensão de “desfazer” as couraças que temos, mas, com o objetivo de estimular a expressão livre dos impulsos naturais da criança que já fomos um dia e que precisamos alimentar constantemente.

Para Vianna (2005), normalmente vivemos com um corpo adormecido, enrijecido dentro de certos padrões, e acabamos nos acomodando à essa condição. Assim, é necessário que o corpo seja “desestruturado”, para que, então, possa surgir algo novo. No mesmo livro, o autor esclarece esse conceito:

Desestruturar significa, por exemplo, pegar um executivo ou uma grã-fina, desses que buscam as academias de dança e, colocando-os descalços na sala de aula, fazer que dêem cambalhotas. Esse é o caminho da desestruturação física, que dá espaço para que o corpo acorde e surja o novo. No fundo, é uma mudança de ritmo. (VIANNA, 2005, p.77).

Estimular o designer para que se expresse e oferecer a ele meios para facilitar o acesso ao que lhe é autêntico e genuíno, a partir do (re)conhecimento de um saber que é do seu próprio do corpo é um desafio que é fundamental e que também move essa pesquisa, justamente em meio a um contexto contemporâneo em que somos colagens de tantas referências visuais.

Assim, busquei com a presente pesquisa, um caminho de investigação sobre o processo criativo a partir de um corpo consciente e brincante, trabalhando para que novas pontes sejam estabelecidas no que diz respeito ao potencial criativo, a autoconfiança, a autopercepção e a liberdade do designer em formação, principalmente, mas não exclusivamente, se expressar no âmbito de processos de projeto que venha a empreender. Ao trazer o diálogo com o corpo para o universo do Design, a presente dissertação pretende abrir caminhos para potencializar o saber da experiência por meio do corpo.

Tendo por fio condutor as questões acima discutidas, o objeto de pesquisa é o corpo em ação como desencadeador do processo criativo e o objetivo geral é identificar e compreender de que maneira o corpo pode contribuir para o processo criativo. Para realizar o presente trabalho, adotei como objetivos específicos os seguintes:

- Conhecer a prática de trabalho de pessoas que exercem o movimentar-sedo corpo, como instrumento de aprendizagem coletiva ou individual, com diferentes finalidades, a diversidade de visões acerca do tema investigado;
- Estudar o movimento do corpo como oportunidade de desencadear a criatividade no processo de projeto em design;
- Explorar o “brincar” com o corpo como alternativa para estimular a liberdade criativa.

O problema que norteia a presente pesquisa tem como ponto de partida a seguinte pergunta desencadeadora: Em que medida o corpo em ação pode propiciar estímulos ao processo criativo?

Vindo ao encontro a pergunta acima apresentada, entende-se que a investigação das possibilidades dos “saberes do corpo”, que podem ser associados à etapa de geração de ideias no âmbito de processos de projeto, é uma oportunidade para desenvolver, propor e consolidar metodologias relacionadas à realização de experiências que tenham por base o movimento do corpo como fio condutor, tanto no cenário acadêmico, quanto no cenário profissional do Design, uma vez que se trata da utilização de uma ferramenta que estimula a geração de ideias e a criatividade, que aponta para a relevância da investigação aqui relatada.

Em função de sua natureza exploratória, não foram definidas hipóteses, mas questões norteadoras, visando a exploração do objeto de pesquisa e a consecução dos objetivos, a saber:

- Em que medida o corpo humano pode contribuir para o processo criativo no campo do Design?

- Como o corpo em movimento pode contribuir para “desbloqueios” no processo criativo?

A condução metodológica da dissertação levou a uma pesquisa exploratória de cunho qualitativo, embasada em autores que trabalham com o corpo e o gesto no espaço. A pesquisa apresenta como foco principal o processo de aprendizagem decorrente da junção corpo-gesto e utiliza ferramentas de design participativo, de pesquisa-ação e de observação participante. Como muitas pesquisas qualitativas, esta pretende levantar discursos e explorar possibilidades a partir da convivência, tendo como questão central a descoberta.

O primeiro autor que aproximou da presente pesquisa foi o Francesco Careri e seu livro *Walkscapes: o caminhar como prática estética*, justamente pela sua proposta de percurso. Referência para o estudo do caminhar como oportunidade artística e o primeiro lugar em que encontrei autores, os quais relacionavam a sua prática com a experiência de percurso e vestígio do corpo, no espaço e no tempo.

Segundo Careri (2013), artistas como Richard Long e Robert Smithson se utilizaram do caminhar como prática estética e como elemento principal de seus processos criativos, produzindo obras de Land Art – movimento artístico em que a obra é gerada a partir de elementos da própria natureza e é integrada ao próprio

ambiente. Segundo Long, ele escolheu fazer arte caminhando, utilizando linhas e círculos ou pedras e dias. É uma perspectiva outra de perceber o corpo e sua relação com o processo do fazer artístico/criativo. Seu trabalho é o que acontece enquanto ele caminha e pelo fato dele caminhar é que ela se torna possível.

Busquei artistas que se relacionaram com o próprio corpo, utilizando-o como ferramenta e, assim, produzindo obras e discussões no campo do fazer artístico a partir de suas investigações. Assim, foram pesquisados autores/artistas que trabalham o movimentar do corpo com diferentes finalidades, visando fundamentar teoricamente as investigações que realizam sobre as possibilidades de aprendizagem coletiva ou individual acerca do tema investigado.

Em pesquisa exploratória, identifiquei quatro artistas, a saber: Rebecca Horn; Brice Marden; Janine Antoni e Valie Export. Rebecca Horn (1944) é uma artista alemã que vive em Paris e Berlim. Constrói, produz e prototipa anteparos e próteses como forma de explorar seus corpos possíveis a partir de suas investigações no espaço¹ e em si mesma.² Brice Marden (1938) é um artista americano que desenvolveu uma maneira de pintar que é distintamente sua. Entendendo que o movimento é livre, criou uma extensão de seus braços³ a fim de experimentar pintar com gravetos compridos, que o tirassem do controle e que tornassem sua experiência inesperada, livre e divertida.

Janine Antoni (1964) é uma artista americana, nascida nas Bahamas. Utiliza o seu corpo como ferramenta e o processo é o seu trabalho.⁴ A artista já esculpiu com a boca e utilizou seus cabelos como pincel, dentre muitos outros feitos. VALIE EXPORT (1940) é uma artista austríaca, altamente ligada a performances relacionadas ao corpo feminino.⁵ Em um dos seus trabalhos mais relevantes, para a presente pesquisa, utiliza seu corpo como unidade de medida: "Body Configuration".

1 Horn, R. Berlin 1974. Disponível em: <https://youtu.be/O0uNnmAudmk> Acessado em: 10/10/2019

2 Horn, R. Performance II. Disponível em: <https://youtu.be/v3DfebecTcQ> Acessado em: 10/10/2019

3Marden, B. On Panting. Disponível em: <https://youtu.be/9tEn6JtEmqM> Acessado em: 17/10/2019

4 Antoni, J. MFA in Studio Art presents Janine Antoni. Disponível em: <https://youtu.be/mvV0fxY1YAU>. Acessado em: 13/11/2019

5 Export, Valie. I Created My Own Identity. Disponível em: <https://youtu.be/X5cNz1NobxI>. Acessado em: 13/11/2019

Durante o meu percurso metodológico, a fundamentação dos achados da presente pesquisa construiu-se tendo por base os autores: Jorge Larrosa, John Dewey, Angel e Klauss Vianna e Rudolf Laban.

Além da introdução, esta dissertação está organizada em um percurso que contempla quatro capítulos e as considerações finais. O capítulo de número dois, que segue deste capítulo, é um convite para caminhar a partir da perspectiva apresentada, compartilhando exemplos de artistas que trabalham seus corpos como principal meio para traduzir expressividades em suas obras, produzindo discussões no campo do fazer artístico, advindos de suas investigações particulares.

O terceiro capítulo prepara o leitor para a caminhada, amparado pelos conceitos de Jorge Larrosa e John Dewey sobre o aprendizado, advindo de experiências. Com os dois autores, pude depreender a relevância de proporcionar ao sujeito da aprendizagem experiências que permitam novas descobertas a partir do corpo, entendendo que é pelo corpo que nos conhecemos e é a partir dele que paramos para observar o que nos atravessa para poder criar.

Nessa trajetória, o quarto, e último, capítulo, antes das considerações finais, é a caminhada, em que apresento o corpo como sujeito e o gesto como alternativa possível de acesso à presença, necessária para um aprendizado de experiência. Integrando os conceitos da Escola Vianna e a proposta de Rudolf Laban, acerca do movimento, relato uma continuidade das experiências por mim vivenciadas no percurso do mestrado, considerando ainda o momento de pandemia em que o isolamento social impossibilitou qualquer tipo de interação física, coloquei a mim e meu corpo a serviço desta pesquisa a qual convido o leitor a caminhar comigo.

2 Um convite para caminhar: o corpo e suas expressividades

O corpo oferece inúmeros precedentes, praticamente infindos, que podem auxiliar a entender o fazer prático do design, para além do teórico. Para desenvolver essa ideia, foram selecionados alguns artistas que se relacionaram com o próprio corpo, utilizando-o como ferramenta e, assim, produzindo obras e discussões no campo do fazer artístico a partir de suas investigações.

Os autores trabalham o movimentar do corpo com diferentes finalidades, o que vem ao encontro dos objetivos desta pesquisa, que visa à investigação das possibilidades de aprendizagem que a investigação com corpo propicia no desenvolvimento do potencial criativo do designer.

Em uma palestra sobre o imaginário e o brincar⁶, Gandhi Piorski fala como o imaginar não é algo seguro para se discutir no contexto social da lógica linear e cartesiana em que vivemos, para qual tudo se justifica. Ancorando-se no pensamento de Gaston Bachelard, filósofo e poeta, que defendia que a imaginação é uma faculdade, e mais, é uma força da natureza, Gandhi defende a ideia de que devemos ler a natureza como espelho da nossa corporeidade, já que somos parte dela.

Os quatro artistas que são apresentados no presente capítulo possuem uma forma de relacionar corpo e obra, ou obra e corpo, cada um à sua maneira. Um só existe com o outro, aqui o corpo é casa, trabalho, tela, ferramenta, mestre, aprendiz e sempre um meio para questionar e criar novas possibilidades.

A natureza do trabalho que cada um deles desenvolve conduziu a pesquisa a obras disponibilizadas na internet, por meio de vídeos.

2.1. Janine Antoni

Janine Antoni nasceu em Freeport, Bahamas, em 1964. Formou-se em Sarah Lawrence College e recebeu seu MFA (*Master of Fine Arts*), da Rhode Island School of Design. Viveu e trabalhou no Brooklin por mais de 30 anos,

⁶ Piorski, G. O imaginário e o brincar. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5Fb1iF1_9Z0. Acessado em: 26/11/2019

acumulando prêmios e honrarias como, uma Bolsa “Genius”, da fundação MacArthur, em 1998; uma bolsa de estudos em Guggenheim, em 2011 e o prêmio “O anônimo era uma mulher”, em 2014. Participou das Bienais de Veneza, Whitney, Joanesburgo, Istambul, Guangzhou, Coreia, entre outros e foi destaque em coleções de todo o mundo – do MoMA, em Nova Iorque, ao *Moderna Museet*, em Estocolmo, Suécia.

Seu trabalho performático transforma os processos dos rituais cotidianos, como comer, lavar, dormir, em arte. Para criar a sua arte, Antoni, tem empregado constantemente seu corpo como ferramenta, rompendo com os modos mais tradicionais da arte, afirmando que o processo se torna o fim e o meio material para o seu trabalho.

Janine apresenta seu trabalho em uma série gravada, em 2018, pela *National Gallery of Art*, em Washington D.C., denominada Elson Lecture⁷, que mostra artistas contemporâneos que estão representados na coleção permanente da Galeria.

Sua obra compreende em fotografia, vídeo, escultura e instalação e esses elementos dialogam com preocupações primordiais da mente e do corpo. Como ela mesma disse na série gravada, citada acima: “Todos os meus objetos andam em uma linha entre escultura, performance e relíquia. Sempre que eu uso performance, o meu interesse não está nela, mas em trazer vocês de volta para o fazer”.

7 Antoni, J. Elson Lecture 2018. Disponível em: <https://youtu.be/Zay35tG7B3c>. Acessado em: 01/10/2019



Figura 1- Wean - Impressões negativas na parede

Ela relata que a primeira peça escolhida para mostrar foi sua primeira obra fora da escola e o motivo de mostrá-la era porque representava uma espécie de mapa, de um território, pelo qual o seu trabalho seguiu a partir daquele ponto. Todas as referências a seguir sobre Janine Antoni foram retiradas deste documento de audiovisual.



Figura 2 - Wean - Foto montagem com impressões positivas

Descrição da obra: O trabalho consiste em impressões negativas na parede e imagens positivas em gesso que são: primeiro o seu próprio seio; em seguida seu mamilo; ao lado, três mamilos de látex, que se compram em farmácia para mamadeiras e a quarta e última imagem à direita é a embalagem que os objetos de látex vêm contidos.

Para Janine, o momento mais importante disso, dessa “frase visual” que ela sintetizou, foi o momento entre o mamilo real e o mamilo de látex. Segundo sua percepção, eles mediam nossa interação íntima com corpo, substituem o corpo, ou, de alguma forma, definem o corpo dentro da nossa cultura. Essa peça se chama *Wean*.

Para a artista, ao realizar a obra, ela estava pensando em etapas de separação da mãe, tentando descobrir como poderia representar um pedaço sobre a ausência que existe presente no quarto. O que ela fez com isso foi: pegar a arquitetura existente e esculpir essas formas para que, quem está de fora, pudesse sentir como se algo estivesse faltando. Além das etapas de separação da mãe, ela estava interessada nas etapas de separação que experimentamos com os nossos próprios corpos e em como estamos afastados, “desmamados”, com a nossa cultura.



Figura 3 - Janine e seu irmão despejando chocolate no molde

No projeto representado pela figura 3, Janine está com o seu irmão derramando aproximadamente 230 quilos de chocolate. A artista contou que foi um longo processo, no qual ela teve que acordá-lo a cada 4 horas, no meio da noite, para derramar mais 23 quilos, para que, assim, o processo de resfriamento pudesse ser feito.

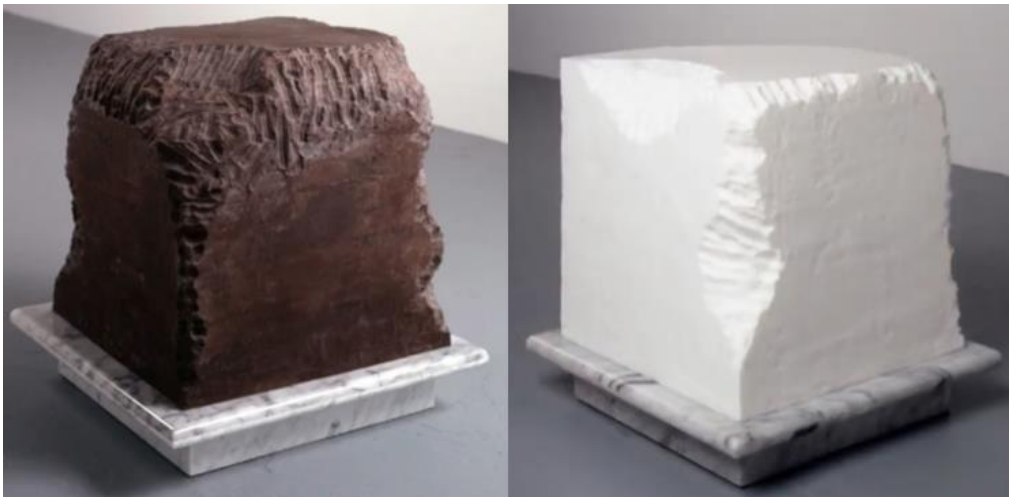


Figura 4 - Cubo de chocolate e cubo de banha de porco mastigados

Na figura 4, estão o cubo de chocolate que ela mastigou por cerca de um mês e meio e, feito do mesmo molde, o outro cubo, feito com aproximadamente 230 quilos de banha de porco, que ela também mastigou.

A artista relatou que ficou tão empolgada com o seu cubo branco que até saiu para comemorar o feito, porém, quando voltou, ele estava totalmente desmoronado, em colapso, no chão. Então ela precisou tomar decisões rápidas como, colocar cera para reestruturá-lo, ou fazê-lo e conservá-lo em alguma unidade de refrigeração. No fim, ela decidiu que, se é isso que aproximadamente 230 quilos de banha fazem, era isso que ela deveria deixar acontecer. “Além do

mais, parecia muito conceitual no sentido de que todos nós sabemos o quão difícil é controlar a gordura em nossos próprios corpos”, acrescentou Janine.



Figura 5 - Cubo de banha desmornado

Como prolongamento e parte da obra, ela decidiu trabalhar os materiais dessas duas formas: o chocolate que ela mordeu, foi derretido e, com isso, ela fez uma embalagem em forma de coração para doces de chocolate; com a banha, que ela cuspiu, fez batons misturados com pigmentos e cera de abelha. Depois, fez uma unidade de exibição onde colocou todos os seus produtos e foi com essa peça que ela se graduou na faculdade.



Figura 6 - Caixa de bombons de chocolate derretido, batons de banha de porco e imagens da exposição

Quando elaborou essa obra, Janine imaginou estar fazendo algo único ao mastigar um cubo minimalista, porém, essa performance era uma crítica furiosa à arte patriarcal, uma vez que transforma os elementos anteriormente modificados pelo seu próprio corpo em objetos disseminados na sociedade como de interesse feminino. A sua discussão passa a ser, nesse sentido, de que forma o material se transformou através do seu corpo em outra forma e quais são os padrões rompidos a partir disso. A artista afirma ter feito a coisa mais comum que pode ser feita como escultura: esculpir. Entretanto, ao invés de utilizar um martelo e ferramentas comuns, utiliza sua boca, transformando uma atividade do dia a dia em um processo artístico. Estava fazendo algo tradicional, mas interessava-se, de fato, no corpo e em esculturas figurativas.

O chocolate aparece como um elemento que desperta desejo, a artista acredita que essa quantidade absurda de chocolate poderia despertar esse interesse nas pessoas, exatamente o oposto que aconteceria ao olharem para a banha, que desperta uma sensação de nojo. Esse elemento que desperta a repulsão é, entretanto, transformado em batons, que é um objeto utilizado para que as mulheres se sintam mais atraentes. Essa obra chama-se *Gnaw*.

Depois desse processo, a artista decidiu que queria fazer uma peça sobre “o pintar” e que, para tal, considerou as mesmas estratégias: fazer uma atividade cotidiana transformar-se em alguma coisa do processo da pintura. Então, escolheu “limpar o chão”, pensou que se considerasse o seu corpo como uma ferramenta para “o fazer”, o seu cabelo poderia ser um pincel muito bom e bonito. Decidiu

que iria pintar o chão (ou esfregá-lo) com seu cabelo, utilizando a tinta de cabelo “*Love care hair dye nature black*”. O trabalho chama-se *Loving Care*.



Figura 7 - Janine em performance *Loving Care*

Sobre essa performance, Janine relata que, quando começou, a sala estava repleta de pessoas e que, lentamente, enquanto ela “limpava o chão”, o quarto ficou “limpo” de pessoas também, vazio. Ela refletiu sobre o quanto é vulnerável estar de joelhos e com as mãos no chão, mas que, ao mesmo tempo, foi muito empoderador empurrar as pessoas para fora da sala. Além disso, a autora afirma que a obra a fez se lembrar de sua mãe quando limpava o chão da cozinha, e dizia: “Janie, saia daqui, vai brincar lá fora até o chão secar!”. Sua mãe estaria, portanto, reivindicando a cozinha daquele tempo e que, de alguma forma, esse era um jeito da artista reivindicar o seu espaço da galeria ou do museu.

Há algumas citações que relacionam Janine a outros artistas, como Pollock, porém, para a artista, a relação mais importante que estava pensando, quando realizou a performance, foi com Yves Klein e seu trabalho que colocou tinta azul nos corpos de mulheres nuas e fez que eles deslizassem sobre a tela. Segundo a artista, Klein relata seu trabalho como algo além do que pintar modelos, “ele queria pintar com as modelos”. Nesse sentido, a Janine responde à comparação de sua obra à obra de Klein, de que sua criação trata sobre “ser modelo e mestre ao mesmo tempo” e que conviveu com o conflito inerente de ambos os desejos.

No quadro a seguir há 1142 piscadelas feitas com rímel, em cada uma das duas páginas. Janine compartilhou que seu limite por dia era de 60 piscadelas e que esse era o seu “ponto de corte de masoquismo”, o que fez que a obra demandasse um tempo maior do que o que ela esperava para terminar. Além disso, admitiu que seus pensamentos acerca desses últimos trabalhos, com relação à estética, foram passados para nós através da história e da arte, mas que também falam sobre ideias de beleza e sobre ser mulher e perguntou-se como o seu trabalho poderia, de alguma maneira, questioná-los. A obra chama-se *Butterfly*



Figura 8 - Imagem da obra *Butterfly Kisses* e recorte ampliado da mesma obra



Figura 9 - Janine em performance *Eureka*

Kisses.

Janine está pendurada acima de uma banheira cheia até o topo de banha e, idealmente pensou que se abaixaria e afundaria magicamente na banheira, mas isso não aconteceu. Foi preciso que seus amigos a enterrassem, de modo que ela não pudesse ser vista e só ficasse com um tubo de respiração para fora. Assim,



Figura 10 - Janine em performance Eureka

puxaram-na pelas cordas e removeram toda a quantidade de banha que o seu corpo deslocou e jogou para fora da banheira.

Em seguida, a artista misturou essa quantidade com soda cáustica e fez um cubo de sabão que, dessa vez, foi esculpido por duas semanas de lavagem. A obra chama-se *Eureka* e foi inspirada na história de Arquimedes. O corpo de Arquimedes foi a ferramenta para o experimento, assim como o corpo de Janine é ferramenta para “o fazer”, mas, mais do que isso, a ideia de que ele chegou a esse conhecimento por meio dessa experiência corpórea era o que de fato interessava para ela.

Eu sei que você tem um corpo e que pode imaginar como é mastigar 500 libras de chocolate ou se mergulhar em uma banheira de banha e eu tenho certeza que não tem como ter um comportamento neutro com relação a isso. Então, estou interessada se posso colocar você na posição de empatia, empatia com o meu processo, que é diferente de como abordamos normalmente um conceito de obra de arte, que costuma ser distante e precisa ser decodificado para fazer sentido. Eu prefiro que vocês imaginem o que eu fiz para que essa coisa exista no mundo, então, vocês podem chegar as suas próprias conclusões.⁸



Figura 11 - Cubo de sabão Eureka

Janine pensou na banha de porco como material do corpo e, partindo dessa perspectiva, ela passa a fazer parte do cubo. Está, portanto, “lavando-se consigo

⁸ Antoni, J. Elson Lecture 2018. Disponível em: <https://youtu.be/Zay35tG7B3c>. Acessado em: 01/10/2019 ; tradução livre da autora

mesma”. A artista decidiu usar uma representação de si mesma e literalmente lavar-se com a sua própria imagem e se alimentar com a sua própria imagem, de modo que expôs quatorze bustos clássicos, sete de chocolate e sete de sabão. “Issoporque os gregos costumavam acreditar que as sete cabeças eram as proporções clássicas ideais do corpo”, conta na apresentação registrada em vídeo.



Figura 12 - Obra Lick and Lather



Figura 13 - Obra Lick and Lather

Foi uma decisão de Janine, lavá-las e lambê-las, o que acabou por colocar os bustos em tamanhos e com proporções diferentes, indo contra a proporção clássica dita pelos gregos. A peça foi originalmente concebida para a Bienal de Veneza e a artista relatou que, ao chegar à cidade, viu pedras esculpidas que pareciam muito com esse seu trabalho, mas deterioradas pelo tempo, como se tivessem sidolavadas. Logo, refletiu sobre o que falam da nossa inevitável mortalidade e que até a pedra tem uma espécie de vida útil. A obra chama-se *Lick and Lather*.



Figura 14 - Dois bustos de Lick and Lather, um de chocolate e outro de sabão

Ou seja, ela disse ter começado a peça com ideias óbvias: primeiro a questão do autorretrato e o porquê de reproduzimos essa forma de arte por tanto tempo; depois admitiu a ideia de que realmente se trata da imortalização do artista obra. Ela escolhe, entretanto, como um contraponto a essa ideia da imortalidade, trabalhar com materiais efêmeros, como chocolate e sabão.

A artista questiona as formas possíveis de autoapresentação ao mundo, compreendendo as diversas formas do “ser”. Nesse sentido, entende o estar sozinho, - tendo uma refeição, banhando-se à noite, por exemplo - como a melhor forma de “sermos nós mesmos” e questiona-se de que forma seria possível representar essa faceta de si. Para ela, ter o sabão na banheira sempre foi um ato amoroso, mas apesar de representar um ato de amor – tanto lavar-se com o sabão, como lamber o chocolate - faz também que ela se apague lentamente. Sendo assim, a artista relaciona a obra com processo de envelhecimento, afirmando que não é algo que acontece com você, mas é como você escolhe viver a sua vida, o jeito que você escolhe envelhecer a si mesmo e que isso pode ser um ato criativo.

O próximo trabalho a ser apresentado chama-se *Slumber*. Obra que a artista escolheu fazer uso de uma máquina polissonográfica, que é basicamente um eletrocardiograma, para gravar seus movimentos enquanto dormia. Ademais, aprendeu com um médico que os olhos fazem um movimento específico quando

estamos sonhando. A partir disso, gravou nesta máquina uma noite de seu sono, que resultou em aproximadamente duas mil páginas de informações codificadas sobre seus sonhos, e transpôs tal linguagem codificada como padrão para um tear e, em seguida, teceu um longo cobertor.

A performance baseou-se na artista dormindo em uma cama no museu, durante toda a noite, e de manhã sentou no tear e teceu o cobertor feito de seus sonhos. “Talvez agora haja dez noites tecidas no cobertor”, comenta Janine, acrescentando que não só faz uso dos seus sonhos sonhando como, também, os coloca sobre a forma de um cobertor.



Figura 15 - Instalação para performance Slumber



Figura 16 - Janine dormindo no museu, em performance *Slumber*

Para a artista, essa obra tinha algo de semelhante ao *Butterfly Kisses*:

Interessante pensar em arte vendo, mas o que acontece com os olhos fechados? O que acontece com o olhar para dentro? A ciência, de alguma maneira, fez uma máquina para o corpo fazer um desenho, assim, muito parecido com o piscar dos olhos numa tela, mas, nesse caso, é a representação de um desenho automático, sem a interseção da mente consciente.⁹

⁹Antoni, J. Elson Lecture 2018. Disponível em: <https://youtu.be/Zay35tG7B3c>. Acessado em: 01/10/2019; tradução livre da autora



Figura 17 - Janine e o tear, em performance Slumber

Ela fez um tear específico, que coloca os fios esticados de maneira que permaneçam sempre conectados ao carretel e, com isso, a obra permanece no estado de potência.

Janine ficou fascinada com as leituras de diferentes culturas, observando o seu trabalho. A primeira vez que fez a performance foi em Londres, depois foi a Zurique, à Espanha, à Grécia e aos Estados Unidos da América. Houve um interesse particular das pessoas, para cada contexto cultural, que se fizeram presente na performance da artista: as análises variaram de Shakespeare ao mito de “Penélope e a História do Tear”; de debates sobre os símbolos, os arquétipos, e o inconsciente coletivo ao interesse sobre o polissonógrafo. A interação com a obra também se apresentou de formas diferentes em cada local: houve contato físico direto do público, tocando na obra, enquanto a artista realizava a performance, bem como a necessidade de criar um anteparo para buscar conexão direta com outro público, que não se expressava espontaneamente.

Janine disse haver semelhanças culturais que realmente a interessaram, mas que foi como as pessoas traziam as suas histórias de vida pessoal para a sua obra

exposta, o fato mais surpreendente. “As pessoas falavam sobre seus medos de dormirem sozinhas, os sonhos que tiveram na noite anterior, inclusive uma mulher entrou na sala e disse: ‘Ah! Você tem um apanhador de sonhos acima da sua cama também!’”, afirmou em seu depoimento.

A artista admitiu nunca ter pensado em todos esses tópicos, apesar de estar sempre tentando antecipar como o trabalho será lido e como pode se comunicar com o público. A lição aprendida dessa experiência, para ela, é que nunca poderá saber sobre as histórias pessoais de cada um e o quanto isso alimenta as leituras diante das obras e do trabalho exposto.

Em outro trabalho sobre as partes do corpo, encontradas como “amuletos” em Portugal, no Brasil, no México e na Grécia, Janine projetou peças que variam do tamanho de um medalhão a um tamanho real e podem ser feitas em cera ou metal. São orações para cura que, segundo a autora, estão relacionados a costumes desses países – as pessoas pegam um desses amuletos e levam à igreja, na esperança de alguma doença ser curada. A ideia de fazer uma escultura para curar realmente cativou Janine e, quando lhe convidaram a criar um set para Stephen Petronio, um coreógrafo do Joyce, ela perguntou se, além do set, poderia realizar uma performance também. A obra denominada de *Like Lazarus Did*, sucedeu em uma performance com maca de helicóptero e partes do corpo moldadas em resina de poliuretano.



Figura 18 - Amuletos de cura, inspiração para a obra *Like Lazarus Did*



Figura 19 - Amuletos de cura, inspiração para a obra Like Lazarus Did



Figura 20 - Performance Like Lazarus Did

À direita da imagem, Fig.20, observa-se a dança e à esquerda Janine, suspensa em uma maca de helicóptero, no Joyce, sobre a plateia. Todas as partes do corpo da artista estavam fundidas e flutuando e ela estava se contemplando ali, em partes. Além disso, sua mão está saindo da marca do helicóptero, segurando o holofote. Ela não se mexeu em nenhum momento durante o desempenho da performance e da coreografia.

Nos exemplos citados, o corpo de Janine foi utilizado como ferramenta para construir desenhos indiciários, esculturas de vestígio, ponte para materializar a imaterialidade de seus sonhos e instrumento de crítica social e feminina. O que leva a refletir sobre possibilidades que corpo pode movimentar diante dos processos de criação a partir da experimentação.

2.2. VALIE EXPORT

A austríaca Waltraud Höllinger, nascida em 1940, era mãe e dona de casa antes de começar sua carreira artística em Viena, nos anos 1960. Renunciou o nome do seu pai e do seu ex-marido, em 1967, criando uma nova identidade que se perdura até hoje como sua marca registrada: VALIE EXPORT, em letra maiúscula. Em uma entrevista ao *Tate Modern Museum*¹⁰, Museu Nacional de Arte Moderna do Reino Unido, sediado em Londres, ela explica que “Valie” era um apelido e “EXPORT” vem da ideia de exportar seus pensamentos. Apesar de ter declarado estar frustrada naquele contexto, contou que o feminismo daquela época a permitiu escolher ser quem ela queria. “Eu criei a minha própria identidade”, afirma.

¹⁰Export, Valie. I Created My Own Identity. Disponível em: <https://youtu.be/X5cNz1NobxI>. Acessado em: 07/12/2019.

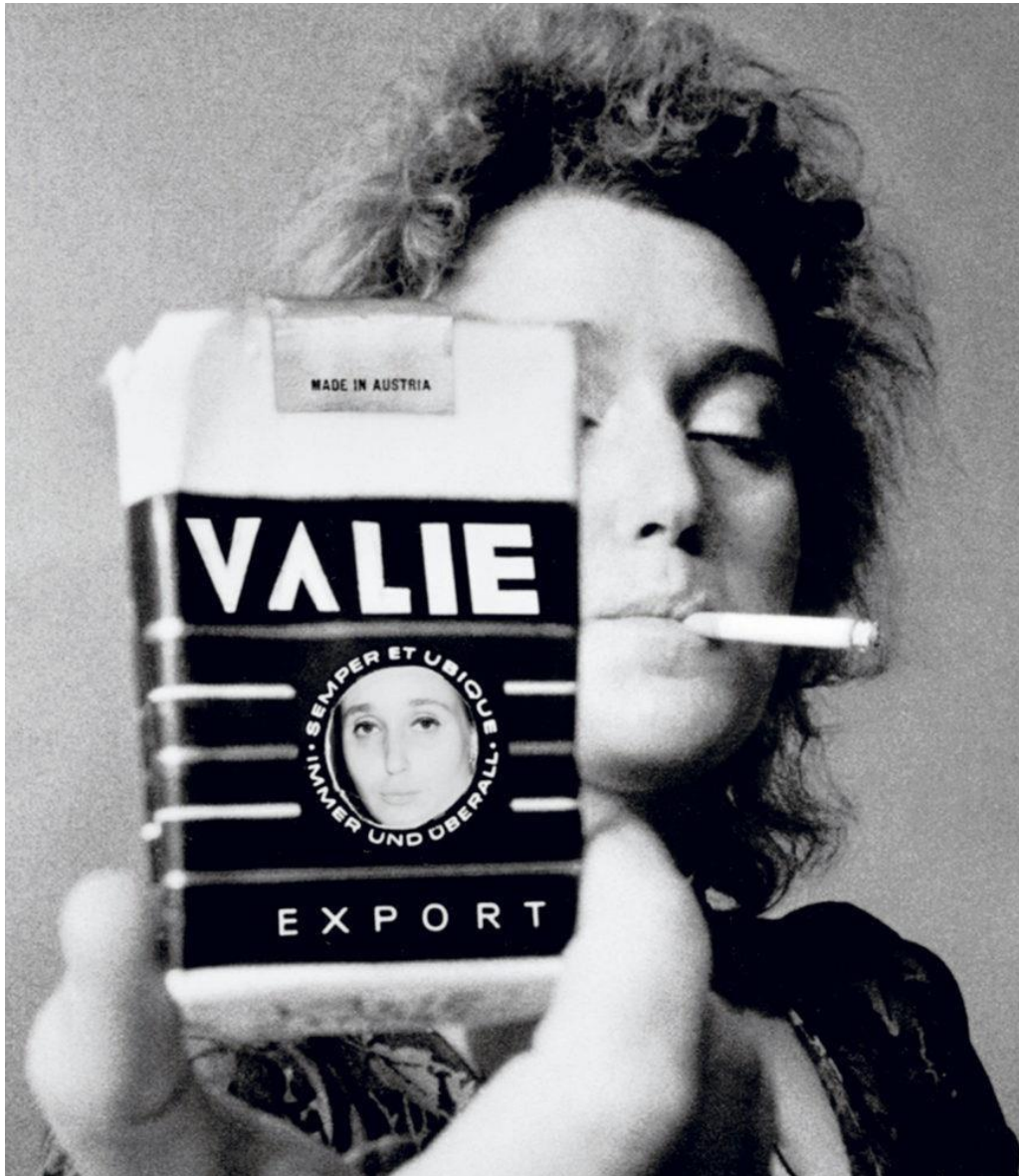


Figura 21 - VALIE EXPORT, Made in Áustria

Assim, VALIE EXPORT tirou uma fotografia como artista feminina e como ser humano, do seu ponto de vista, e ainda acrescentou que precisou ir contra algumas regras do Estado, que suprimia a liberdade das pessoas. Assinar o seu novo nome em letras maiúsculas fez de Valie um selo, um carimbo, uma marca registrada, um símbolo.



Figura 22 - Carimbo, selo e marca VALIE EXPORT

A artista feminista de vanguarda relatou, na mesma entrevista ao *Tate*, que o centro de seu trabalho é o corpo e, mais do que isso, o corpo da mulher. Sua proposta era devolver alguns atributos ao corpo feminino que nos foram retirados e ela pôde fazê-lo a partir de performances e fotografias que suscitam discussões em torno do corpo feminino, da mulher e do olhar masculino até hoje.

Para EXPORT foi um grande passo ir para Escola de Arte de Viena, em 1960, pois, rapidamente, descobriram que ela era divorciada e tinha uma filha, o que era inédito naquela época. Acredito que, de alguma maneira, isso tenha contribuído como uma diretriz em seu trabalho, já que, na cena artística, ela começou a trabalhar de forma autônoma, instigada a desafiar as normas de uma sociedade vienense repressora, usando o seu radicalismo para criar uma arte que confronta e que, por vezes, é agressiva e surpreendente.



Figura 23 - Performance From the Portfolio of Doggedness

Nessa performance, exibida em partes, durante a entrevista com a artista, realizada pela Queer Academy, na “12th XPOSED International Queer Film Festival Berlin”, em 2017¹¹, a obra *From the Portfolio of Doggedness*, de 1968, é uma ação de VALIE EXPORT e Peter Weibel. Nesta performance, Valie guia Peter em uma coleira, pelas ruas de Viena, como um cachorro. O estranhamento causado questiona, principalmente, os valores da cultura de gênero, os papéis do homem e da esperada submissão da mulher.

Ainda em 1968, Valie criou o *TAPP and TASTKINO* (também chamado de *TAP and TOUCH Cinema*). “Foi o primeiro filme genuíno para mulheres”, anunciou a artista. O trabalho consistiu na presença da artista em diversas ruas, vestindo, na parte superior do corpo, uma caixa de isopor com uma cortina na frente. Dentro da caixa estavam seus seios despidos, à medida que os passantes a encontravam eram convidados a abrirem a cortina da caixa e sentir o conteúdo. Ela afirma que o papel desempenhado pelo público trouxe emancipação ao seu trabalho.

¹¹Export, Valie. Q.A. Talk: The Valie Export Experience. Disponível em: <https://youtu.be/RvT8kII43MU>. Acessado em: 9/12/2019



Figura 24 - Performance TAPP und TASTKINO (TAP and TOUCH CINEMA)

Com essa performance, EXPORT desenvolveu uma teoria do “Acionismo feminista”, que foi uma declaração sobre a imagem das mulheres em nossa cultura, por meio da codificação de seus papéis sociais. “Essa experiência trata sobre a fruição de exportar uma teoria política, ativista, que explica o quadro geral interpretado pela mulher, codificando o papel social, que vê o fardo civilizacional do corpo”¹², fala da artista para o *Tate Online*.

Ali, seu corpo estava como uma pequena arquitetura experimental e itinerante, de um filme locomotivo. A importância, porém, estava no olhar, no que você vê quando toca ou escolhe não tocar. Valie ressalta bastante esse aspecto, a respeito da qualidade do olhar, que é diferente do que encontramos ao assistir o filme. “Tanto o meu olhar, como o dos visitantes, homens e mulheres, era

¹²Export, Valie. *I Created My Own Identity*. Disponível em: <https://youtu.be/X5cNz1NobxI>. Acessado em: 07/12/19

incrivelmente poderoso e intenso”¹³, compartilhou à Devin Fore, em uma entrevista, realizada em 2012, para Interview Magazine.

Todas as vezes que Valie realizou *TAP and TOUCH Cinema* foi em público e, cada “visita ao cinema” durava 33 segundos, momento em que “a sessão” era interrompida. Ao substituir a tela de cinema pelo contato direto com a pele, gravar os momentos de ação e reação desses contatos e levar essas imagens ao cinema, a artista transforma o filme em uma experiência tácita, para além do visual. Gera, portanto, uma sensação que passa por todo o corpo e fica no imaginário de quem atravessa esse olhar de fora, sem nunca saber a realidade vivenciada entre ela e as pessoas que se propuseram a colocar a mão na caixa e em seus seios.

Um ano depois, em 1969, apresentou a obra *The Action pants: Genital Panic* em que foi ao cinema de Munique, usando uma calça recortada com a sua genitália a mostra. EXPORT apresentou-se ao público com a proposta de um corpo feminino real, propondo desafiar o voyeurismo do cinema, com uma abordagem nova e “não vulgar” do corpo da mulher, como algo além de um objeto visual. Apesar dos boatos que dizem o contrário, ela afirma ao *Tate* que não era um cinema pornô e ela sentiu como se estivesse carregando uma metralhadora, “foi uma obra muito punk”, conta. Algumas pessoas saíram da sala de cinema e outras simplesmente se afastaram. Posteriormente, EXPORT encenou para um fotógrafo essa performance e produziu pôsteres que foram pendurados nas ruas de Viena - retirados imediatamente. Valie deixa claro na entrevista, entretanto, que os pôsteres não faziam parte da apresentação original.

13 Entrevista com Valie Export. Disponível em: <https://www.interviewmagazine.com/art/valie-export>. Acessado em: 10/12/2019



Figura 25 - Pôsteres The Action pants: Genital Panic

Para EXPORT, o mais importante disso foi descobrir que as pessoas não querem ver a realidade, que o real é uma construção, uma ideia que, quando projetada na tela de um cinema, é aceitável, diferentemente de quando está a sua frente, em um espaço público. Em 1970, quando sugeriu esse trabalho para exposições, ninguém queria mostrá-lo.

Quando Devin Fore, para Interview Magazine (2012), compara a performance *Action pants*, de Marina Abramovic, realizada no museu de Guggenheim, em Nova Iorque (2005), com a obra *Action pants* (1969), de Valie, afirma que Marina teve sua autorização para fazer a peça, mas que ficou surpresa em ver como a reprodução foi recebida. Já para EXPORT, nunca lhe ocorreu sentar em uma galeria ou em um museu como se fosse uma obra de arte, essa não era sua intenção. Valie explica que a grande diferença foi o contexto e tempo em que ambas as performances foram realizadas. A performance de Marina, apesar de bem-sucedida, acabou por criar outra conotação, diferente da original.

Hoje, o fato de as fotos terem tornado-se icônicas foi um incidente que não agrada EXPORT, que alerta pela importância de ficarmos atentos para não elevar essas imagens ao *status* de ícone – uma vez que a iconografia se esforça para concluir, enquanto o que ela busca é uma obra que contenha várias camadas e que, justamente, não seja conclusiva.

Na série de fotografias *Body Configurations*, de 1970, a proposta da artista é colocar seu corpo imbuído a adaptar-se a formatos não convencionais, do cenário

urbano e natural. Inserindo-o em uma variedade de ambientes selecionados por ela, como edifícios históricos, por exemplo. Ademais, o seu corpo foi utilizado como unidade de medida no espaço arquitetônico e visto como parte da arquitetura em sua obra. Em 2018, a Galerie Thaddaeus Ropac disponibilizou um vídeo de EXPORT¹⁴ comentando sobre a série exposta.

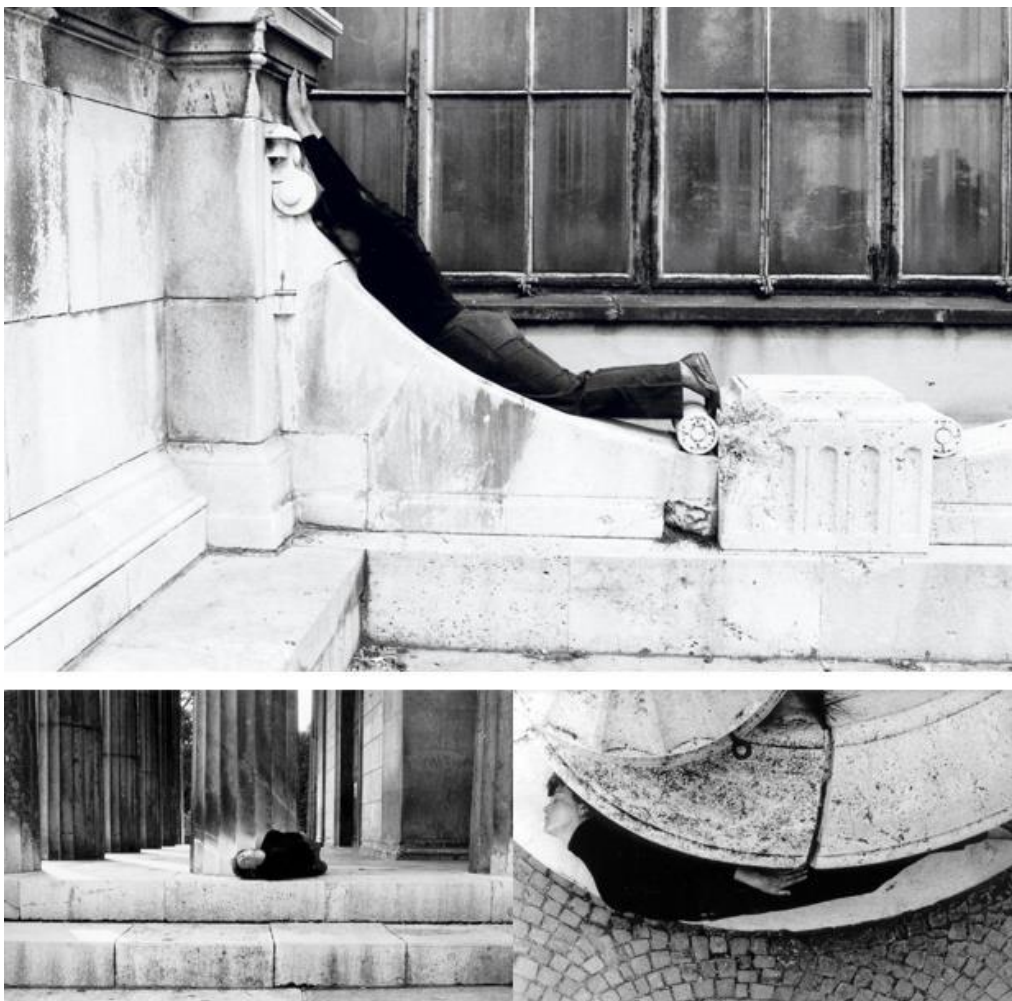


Figura 26 - Imagens da série Body Configurations

¹⁴ Export, V. Body Configurations. Disponível em: https://youtu.be/fhFNhqmT_k. Acessado em: 18/12/2019



Figura 27 - Imagens da série Body Configurations

Nesse vídeo para a Galeria, a artista comentou sobre importância desse trabalho para ela e acrescentou que a imagem da cidade pode ser muito bem definida por seu trabalho *Body Configurations*, da mesma maneira que *Body Art* pode definir artistas femininas.

É importante ressaltar que Valie está fazendo esse trabalho em Viena na mesma época em que ocorria o movimento de *Land Art*, nos Estados Unidos. *Body Configurations* é também uma exploração da cidade, mas a partir de uma perspectiva feminina, subjetiva, relacionando o corpo e espaço.

A subjetividade da artista está representada no modo em que ela decide interagir com os objetos e com os lugares que escolheu da cidade para realizar a série. Por muitas vezes, são estruturas pesadas, monumentos históricos, que a mesma definiu como “estruturas masculinas”.

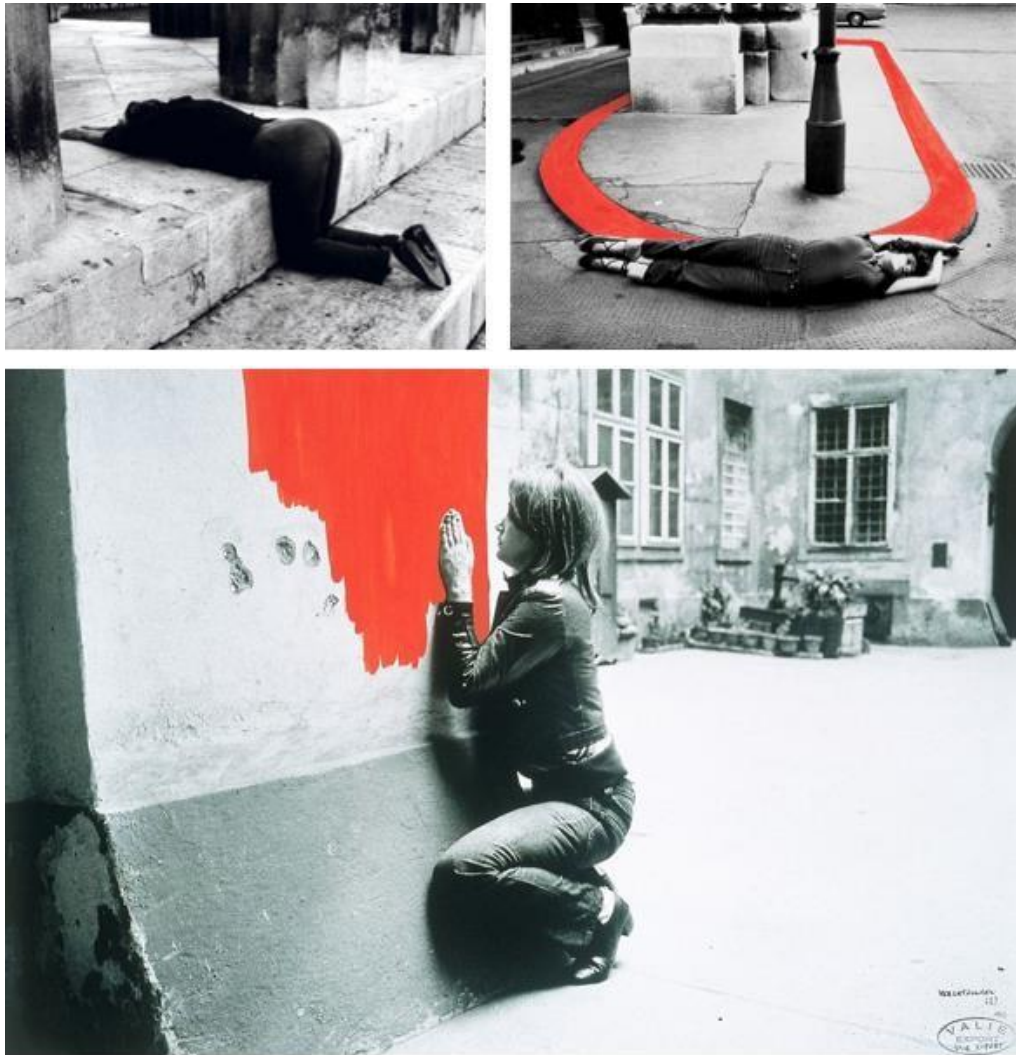


Figura 28 - Imagens da série Body Configurations

Pode-se inferir que Valie questiona, mais uma vez, as relações de patriarcado e de poder entre as ruas e seu corpo feminino e que ainda transforma seu desenho indiciário, de percurso, adicionando cores e formas abstratas nas fotografias, com propósito de destaque. Como ela mesma afirma, seu trabalho provocava porque, acima de tudo, ela queria se provocar e se desafiar.

Essa minha penetração nas coisas, agressão e provocação, ainda são elementos importantes para a arte, porque eles são desafiados a dialogar e a discutir. Eu fico feliz que tenham jovens artistas, mulheres, que estão envolvidas nesse debate e, naturalmente, comparo com o feminismo dos anos 60 e 70.

Quando nós estávamos prontas para falar sobre a libertação dos corpos femininos e engajadas em ações artísticas. Eu estou absolutamente convencida de que a arte pode mudar alguma coisa na sociedade.¹⁵

2.3. Brice Marden

Brice Marden nasceu em 1938, é um artista americano, estudou em Yale e desenvolveu uma linguagem única, pintando com gravetos compridos. Em uma conversa aberta para o *Tate Modern Museum*¹⁶, em 2012, Brice conta sobre o seu processo criativo, fala do que faz e do que tenta fazer, além de responder diversas perguntas, tanto da plateia, como do diretor da *Tate Modern* na época, Nicholas Serota.

Quando questionado a respeito do porquê pintar com gravetos, ele contou que morava em uma casa em que havia um tipo de árvore chamada Ailanthus, e que pensou que seus galhos compridos seriam uma boa ferramenta para pintar, todavia eles realmente não eram. Mesmo assim, ele escolheu pintar com esse material.

Marden compartilha que a ideia de poder estar à distância e trabalhar a pintura sob outro ponto de vista o encantou, além do fato de acontecer muitos “acidentes”, o que, segundo ele, é muito conveniente, admitindo fazer uso da “errância” como uma oportunidade. Dessa maneira, ele consegue salpicados de tinta, gotas e outras coisas, justamente, por ser difícil controlar a ferramenta e saber usar o descontrole a seu favor.

15 Export, V. Body Configurations. Disponível em: https://youtu.be/fhFNhqjmT_k. Acessado em: 04/01/2020; tradução livre da autora

16 Marden, B. American Artist Lecture Series Disponível em: <<https://youtu.be/vH9QEdhwQCU>> Acessado em: 06/01/2020



Figura 29 - Brice Marden pintando

É interessante notar que o processo de criação do Marden passa pelos limites que ele mesmo cria para realizar suas obras, no entanto, confessa não saber exatamente o que está fazendo o tempo todo. Acredito que este momento, do “não saber o que está fazendo o tempo todo”, seja o lugar onde ocorra o salto criativo: aquele instante em que se percorre um caminho, sem haver, necessariamente, uma total compreensão racional do trajeto a ser percorrido e onde irá chegar. Onde o fluxo do corpo fala para além das mãos e a mente está em automatismo psíquico. É a irracionalidade do consciente, com a certeza da construção.

Marden cria um sistema formal baseado em cores, quadrantes e por uma grid estabelecida. Faz muitas marcações com réguas e acredita que esse processo também oferece a ele uma série de possibilidades. O seu trabalho é composto por camadas: à medida que ele coloca em execução a sua técnica, a imagem começa a

emergir, é neste momento que ele diz pintar de fato. Trata-se de pintar uma espécie de caracteres de uma linguagem fictícia que ele mesmo criou, seu processo de construção de pintura envolve pesquisa, reaplicação, negociação, explicação e diálogo.

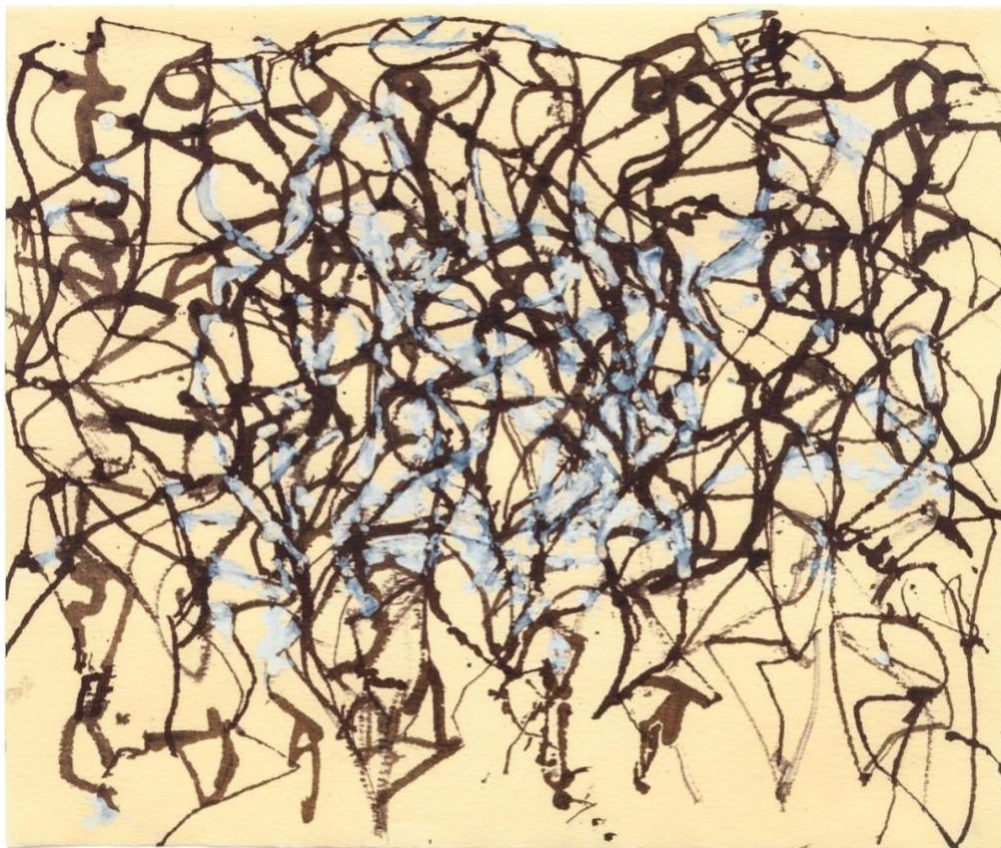


Figura 30 - Cold Mountain Study (20), de Brice Marden, 1988–91

Todos aplicam uma imagem em cima da pintura, Pollock deixou a imagem sair da pintura. É por isso que eu faço isso. Você bate, pinta por cima e quando pinta sobre o que estava por cima, volta e escolhe as coisas que gosta ou o que quer que seja.

Você está deixando aquilo falar com você e está trabalhando com isso.¹⁷

Para o artista, a crença na mão, no braço ligado ao corpo, por mais treinado que possam ser, ainda pode produzir e proporcionar individualidade. Há, portanto, a necessidade de desapego e transformação, aí, encontra-se a forma do equilíbrio, a balança perfeita para seguir os princípios morais da imagem. O artista diz que a ambiguidade inquietante e as forças de oposição são como yin-yang, reconhecidos e autorizados a sentir e a transformar, o que acaba por criar um senso crítico elevado que o coloca em contato com ser humano neste ambiente do agora.



Figura 31 - Estudo para Muses (Hydra version) de Brice Marden, 1991-1995/1997

Marden reconhece a natureza e a forma como seus guias: “pare o movimento, congele a energia, apenas para mostrar o movimento. Mantenha-o em

¹⁷ Marden, B. American Artist Lecture Series Disponível em: <https://youtu.be/vH9QEhdwQCU>. Acessado em: 06/01/2020; tradução livre da autora

movimento, retendo a energia, perpetue a validade da imprecisão.” Afirmou sobre seus desenhos indiciários.

2.4.

Rebecca Horn

Rebecca Horn nasceu em 1944, na antiga Alemanha Oriental. Estudou na Hamburg Art Academy, e afirma no vídeo “*Tied to a Bed*”¹⁸ que, aos 20 anos contraiu uma infecção respiratória trabalhando. Ela estava produzindo quimicamente poliestireno (utilizando fibra de vidro) e disse que, naquela época, ninguém sabia dos vapores tóxicos que ocorriam durante o processo e da necessidade do uso de máscara. A artista ficou fascinada pelo material, por ser leve e possibilitar a construção de esculturas enormes. A produção dele afetou, no entanto, seus pulmões de modo que a deixou hospitalizada por um ano, em um sanatório.

Durante esse tempo, ela sentiu a necessidade de compartilhar a experiência de estar presa a uma cama e a solidão do confinamento que a levaram a questionar o seu corpo, sua mobilidade e a sua relação com o espaço. Decidiu, então, produzir arte costurando e fazendo próteses como extensões do corpo com penas, madeira e tecidos, mesmo enquanto estava convalescendo.

A artista explica que esse é o porquê de suas primeiras esculturas corporais serem sobre estabelecer contato com o espaço. “Foi um trabalho chamado *Arm Extension*”, acrescenta, contando que enfiou o braço de uma amiga em uns tocos vermelhos compridos e a amarrou, nua. “De alguma forma isso fez dela um objeto terrestre”, conclui.

18 Horn, R. *Tied to a bed*. 2017. Disponível em: <https://youtu.be/ef_0c_zACmA>. Acessado em: 09/01/2020; tradução livre da autora.



Figura 32 - Obra Arm Extension, de Rebecca Horn

A criação de próteses para o prolongamento do corpo, ou mesmo para o desenvolvimento de membros sintéticos de Horn inaugurou possibilidades de uso e de experimentação com o corpo como obra. A artista depois as chamou de esculturas corporais.

No movimento de *Body Art* e performance, o corpo humano é a base para a construção do trabalho. A obra de Rebecca é definida por ela mesma como “esculturas de formas muito frágeis, que estão em movimento humano”. Na minha percepção existe uma subjetividade envolvida no mover de sua obra, que revela interpretações semânticas que transcendem o campo da escultura.

No final dos anos 1960, Horn começa a prototipar a peça *The Unicorn*, que, em essência, é uma performance, realizada em 1970, com o registro de fotos e filme da ação. Nessa obra, a artista está praticamente nua, utilizando sua escultura que simboliza um chifre de unicórnio, extremamente grande, como uma espécie de prolongamento de sua cabeça. As bandagens brancas são utilizadas para estruturá-lo ao seu corpo.

É importante situar a obra no contexto social da época, pois o Muro de Berlim ainda estava de pé e havia muitos jovens revoltados com os padrões sociais e morais daquele tempo. A obra é, portanto, extremamente revolucionária no que diz respeito à emancipação da mulher e a liberdade sexual. A artista expõe e afirma o corpo da mulher com esse objeto místico e fálico, questionando as delimitações de poder. O vídeo da performance pode ser visto no link abaixo¹⁹.

19 Horn, R. Performances Unicorn. Disponível em: <<https://youtu.be/Ekmovwo0e2A>>. Acessado em: 09/01/2020.



Figura 33 - Unicorn. Registro fotográfico da performance

Ainda no início dos anos 1970, a artista realiza outra performance utilizando uma máscara de lápis. O seu corpo torna-se, praticamente, uma máquina no momento em que ela decide balançar a cabeça sobre uma folha de papel, que está presa a sua frente e é rabiscada por seus movimentos até a exaustão. A artista criou faixas, com os lápis presos a elas, fixadas a uma máscara que envolve o seu rosto. O nome da obra é *Pencil mask*, de 1972, o vídeo da performance pode ser visto no link abaixo²⁰.

20 Horn. R. Pencil Mask. Disponível em: <<https://youtu.be/v3DfebecTcQ>>. Acessado em: 09/01/2020



Figura 34 - Pencil mask. Registro fotográfico da performance

Em 1974, ela faz mais uma performance com um novo artefato que a possibilita tocar paredes opostas, com as duas mãos, ao mesmo tempo, produzindo um som com suas novas garras. O artefato consiste em uma espécie de luva, com extensões dos dedos, que ela criou, transformando o modo de interagir com o espaço a partir deste “novo corpo”. O nome da peça é Finger gloves, o vídeo da performance pode ser visto no link abaixo.²¹

21 Horn. R. Finger Gloves. Disponível em: <<https://youtu.be/O0uNnmAudmk>>. Acessado em: 09/01/2020.



Figura 35 - Finger gloves. Registro fotográfico da performance

É curioso que, apesar da artista ter definido suas esculturas como frágeis, por conta humanidade, elas também são agressivas, têm força pela vulnerabilidade, justamente por conta da humanidade. Em 2010, Rebecca Horn ganhou o Premium Imperiale, na categoria escultura, que é o prêmio de maior prestígio no mundo da arte.

2.5. Uma experiência pessoal: Projeto Instantes

Para o fechamento do presente capítulo, que apresentou diferentes formas de utilizar o corpo para fazer arte, trago a apresentação de uma experiência que realizei durante minha graduação em Design, quando também desenvolvi estudos com o corpo e, dentre eles, uma investigação particular que culminou no meu Projeto de Final da habilitação de Comunicação Visual. O Projeto *Instantes*, que consistiu em estudar as possíveis formas de vivenciar e materializar o tempo e o espaço, tinha o corpo como suporte e instrumento de experiência.



Figura 37 - Processo do Estudo 1, com tinta acrílica, bolinhas de ping-pong e papel paraná (2013)



Figura 36 - Estudo 1 (2013) - Resultado do corpo em ação planejado: Composição com os registros dos braços, antebraços, pernas (coxas e panturrilhas) e costas

A pequena mostra dos resultados, experienciados em 2017, reforçou o meu interesse pessoal em aprofundar-me em uma pesquisa que utiliza o corpo como meio para a criação de imagens, mas que, principalmente, o coloca no centro para experimentar as possibilidades e de desdobramentos que ele oferece.

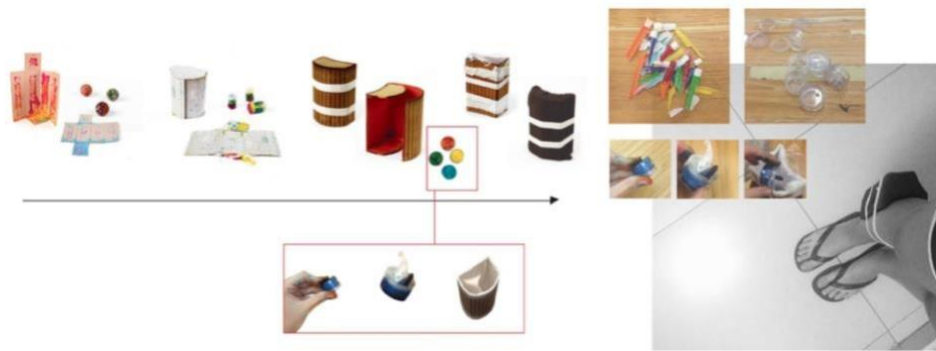


Figura 38 - Linha do tempo do desenvolvimento do dispositivo que se acopla ao corpo

Em *Instantes* (2017) trabalhei com dez pessoas que se dispuseram a experimentar e compartilhar a proposta de registrar parte de suas atividades, utilizando um protótipo, preso ao corpo, criado para esta finalidade. Com o uso do objeto, que se acopla a braços ou pernas, foi possível registrar ritmos, intensidades, velocidades e a própria permanência do corpo em diferentes contextos, no tempo e no espaço. As ações escolhidas durante o processo foram: deslocar-se de carro, de trem, de bicicleta e a pé; tocar percussão com cajon, caixa e surdo; assistir a um show de rock por 12 horas; praticar yoga; e caminhar e correr na areia. A seguir, alguns registros visuais das atividades realizadas durante o Projeto:

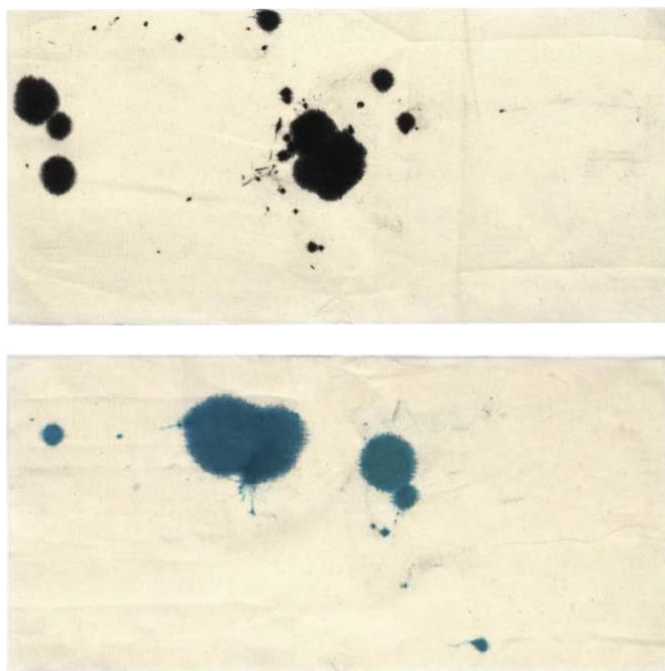


Figura 39 - Dois registros de uma mesma prática de Hatha Yoga, realizada em 50 minutos, por duas mulheres diferentes

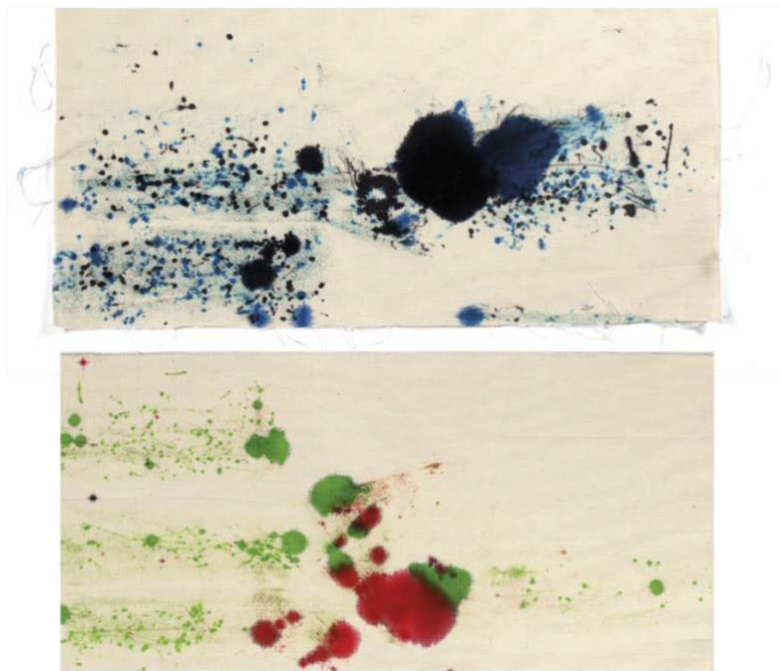


Figura 40 - Dois registros realizados por dois músicos diferentes, percussionistas, tocando em um show por 2 horas



Figura 41 - Dois registros realizados por dois estudantes diferentes, deslocando-se de suas casas para PUC-Rio. O registro superior foi feito em um trem, por 2 horas e 30 minutos, enquanto o registro inferior foi o trajeto percorrido por um aluno de bicicleta em 15 minutos

Dentro da relação que se constrói entre percurso e vestígio, *Instantes* explora pelo corpo as possibilidades de registro que talham uma linguagem visual própria, a qual traduz que a experiência é mais importante do que o resultado propriamente dito. Estudar o corpo como ferramenta criativa, sob a perspectiva da experimentação e do sentir, é a motivação e o impulso principal que me conduz para a presente pesquisa. Acredito que tudo o que facilita, potencializa ou estimula a criatividade é pertinente ao campo de estudo do Design, ainda que entendamos que ela seja inerente àqueles que escolhem essa profissão.

Utilizar o corpo como oportunidade para a criação de desenhos indiciários traz outra perspectiva, não óbvia, do que compreendemos como desenhar. Um processo de criação que envolve “percorrer com o corpo no espaço”, naturalmente agrega sistemas e tomadas de decisões que, apesar de direcionar para alguma coisa, produzem sempre algum tipo de surpresa, que se desloca da ideia do total controle e passa a lidar com o inesperado, gerando outro tipo de relação com o trabalho no que diz respeito ao seu resultado final.

O lugar, o meio, o suporte, as ferramentas que serão utilizadas e até mesmo o tempo podem ser definidos, mas um desenho indiciário é uma construção de pergunta e resposta, de um caminhar que tem como essência o processo e o resultado não é finalidade; se for finalidade, talvez seja uma finalidade mais distante, que caiba tempo para a delicadeza. Compreender e experimentar as possibilidades que o desenho de percurso com o corpo oferece é uma proposta pertinente ao campo do design, pois é um meio de exercitar a prática do “fazer”, sem controlar o resultado, com o foco no processo.

Se a imaginação for uma faculdade, uma força da natureza, ou não, essa atividade, que tem a corporeidade como essência para morada criativa, é um espaço para que a intuição floresça. O desenho de percurso é, portanto, um desenho de processo que se constrói à medida que se caminha.

3 Preparar para a caminhada: o desafio da experiência

Assim como o doutor em pedagogia e professor titular de Filosofia da Educação, na Universidade de Barcelona, Jorge Larrosa Bondía, o presente capítulo nos convida a pensar a educação a partir do par **experiência/sentido** ao invés de teoria/prática, como estamos acostumados.

Para tal, nele são apresentadas reflexões sobre sua tese, referentes ao artigo *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*, relacionadas com o conceito de experiência do filósofo e pedagogo John Dewey (1859-1952), a partir dos significados que compõem a palavra **experiência**.

3.1. Por uma educação de experiência e sentido

A começar pela palavra experiência, definida como aquilo que nos passa, na língua espanhola, que nos chega em francês ou, ainda, o que nos acontece, que nos sucede, português, italiano e inglês. O sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua disponibilidade para ser afetado. Essa abertura o faz território de passagem, ou um lugar de ponto de chegada de experiências e, principalmente, oferece a possibilidade de ser um espaço onde os acontecimentos têm lugar.

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. (LARROSA, 2002, p. 21).

Segundo o professor Larrosa, o fato de que diariamente se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece, se dá sobretudo pelo excesso de informação. Estamos tão obcecados em adquirir o volume de informação que se produz a todo instante, que não sobra tempo para que nada nos aconteça. Para ele, o saber de experiência nada tem a ver com saber coisas, ou estar informado sobre coisas, pois, o saber de experiência é um saber particular, subjetivo, relativo e, diferente do conhecimento científico, não está fora de nós. Ainda que duas pessoas vivenciem um acontecimento em comum, terão experiências singulares e únicas. O saber de experiência somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma forma humana

particular de estar no mundo. A experiência precisa ser dissociada do conceito de informação.

Além disso, seguramente todos já ouvimos que vivemos numa “sociedade de informação”. E já nos demos conta de que esta estranha expressão funciona às vezes como sinônima de “sociedade do conhecimento” ou até mesmo de “sociedade de aprendizagem”. Não deixa de ser curiosa a troca, a intercambialidade entre os termos “informação”, “conhecimento” e “aprendizagem”. Como se o conhecimento se desse sob a forma de informação, e como se aprender não fosse outra coisa que não adquirir e processar informação. (LARROSA, 2002, p. 22).

Acredito que em uma sociedade na qual a experiência está reduzida à informação, também não há florescimento da potência criativa, pois elas estão diretamente relacionadas e são co-dependentes. Para criar qualquer coisa é necessário está-la experienciando e, por mais estranho que isso possa soar de imediato, apresento um princípio do conceito de experiência, de John Dewey, que é o da **continuidade**, com a intenção de justificar o dito. Dewey afirma que toda e qualquer experiência toma algo de experiências passadas e modifica, de algum modo, experiências futuras. Assim, a experiência está diretamente relacionada com a compreensão de construção (e criação) e reconstrução de algo.

Em Dewey, para que uma atividade possa ser reconhecida como experiência ela precisa ser entendida pelo sujeito que a vivenciou como resultado de outra ação, o sujeito da experiência é aquele que se torna capaz de *aprender da experiência*:

Aprender da experiência é fazer uma associação retrospectiva e prospectiva entre aquilo que fazemos às coisas e àquilo que em consequência essas coisas nos fazem gozar ou sofrer. (DEWEY, 1959b apud CARLESSO e TOMAZETTI, 2011, p. 153).

Nesse sentido, pergunto-me como construir uma proposta de trabalho que tenha suas bases no aprender de experiência e que forneça meios para enfrentarmos melhor essa época de fluxo ininterrupto de informações, que ultrapassa o ritmo da própria vida humana.

Proponho uma investigação do corpo pelo gesto como alternativa possível de acesso à presença, necessária para um aprendizado de experiência. O nosso

maquinário sensorial²² traduz a nossa forma de ser e de estar no mundo, a partir dessa investigação é possível nos (re) descobrirmos criativos.

Os desafios para uma educação de experiência se dão pelo fato de que experienciar é cada vez mais raro seja por falta de tempo, ou pela velocidade em que os acontecimentos são consumidos e são substituíveis por outros igualmente excitantes; pela obsessão por novidade, que impede a criação de conexões significativas e memórias; pelo fato de que hoje desconhecemos o silêncio. Ademais, a experiência também é cada vez mais rara pelo excesso de trabalho, principalmente porque ocorre pensar em trabalho como a experiência prática de algo que se aprendeu teoricamente nos livros, ou em ambiente acadêmico.

O modo como a lógica do excesso de informação por instante impacta a educação e os espaços formativos que a reproduzem, requer atenção especial de nossa parte, como pesquisadores do ensino, designers e criativos. Pois, a dinâmica de converter e ofertar o tempo de ensino e aprendizagem em valor de mercadoria, vendido em pacote de horas, transpõe o ritmo permanentemente acelerado, encadeado e sem pausas que acaba por cessar com as possibilidades de que a educação “nos aconteça”.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2002, p. 24).

Em um artigo publicado pela revista *Reflexão e Ação*, as autoras Dariane Carlesso e Elisete Tomazetti relatam aproximações entre Dewey e Larrosa, argumentando que se para Larrosa o sujeito precisa “parar” para construir a experiência, em Dewey o sujeito precisaria incorporar elementos que vão além da

22 “Maquinário sensorial” é uma expressão utilizada por Isabelle Launay para chamar o que compõe a forma de olhar, de se endereçar, de tocar, de ocupar o espaço, de estar no espaço, de se colocar, uma forma de respirar etc.

sobreposição de atividades, como aprender a pensar bem e especialmente adquirir o hábito geral de refletir.

Etimologicamente, a palavra experiência tem a sua tradução do latim *experiri* como sinônimo de provar, ou experimentar, no entanto, o radical *periri* – encontra-se também em *periculum*, perigo - se relaciona antes à ideia de travessia e secundariamente a ideia de prova. Outra palavra que se desdobra do mesmo prefixo *per*, de travessia, porém, com origem grega, é a palavra *peiratês*, pirata, um ser que escolheu passar a vida atravessando por espaços desconhecidos, pondo-se à prova e expondo-se aos perigos. O sujeito da experiência é, antes de tudo, um sujeito “exposto”, que se vulnerabiliza e se põe em risco. Independente da parte desse signo que habita em nós, é importante a consciência de que, tanto nas línguas germânicas como nas latinas, a palavra experiência está atrelada a uma dimensão de travessia e perigo.

Larrosa (2002) compartilha uma definição de experiência, de Heidegger (1987), que abarca tanto as dimensões de travessia e perigo, quanto a porção de abertura, exposição e receptividade que estão contidas em experienciar algo.

[...] Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo. (HEIDEGGER, 1987 apud LARROSA, 2002, p. 143).

Se para Larrosa o sujeito da experiência é tal qual “território de passagem”, Dewey também afirma a natureza passiva do sujeito da experiência ao caracterizá-la como um fluxo e refluxo, alimentados de significação, “entre aquilo que fazemos as coisas e aquilo que em consequência dessas coisas nos fazem gozar ou sofrer” (DEWEY, 1959b). O sujeito de experiência para ambos é aquele que se posiciona receptivo diante do que vivencia.

Somente o sujeito da experiência está aberto à sua própria transformação. Uma educação sustentada pela experiência e sentido evoca um “saber de travessia”, que envolve um sujeito exposto e, por isso, vulnerável e aberto para transformar e ser transformado, individualmente.

3.2.

A ação do experimentar que leva à reflexão

O princípio de continuidade de John Dewey sobre a experiência – que é o para onde ela nos move e quais são as ações subsequentes que são geradas a partir

dela, como algo que definirá a sua qualidade, boa ou ruim-, aponta o sujeito como responsável por adquirir o hábito de refletir e a aprender a “pensar bem” e atribui valor positivo ou negativo à experiência.

Para o filósofo, as experiências desconexas entre si, que impedem o aprendizado, geram hábitos dispersivos e o não domínio sobre si mesmo são consideradas experiências de baixa qualidade. É o exercício de pensar reflexivamente que propiciará uma **experiência singular**, uma experiência integrada, delineada por um fluxo proveniente de outras experiências e que não se dissipa facilmente. Sendo assim, a necessidade de reflexão pressupõe a necessidade de dar continuidade às experiências que construímos, pois com ideias encadeadas e sucessivas, as experiências se integram umas às outras e denotam uma personalidade integrada.

Por argumentar a favor de um saber de experiência e compartilhar da necessidade de Larrosa em reivindicá-la com certa legitimidade dentro do campo pedagógico, apresento seis pontos de precaução, denominados pelo mesmo autor, disponíveis no texto *A experiência e suas linguagens* (LARROSA, 2007). São precauções que objetivam fazer com que o pensamento a partir da experiência não se volte contra a própria experiência, ou que a tornem impossível.

A começar pela **distinção entre experiência e experimento**, dado que o experimento – em oposição à experiência- pode ser repetível, previsível e predizível, enquanto ao se tratar de experiência sempre haverá uma dimensão de incerteza e de subjetividade. Experiência, diferente de um experimento, não é como um caminho de objetivo determinado que se possa calcular e esperar o que virá adiante. **Retirar da palavra experiência a autoridade**, foi o segundo ponto de precaução destacado, entendendo que ninguém pode impor a própria experiência ao outro, pois são únicas e particulares (grifo da autora).

Por entender os próximos pontos, três e quatro como principais para o exercício dos estudos em Design, proponho uma reflexão mais detalhada acerca de sua metodologia. São eles: **Separar experiência da prática e evitar fazer da experiência um conceito** (grifo da autora).

Separar a experiência da prática significa pensar a experiência a partir da reflexão do sujeito sobre si mesmo, do ponto de vista de um sujeito passional e não a partir de um sujeito de ação. Em experiência, antes de ser um sujeito ativo, o sujeito está receptivo, aberto e exposto. É esse princípio de disponibilidade e de

receptividade que possibilita a construção de algo novo, coletivo e particular. Talvez seja similar ao estado de que aprendemos a ler como “olhar estrangeiro”, olhar que para exercer carece ser sujeito passional.

O grande e provavelmente maior desafio que o autor nos convida a fazer é evitar conceituar experiência, quase como uma espécie de ritual automático e acelerado, pois a tentativa de conceituá-la criaria uma ilusão de que nos apropriamos do que esse conhecimento novo significa.

Fala-se hoje o quanto precisamos aprender a aprender. Pois, bem, responder às perguntas “O que é exatamente experiência?”, ou mesmo “O que seria pensar o professor e o aluno como sujeitos de experiência?”, não é o mais importante para Larrosa, pois ele entende que para que os processos de elaboração sejam mais profundos, é preciso que sejam mais lentos e que, portanto, é importante tentar resistir a responder as perguntas pelo conceito.

[...] talvez seja preciso pensar a experiência como o que não se pode conceituar, como o que escapa a qualquer conceito, a qualquer determinação, como o que resiste a qualquer conceito que trata de determiná-la... não como o que é e sim como o que acontece, não a partir de uma ontologia do ser e sim de uma lógica do acontecimento, a partir de um logos do acontecimento. (LARROSA, 2015, p.43).

Sob essa perspectiva, para Larrosa (2015), a experiência é o que é e pode ser uma coisa para você e outra coisa para outra pessoa, ou mesmo uma coisa hoje e outra amanhã, e uma coisa aqui e outra coisa ali, não se definindo por sua determinação e sim por sua indeterminação, por sua abertura.

A despeito da quinta precaução, soa como um alerta no qual o autor nos convida a repensar sobre todas as coisas que nos foram impostas e estão estabelecidas e que, por algum motivo, nos vemos obrigados a tê-las, sabê-las e correspondê-las, sem termos necessariamente ansiado por elas algum dia; de signo zodiacal a identidade profissional, fomos educados com a definição de uma ideia do que é ser ser-humano. Para Larrosa, identificar e elaborar uma experiência pessoal seria o mesmo que convertê-la em um fetiche ou em um imperativo.

Na sexta precaução, o autor recomenda buscar fazer da palavra experiência uma palavra afiada, precisa, e que seja difícil de usar, a fim de evitar que tudo acabe por ser convertido em experiência, neutralizando o seu signo.

Talvez por isso o que tentei fazer em meus escritos, bem oumal, é dizer o que a experiência não é, como para limpar um pouco a palavra, mas, ao mesmo tempo, para deixá-la livre e solta, para deixá-la o mais vazia e o mais independente possível. E o mesmo ocorre com as linguagens da experiência, com a narração, com o ensaio, com a crônica, que é preciso reivindicar, mas que é preciso procurar ao mesmo tempo não normatizar e não trivializar e não fazer deles, tampouco, nem uma moda, nem um fetiche, nem um imperativo. (LARROSA, 2015, p.45).

Os escritos de Larrosa (2007) trouxeram, ainda, uma análise de três textos, com visões ditas por ele mesmo como radicais, sobre experiência. A partir desta análise, pude entender a relação que há entre experiência e formação. Entendendo que a experiência é o que acontece com alguém e que, ao acontecer, forma e transforma, pude depreender das ideias desse autor que o sujeito de formação é, antes de ser um sujeito da educação ou da aprendizagem, um sujeito de experiência, uma vez que é a experiência que o faz ser como é e que transforma quem ele é.

O princípio de disponibilidade de Larrosa (2015) evoca um sujeito aberto para que experiências o atravessem. Por seu turno, para Dewey, o valor da experiência está na capacidade de tornar o sujeito mais bem equipado para experiências futuras. O aprendizado de experiência está na percepção das relações e continuidades e na possibilidade de suas interações, a partir do exercício da reflexão, como forma de constituir experiências integradas.

Em Dewey (1959a) o sujeito da experiência também é aquele capaz de fazer associações retrospectivas e prospectivas entre aquilo que pratica/exerce sobre as coisas e o que essas coisas, por consequência, o atravessam pelo gozo ou pelo sofrimento. Ele considera que o sujeito precisa incorporar à sobreposição de suas atividades o exercício do que ele chama de “aprender a pensar bem”, como um hábito de reflexão.

Em Larrosa o sujeito da experiência é aquele que admite sua receptividade diante do que vivencia e, neste ponto, relaciona-se diretamente à Dewey, que confere como mais importante do que aprender, o aprendizado em interação com a vivência.

No desenvolvimento da presente pesquisa, a partir das ideias dos dois autores, percebi a relevância de proporcionar ao sujeito da aprendizagem vivências a partir do corpo que permitam novas descobertas, porque é pelo corpo

que nos conhecemos e é dele que aprendemos; é dele que fazemos as reflexões de passado e de presente e é a partir dele que paramos para observar o que nos atravessa para poder criar.

Nesse sentido, convido à possibilidade de trabalhar o corpo como um instrumento de autoconhecimento e investigação pelo mover, para que possamos ampliar o exercício do criar, expandindo o repertório do estudante, oferecendo outra perspectiva para o “fazer criativo”, sensível, íntimo, vulnerável e, portanto, potente e verdadeiro.

4 Caminhando: o corpo como sujeito da experiência

A palavra corpo possui certa singularidade quanto ao seu significado. No latim, por exemplo, *corpus* é matéria e substância, denotativo de um corpo-objeto, a “coisa” corpo. No entanto, existe uma linha de estudos linguísticos sobre o grego antigo que sustenta que o vocábulo soma seja uma palavra grega utilizada para traduzir a ideia de um “corpo vivo”, em seu sentido mais amplo, como sujeito integrado na compreensão de sua totalidade experienciada. Assim sendo, o “meu soma” é um corpo de sensações, aberto para ser experimentado, vivenciado e sentido. A partir desta abordagem, de corpo como sujeito, convido o leitor para o debate que encerra a presente pesquisa.

Enquanto o movimento descreve uma trajetória no espaço, o modo como nós, sujeitos, nos movimentamos é um gesto, porque sempre terá alguma intenção, mesmo que estejamos desatentos a ela, diferente dos astros, por exemplo, que estão única e exclusivamente em movimento.

Se pensarmos em uma ação aleatória, como correr, percebemos que existe um modo único para cada vez que tal atividade acontece, ainda que ela faça parte do cotidiano. Ou seja, mesmo que eu corra todos os dias para pegar um ônibus, a cada dia que eu correr será de um modo diferente.

Todo o movimento do corpo é um gesto, no sentido de que é algo que fazemos com o nosso corpo, que tem uma intenção e expressa alguma coisa do contexto no qual se está inserido, ainda que inconscientemente. Expressões como o uso de um “gesto político”, um “gesto nobre” ou mesmo, sobre o fato de haver presença de um determinado gesto na arquitetura e no cinema, ilustram o gesto como um conceito que ultrapassa o corpo e que habita amplamente a nossa comunicação.

Durante a pandemia do COVID-19, tive a oportunidade de cursar remotamente uma disciplina denominada Projeto Corpo, oferecida no curso de Artes-Cênicas da PUC-Rio, pela professora Dani Lima. A professora, autora do livro *Gesto: Práticas e discursos* (2013), compartilhou com a turma um trecho de sua entrevista sobre o gesto, com Isabelle Launay, docente do Departamento de Dança da Universidade Paris. Para Isabelle, o gesto é um sistema que se organiza em torno do modo de sentir e perceber e é fruto de uma relação entre sujeito e ambiente. Neste sentido, entende-se que o gesto, em oposição ao corpo em

movimento, não pode ser decomposto e deve ser pensado em sua totalidade. O gesto, para a entrevistada, vai além do espaço que o corpo ocupa ou não ocupa em uma sala, pois o gesto é um modo de ser, olhar, falar, respirar, empilhar os volumes do corpo, organizar a postura etc. Launay chama tudo isto, que traduz uma presença, de maquinário sensorial.

Ainda no formato presencial, tive o meu primeiro contato com a Escola e Faculdade de Dança Angel Vianna, onde cursei aulas de danças brasileiras e aulas sobre dança e o processo criativo. Contudo, foi posteriormente, no processo remoto, que compreendi melhor o que havia experienciado. Klauss e Angel Vianna criaram um campo que não existia, de coreógrafos, que vinham de uma tradição, voltada para dança, e que começam a fazer uma “não-dança”. Segundo Joana Ribeiro (2002), professora e pesquisadora da escola de teatro da UNIRIO, esse estudo do corpo revolucionou a dança e o teatro, nos anos setenta, no sentido de que a possibilidade de uma não-dança, inaugurou outras possibilidades, inclusive a de uma nova dança. Tal perspectiva do ator trabalhar a partir do corpo, ao invés da palavra, menos pela associação de ideias e mais pela percepção corporal em cena, iniciou, de certa forma, um teatro ancorado no gesto e na percepção do corpo, no Brasil e encontrou eco nas questões e reflexões que eu estava realizando sobre a possibilidade de estudar o gesto como uma categoria no design.

Dessa forma, passei a considerar o gesto como uma alternativa possível para criar com presença e expressividade desenhos/projetos imbuídos de significado e de intenção. Seria uma oportunidade que iria na contramão dos processos automáticos, acelerados por *presets*, com modelos de criação semi-prontos, facilmente reprodutíveis, que enfatizam a leitura da imagem como informação massificada, descartável e impossibilitam a experiência e o sentir mencionados por Larrosa no capítulo anterior.

Dando prosseguimento aos meus estudos, fui apresentada a uma gama complexa de exercícios para atores e estudantes do corpo explorarem formas de ler e fabricar gestos a partir da investigação pela experiência. Assim, durante o processo de pesquisa tive a oportunidade de experienciar uma série deles. Inicialmente em formato presencial e, depois, em decorrência da pandemia, segui os estudos remotamente.

Essas experiências tiveram objetivos variados, no entanto, todas elas utilizam o corpo como o centro para despertar possibilidades criativas, seja com a proposição de desfazer tensões, expandir a consciência, manifestar expressões do corpo pela dança da cultura popular brasileira, aprender educação musical pelo caminhar, investigar os espaços do corpo e o corpo no espaço, compor dramaturgias e construir de narrativas, potencializar o entendimento do gesto com o espaço cênico ou, simplesmente, provocar mais do que racionalizar a partir do corpo.

Enquanto no Projeto *Instantes* eu tive a presença do “outro” participando diretamente do processo de experimentação, no mestrado, considerando o momento de pandemia, o isolamento social oportunizou colocar a mim e meu corpo a serviço dessa experiência, em uma postura aberta, vulnerável, e totalmente imersa nos objetivos da pesquisa.

O ensino remoto possibilitou estudar com uma série de profissionais de vários lugares no Brasil ao mesmo tempo e estas experiências apresentaram um repertório vasto de possibilidades de “jogo” com o corpo, mas, mais do que isso, proporcionaram a descoberta de que é possível conceber e traduzir ideias que se dão a partir de um repertório gestual, particular, de quem se propõe a desenvolvê-lo.

Nesse sentido, o corpo é um sujeito que promove a criação, um meio no qual é possível pensar em processos de criação a partir dele. Tive a grata oportunidade, como estudante do corpo, de poder assimilar isso experienciando, entendendo que o corpo é uma linguagem e que, portanto, tem voz. E mais, e que podemos, além de expandi-la, aprender a escutá-la e lê-la, bastando para que isto ocorra, estar disponíveis a fundamentar a paleta gestual como ferramenta criativa, individual, entendendo que ela sempre estará em desenvolvimento, conscientemente ou não.

É importante enfatizar que nessa trajetória, por diversas vezes, as experiências vivenciadas estavam entrecruzadas, assim, para melhor entendimento do que o capítulo se propõe, destaco a disciplina do curso de Artes Cênicas, ministrada pela professora Dani Lima, já mencionada anteriormente: Projeto Corpo. Cursar essa matéria foi uma peça chave para meu entendimento relacionado às aproximações entre Corpo, Gesto e Design.

Assim como o curso de Design, o curso de Artes Cênicas também se estrutura pela prática de projeto, disciplina eixo do curso, com o objetivo de aprofundar determinados aspectos e experiências. O Projeto Corpo é a segunda disciplina de projeto apresentada aos estudantes de primeiro ano de curso, pois se entende a relevância de aprofundar os estudos do corpo na experiência de aprendizagem. Neste sentido, há um paralelismo com o curso de design, que também possui projeto como disciplina eixo, no sentido de promover a aplicação de conhecimentos relativos às outras disciplinas da grade curricular, com os processos de criação. Essa relação será mais aprofundada no tópico 4.3.

4.1.

Conceitos fundamentais para o entendimento da disciplina projeto corpo: movimento consciente/ Escola Vianna

Nesta seção, apresento autores e conceitos que foram aprofundados durante a disciplina Projeto Corpo, com o objetivo de tangibilizar e traduzir essa experiência, visando a um maior entendimento dos enunciados propostos pela Dani Lima.

Com propostas semelhantes, a relação construída entre criação e consciência corporal deve-se ao Klauss e à Angel Vianna, principalmente no cenário da dança e do teatro, no Brasil. Os pesquisadores do corpo, bailarinos, professores e preparadores corporais, desenvolveram um modo próprio de trabalhar e compreender o corpo a partir do movimento consciente, contribuindo para o desenvolvimento de práticas artísticas e pedagógicas. Essa prática corporal da família Vianna compõe, hoje, um pensamento denominado de “Escola Vianna”, o qual a autora e educadora, Jussara Miller (2012) faz uso ao abordar a continuidade dessa investigação em sua pesquisa.

Os estudos bibliográficos encontrados apontam que a Técnica Klauss Vianna, ou Técnica do Movimento Consciente, é um trabalho de estruturação para o ensino, desenhado por Rainer Vianna e Neide Neves, relativo às pesquisas desenvolvidas por Klauss. Curiosamente, sublinha-se também que Klauss nunca teve a pretensão de criar uma técnica, pois acreditava que isso limitaria a sua proposta de trabalho aberta, adaptável às possibilidades que o estudante trazia consigo. Segundo Neves (2008), o trabalho aberto de Klauss é o que permite a permanência de suas ideias.

Não há um modelo Klauss Vianna, uma estética determinada à priori, mas há corpos pensantes descobrindo sempre mais, a partir dos princípios desenvolvidos por ele. O movimento desses corpos, apesar de mostrar uma unidade técnica, guarda a sua individualidade. (NEVES, 2008, p.39).

Neide Neves é bailarina, preparadora corporal de atores e não atores e pesquisadora. O livro utilizado como fonte bibliográfica nesta pesquisa é resultado de sua dissertação de mestrado em dança, pela Pontifícia Universidade Católica, de São Paulo. Em uma conversa com a preparadora corporal e professora Duda Maia, formada pela Escola de Dança Angel Vianna, onde ficou por 16 anos, ela compartilhou que Angel teve um papel fundamental criando a Metodologia de Conscientização do Movimento e Jogos Corporais, centrada em experimentação e autonomia do aluno. A sistematização e difusão de seu método estão presentes nas bases da escola e faculdade que ela criou.

A pesquisa do Movimento Consciente segue sendo desenvolvida e atualizada mais diretamente na escola e faculdade que Angel fundou e que atua até hoje como professora. Em entrevista concedida à Miller (2012) afirmou que os desdobramentos em torno da “Escola Vianna” existem porque existem relações e que, a partir de um encontro comum, cujos interesses acerca de uma abordagem de trabalho são compartilhados, os desdobramentos referentes a isto acontecem como consequência.

Segundo Miller (2012), a Técnica Klauss Vianna estimula o dançar de cada um, na perspectiva de que cada pessoa pode desenvolver a sua própria dança. Assim, instiga o estudante a ser pesquisador do próprio corpo e, por consequência, de si mesmo, desenvolvendo autonomia investigativa dentro e fora de sala de aula, sem ter que recorrer à reprodução de movimentos pré-determinados. Esse processo de pesquisa, de fruição do corpo, acontece no momento em que tomamos consciência das potencialidades dos nossos corpos.

Considerando que esta pesquisa está localizada no campo do design há a necessidade de apresentar brevemente os conceitos fundamentais sistematizados por Neide Neves e Rainer Vianna, para que o leitor possa ter uma aproximação com esses conteúdos, visto que a disciplina Projeto Corpo apresenta no módulo I, técnicas que levam à exploração da ideia de consciência corporal, a fim de que reconheçamos os nossos padrões respiratórios, posturais e que desenvolvamos um entendimento acerca de nossos ossos e de nossas articulações.

Klauss desenvolveu uma série de instruções que colocam o corpo-mente entendidos como unidade, em um estado maior de disponibilidade. A começar pela proposta de desbloqueio de tensões musculares e articulares, tais instruções estão à serviço da expressão de cada indivíduo. São recursos técnicos que têm por finalidade preparar o corpo, provocar e favorecer a criação de gestos e não os limitar a uma determinada estética. Foram categorizados em: apoios; transferência de apoios; resistência e oposição; direcionamento ósseo; espaço articular; intenção e contra intenção.

De modo geral, entende-se que ao trabalharmos o corpo, conseqüentemente nos sentimos mais presentes, pois lidamos com percepções e sensações acerca do espaço, do grupo, do outro indivíduo e de nós mesmos. Esses estados de atenção que, quando trabalhados em suas mínimas sensações, compreendem o que é caracterizado por estado de presença, um princípio básico que sustenta as categorias, a saber:

i. Apoios

Essa sensação que temos quando uma parte do corpo toca uma superfície, um suporte ou outra parte do corpo. Os apoios do corpo estão sempre em relação com gravidade e podem ser ativos ou passivos. Exemplificando um corpo que cede, passivamente, ou ativamente quando um corpo está direcionado e usa intencionalmente seu peso em determinada superfície de apoio.

O apoio passivo, de modo geral, é quando não há acionamento de tónus extra, além do tónus normal pelo qual somos tomados. Entende-se a proposta de habitar o corpo relaxado, repousado no chão e de experimentá-lo o mais abandonado de peso possível como um exercício para expansão da consciência corporal a partir da perspectiva de apoio passivo. O apoio ativo, em contrapartida, é quando realizamos um gesto que, normalmente, tem um vetor antigravitacional, como empurrar o chão, por exemplo. A proposta de Klauss é que nos movamos no espaço usando os apoios dos ossos ao invés dos apoios nas articulações, pois isso gera um deslocamento mais saudável, maior área de suporte e, conseqüentemente, com menos pressão.

ii. Transferência de apoios

Alteramos constantemente as configurações dos apoios do corpo, independente da atividade que realizemos. A proposta de transferência de apoios consiste em permitir que o corpo conduza suas transferências, começando pelos

apoios ativos, gerando uma qualidade de movimento que permite a descoberta de novos caminhos internos e de novos desenhos de gestos no espaço.

iii. Resistência e oposição

A resistência criada pela musculatura, em relação ao espaço, e a resistência que o solo oferece, geram vetores opostos que equilibram o corpo e acionam o deslocamento. Primeiro com o chão e, posteriormente, com outra pessoa ou outro objeto, por exemplo. Para Klauss, duas forças opostas geram conflito e é isso que provoca o gesto. Este, está ligado à tensão de oposições que acontecem enquanto dançamos e vivemos no dia a dia. Para cada direção existe uma direção oposta. Enfatiza-se que essa proposição de tónus elevado é completamente avessa ao excesso de tónus, que provoca, por excesso de rigidez, o achatamento das articulações, de modo a paralisar o gesto. Aprender a regular o nosso tónus considerando resistência e oposição é uma alternativa que auxilia na elaboração de uma relação entre o corpo e o gesto com atenção muscular.

iv. Direcionamentos ósseos

A posição de cada osso determina o trabalho da musculatura. Cada direcionamento ósseo aciona músculos específicos que provocam diferentes movimentos. Agrega-se a esse estudo o conceito de oito vetores²³, definido por Rainer Vianna, que se propõe entender o direcionamento de cada osso e possibilita conduzir determinados movimentos de modo a ampliar as potências de projeção do corpo no espaço. Além disso, a ideia de criar gestos envolvendo excesso de força e tensão muscular é desestruturada, desenhando, assim, uma alternativa de organização corporal mais saudável, consciente e disponível para a criação de expressões próprias. Nesse sentido, é uma proposta que exige menos força muscular, uma vez que trata os ossos como estruturas que nos movem e convida a nos relacionarmos com espaço a partir dos ossos.

v. Espaço articular

Articulações são pontos de encontro entre dois ou mais ossos, essenciais para o estudo do gesto. Considera-se a junção de dois ossos como uma potencial “alavanca” para projetar o corpo no espaço. Os espaços articulares são consequência das forças de oposição que atuam sustentando, equilibrando e

23 Ver: BALTAZAR, Márcia. A pesquisa dos vetores ósseos da Técnica Klauss Vianna para a formação continuada de atores. São Cristóvão/SE: Universidade Federal de Sergipe

movimentando o corpo. Assim, compreendendo os ossos como sustentadores da nossa estrutura, aliados a um trabalho de direcionamento ósseo, gera amplitude nos espaços articulares pela consciência corporal.

vi. Intenção e contra intenção

Compreende-se que intenção é aquilo que oferece clareza ao gesto e pode ser enfatizada com uso da resistência. O conceito de contra intenção está fundamentado no funcionamento dos músculos e na oposição, envolvendo forças simultâneas em sentidos opostos. Um movimento cênico tem nele intenção e contra intenção, em graus diferentes.

Ao trabalhar pela consciência do movimento, trabalha-se o conhecimento de si e, nesse sentido, o corpo é sujeito que possui uma expressividade própria, com possibilidades de movimento particulares. É uma oportunidade de investigar a diversidade que habita em cada corpo enquanto sujeito criativo. A começar pelo treino da percepção corporal, em suas micro sensações, como um “efeito lupa”, que dirige a atenção para cada acontecimento. Perceber os pormenores do que se sente é um caminho para o estado de presença que tem como premissa a escuta do corpo.

Do mesmo modo que esta técnica é incorporada pelos pares da dança e do teatro, a proposta que o indivíduo conheça as possibilidades de seu corpo, para que, a partir da expansão de um trabalho consciente, possa criar e desenvolver uma linguagem própria é uma oportunidade de ampliar as vias, relativas aos processos de criação, pertinentes ao campo do design. O corpo é, naturalmente, um instrumento utilizado a favor da comunicação, essa pesquisa se propõe apresentá-lo como alternativa potente acerca dos modos de criar, integrado à experiência de fazer design.

Esta é a primeira fase, a da germinação, a da entrega. Só quando descubro a gravidade, o chão, abre-se espaço para que o movimento crie raízes, seja mais profundo, como uma planta que só cresce com o contato íntimo com o solo. Só dessa forma surge a oposição, a resistência que vai abrindo espaço entre os ossos, seguindo sua direção nas articulações. À medida que vou sentindo o solo, empurrando o chão, abro espaço para minhas projeções internas, individuais, que, à medida que se expandem, me obrigam a uma projeção para o exterior. (VIANNA, 2005 apud NEVES, 2010, p.39-40).

4.2.

Conceitos fundamentais para o entendimento da disciplina projeto corpo: sistematização do movimento / Rudolf Laban

Esta seção introduz conceitos que foram experienciados, nos módulos II e III, por meio da disciplina Projeto Corpo, acerca do sistema de categorias da arquitetura do espaço, de Rudolf Laban (1879-1958). O professor e pesquisador, compreendido como o maior teórico da dança, estudou formas de descrever e análise do movimento, aplicável a todas as atividades humanas. O seu trabalho relaciona corpo, gesto e espaço e investiga a gênese das qualidades expressivas do movimento. Ademais, Laban situa sua pesquisa centrada na experiência, entendendo que é a partir dela que se encontram e se modificam soluções e, nesse sentido, suas proposições não eram engessadas.

Durante o processo de investigação sobre a organização do espaço, Laban estudou os sólidos de Platão e observou que o icosaedro dispõe, em seu interior, a intersecção de três planos de movimento. Didaticamente, nomeou-os em: plano da porta, referindo-se à altura (alto e baixo); plano da mesa, referindo-se à largura (direita e esquerda) e plano da roda, tomando a profundidade como dimensão principal (frente e trás). Nesse sentido, considera-se que alguns movimentos perpassam vários planos em sua trajetória, apesar disso, cada um deles possui uma dimensão principal.

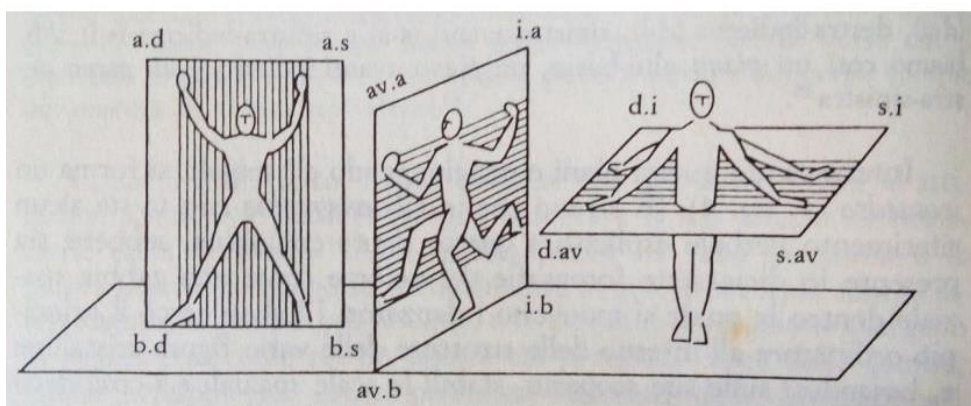


Figura 42 - Três planos de movimento: Plano da porta; Plano da roda; Plano da mesa

Associado ao estudo da organização do espaço, Laban desenvolveu o sistema de notação do movimento, que ficou internacionalmente conhecido por *Labanotation*, contudo, o seu interesse principal estava na transição dos pontos presentes em suas notações. Assim, inspirado na música, o professor criou o conceito de escalas de movimento que, como na música, tem a função de tornar o “fazer” mais fluido, livre e expressivo.

Nessa direção, o pesquisador aliou o estudo das possíveis organizações formais aos aspectos qualitativos, particulares do gesto, buscando, desse modo, as qualidades que os fatores de movimento podiam imprimir. Argumentando que cada gesto exprime uma determinada atitude, Laban denominou como Esforços, os elementos percebidos pelas qualidades das atitudes associadas aos fatores de movimento. Nesse sentido, os Esforços comunicam a maneira que o gesto é realizado, a qualidade enquanto atributo, está relacionada ao gesto.

A partir da sistematização que categorizou os fatores de movimento em quatro propriedades: fluência, espaço, peso e tempo. Os Esforços são percebidos por combinações e sequências que expressam características e variam de acordo com sua atitude/ intenção. A seguir, apresento resumidamente a proposta de cada fator aliado a trechos do Dicionário Laban, de Lenira RENGEL (2001) sob perspectiva de Katia ALVARES (2005).

i. Fator Fluência:

Compreende-se o fator fluência como o iniciador de uma ação, podendo ter características dominantes de qualidade livre – no sentido de fluir facilmente, escorrer- ou de qualidade contida, controlada, retida. Independente da atitude do indivíduo em relação a qualidade da fluidez de seu movimento, o fluxo comumente é identificado pela continuidade que perpassa cada um dos outros elementos dos esforços.

Quando dominante, o fluxo livre pode ser identificado em gestos que possuam atitudes de entrega, de livre expressão, como os rodopios soltos que são característicos das brincadeiras entre crianças. Contudo, também, pode ser identificado como o vestígio presente no trabalho de Jackson Pollock (1912-1956), que tem traduzido em sua obra o fluxo livre, próprio do automatismo psíquico envolvido durante o seu ato de pintar. Fiel à forma de produção, cada

quadro do artista é uma expressão de movimento que revela, em seu fluxo livre, variações de peso e de velocidade durante a atividade.

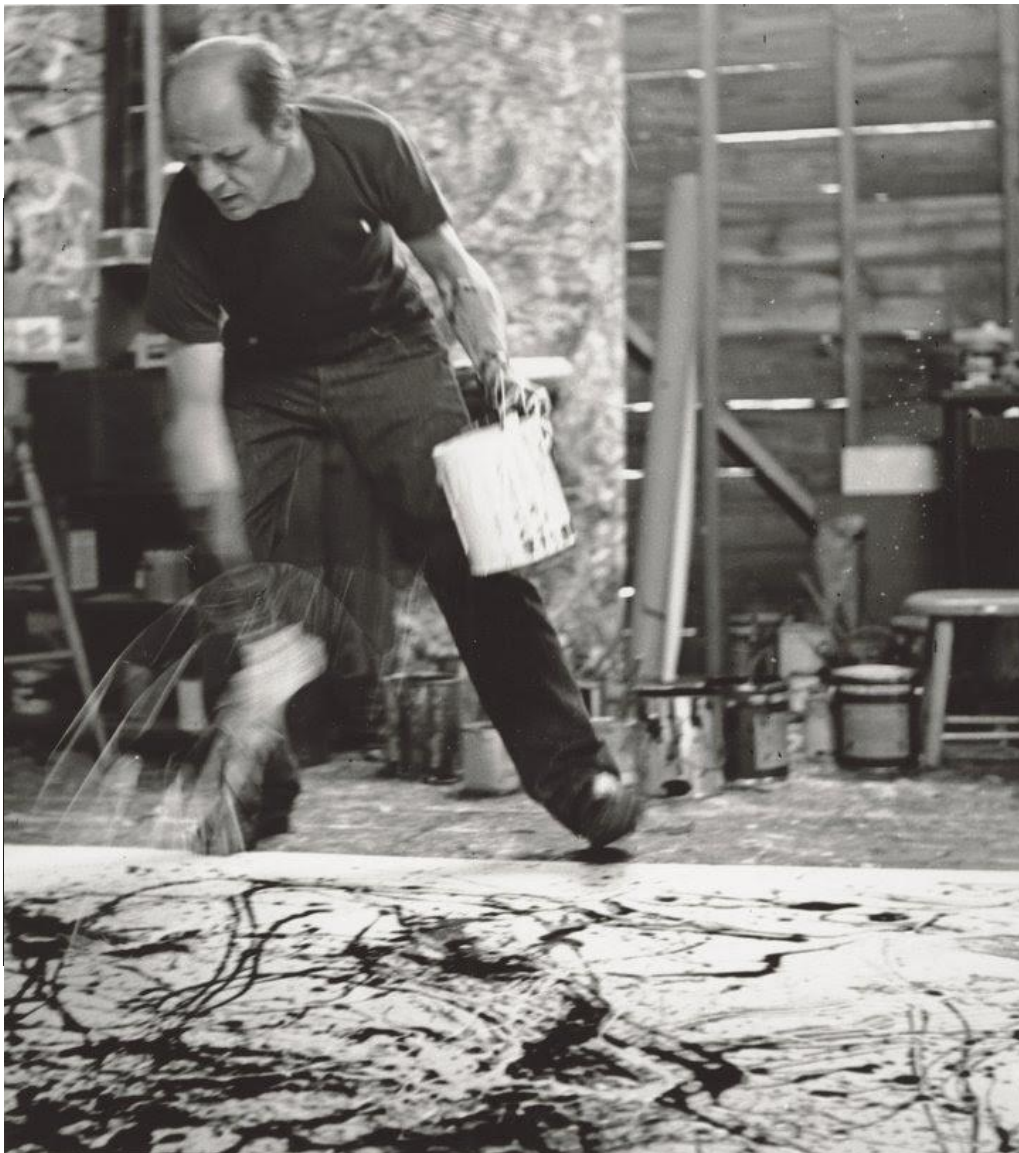


Figura 44 - Jackson Pollock pintando, 1950

O fluxo contido, em contraste ao fluxo livre, revela um gesto de controle em sua ação, como caminhar em um ambiente totalmente escuro, ou traçar uma linha cuidadosamente em uma pintura. Tal gesto de fluxo contido pode ser observado na obra de Margaret Mee, por exemplo, que, em função de sua habilidade e comprometimento em retratar com fidelidade elementos da natureza, contribuiu documentalmente para a ciência botânica. Sua pintura revela a qualidade de um

gesto controlado e delicado, proporcionando uma qualidade de resguardo, presente em sua obra.



Figura 45 - *Heliconia psittacorum*, 1964, por Margaret Mee



Figura 46 - Margaret Mee pintando *Selenicereus wittii* Anavilhanas, 1988, Rio Negro, Amazonia

Durante as aulas de Projeto Corpo, Dani Lima, trouxe a reflexão acerca de que quando somos crianças, o fluxo varia com muita facilidade, enquanto que no processo de nos tornarmos adultos é como se criássemos um estilo de ser, uma determinada forma de fluir que caracteriza o nosso jeito de falar, de andar e de nos expressar no mundo. Indago até que ponto uma forma de fluir cristalizada afeta o trabalho criativo.

ii. Fator Espaço:

Alvares (2005) elucida que o fator espaço compreende a região que se pode alcançar através da extensão dos membros do corpo, sem sair dos apoios, ou seja, mantendo a base do corpo no mesmo lugar. Em um gesto cujo corpo, ou uma de suas partes, percorre de uma posição espacial para outra, realiza-se trajetórias no espaço, que, por sua vez, apresentam qualidade direta – e/ou unifocada-, ou flexível – e/ou multifocada, afetando o foco do movimento. Nesse sentido, segundo Rengel (2001), a atitude relacionada ao espaço é a atenção, informando sobre o onde do movimento.

Entende-se que gesto de foco direto envolve um uso restrito do espaço, onde a concentração visual ocorre em uma trajetória retilínea. O gesto flexível e/ou multifocado, no que lhe diz respeito, apresenta um uso mais amplo do espaço,

pois abrange movimentos torcidos, arredondados, ondulantes, que trabalham o corpo em direções variadas, perpassando por todo o espaço tridimensional.

O treino com o fator espaço e suas qualidades gera, por exemplo, atitudes internas alertas ou explorativas. Em geral, movimentos flexíveis demonstram mais adaptabilidade, atenção multifocada e menos rigidez. Em geral, movimentos retos podem revelar tanto objetividade como convencionalismo. (RENGEL, 2001, p.73).

iii. Fator Peso:

O peso é o fator que auxilia na exploração da verticalidade humana, em diálogo com a gravidade e revela o “quê” do gesto acerca de sua intensidade e pressão. Não deve ser confundido com o peso do corpo, entendendo que cada gesto apresenta determinada intenção de ação, principalmente, no que diz respeito à forma como o indivíduo relaciona o seu peso corporal com a gravidade que atua sobre ele e sobre o seu movimento no espaço. A qualidade do fator peso pode ser leve ou firme, sendo estas entendidas como opostos dentro de uma gradação de nuances. Enquanto fincar pode ser entendido como um gesto que possui uma qualidade de peso firme, deslizar, por sua vez, apresenta uma qualidade de peso leve. Independente da atitude qualitativa a ser experienciada, este fator contém em si mesmo um estado de prontidão para ação.

A propriedade ou fator peso/força provém da força que usamos para nos movimentar, superando a gravidade da terra, que nos atrai constantemente para o seu centro. Usamos, para isso, outra força contrária à da gravidade. Essa força pode variar entre uma força máxima (forte) e uma mínima (fraca). (ALVARES, 2005, p.40).

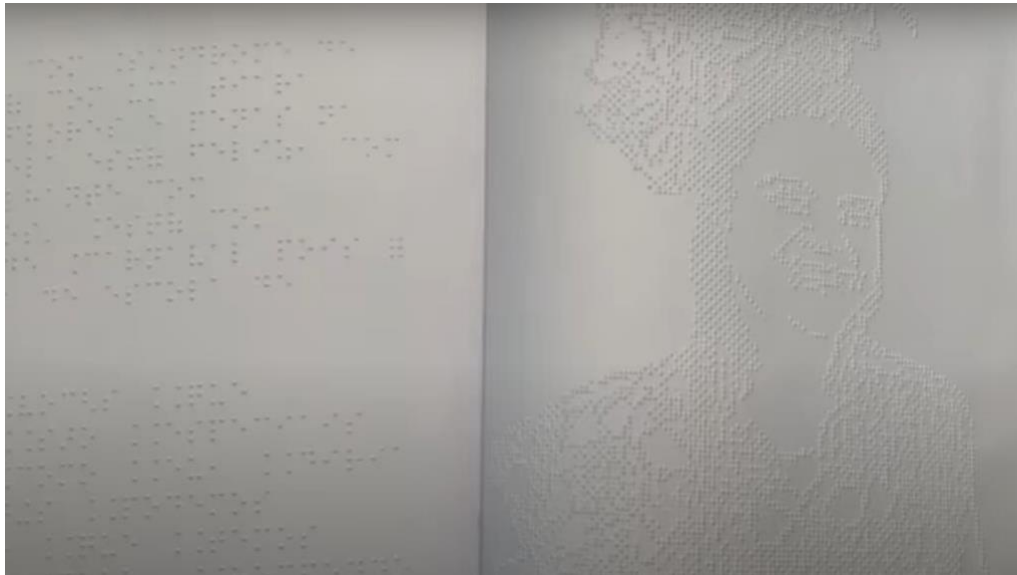


Figura 47 - Imagem do vídeo referente ao projeto Relatos Vivos, de Letícia Laet

Ao observar a imagem acima, referente ao projeto Relatos Vivos, de Letícia Laet²⁴, nota-se que sistema de escrita em braile, assim como tem presente a pressão com qualidade firme o suficiente para marcar o papel, de modo a criar um relevo, possui também uma linguagem de pressão leve, distinguida pela sutileza e sensibilidade inerentes da forma que a composição de pontos foi criada.

iv. Fator Tempo:

Este fator expressa o “quando” do movimento, relacionando-se com a operacionalidade do gesto. Como qualidades do movimento pertinentes a este fator, os termos aderidos foram súbito (para rápido) e sustentado (para lento), isso porque, para Laban, as palavras “rápido” e “lento” revelam um sentido quantitativo com relação ao tempo, enquanto a ideia de tempo súbito ou sustentado possui uma atitude mais interna e intuitiva, referindo-se a aspectos de dimensão qualitativa, como gestos de atitude urgente ou despreocupada. O fator tempo descreve uma atitude de abordagem e não deve ser confundido com o tempo de duração, uma vez que uma mesma duração pode contemplar atitudes de

²⁴ Letícia Laet é designer formada pela PUC-Rio, fotógrafa e autora do projeto "Relatos Vivos". Seu livro que possibilita uma leitura acessível de seus retratos, em braile.

qualidades de tempo diferentes, por exemplo, pintar de modo súbito ou sustentado, por um minuto.

Pode-se dizer que o trabalho Butterfly Kisses - figura 09, apresentado no capítulo 2 - de Janine Antoni, possui uma qualidade de tempo súbita pois, ainda que tenha demorado muitas horas para ser concluído, cada piscadela de rímel presente na obra expressa uma ação pontual, rápida e súbita.

v. Ações Básicas:

Combinado às qualidades de esforços dos três fatores condicionantes – espaço, peso e tempo -, Laban propõe oito ações básicas com o objetivo de ampliar a exploração acerca das qualidades do movimento, a partir de uma experimentação pelo corpo. A seguir a tabela das ações com suas respectivas qualidades de movimento. Por entender que “o fator fluência não é condicionante para a ação básica, pois qualquer que seja a qualidade da fluência, a ação acontece” (RENGEL, 2001, p.21), o fator fluência não está presente na tabela. Ademais, Rengel (2001) adota em sua tabela as qualidades de movimento, relativas ao fator tempo, Rápido e Lento no lugar de Súbito e Sustentado,

AÇÃO	ESPAÇO	PESO	TEMPO
Deslizar	Direto	Leve	Lento
Flutuar	Flexível	Leve	Lento
Pontuar	Direto	Leve	Rápido
Sacudir	Flexível	Leve	Rápido
Pressionar	Direto	Firme	Lento
Torcer	Flexível	Firme	Lento
Socar	Direto	Firme	Rápido
Chicotear	Flexível	Firme	Rápido

Tabela 1 - Tabela de ações e qualidades de movimento

proposto por Laban.

Explorar as qualidades correspondentes aos fatores de movimento dentro do design é uma oportunidade de ampliar os gestos acerca das possibilidades

relacionadas às formas de desenho. Ao longo da presente pesquisa, compreendi que a experimentação dos planos, aliada à sistematização proposta por Laban pelo corpo, aumenta não somente o repertório de criação de gestos, como também oferece novas qualidades de expressão de movimento.

4.3. Projeto Corpo

Conforme mencionado anteriormente, esta seção tem por objetivo apresentar a experiência da disciplina Projeto Corpo, sob a minha perspectiva, percebendo-a como peça chave no entendimento acerca das possibilidades de realizar aproximações entre Corpo, Gesto e Design.

A seguir, compartilho o programa da disciplina estabelecido com a proposta de listar para o leitor a relação dos conhecimentos abordados e pertinentes aos objetivos da presente pesquisa.

Programa da disciplina:

Um corpo-soma – Entendimento do corpo individual

Consciência Corporal / Reconhecimento dos sistemas do corpo - Esqueleto axial e apendicular /Iniciação central e periférica de movimentos /Conexões ósseas, sequenciamento, alinhamento dos 3 volumes, Postura /Mobilidade da coluna vertebral, estabilidade do Core /Respiração /Mapas do Corpo

Espaço e duração - Os espaços do corpo e o corpo no espaço

Espaço como relação / Categorias espaciais / Padrões de desenvolvimento: Irradiação Central, Espinhal, Homólogo, Homolateral, Controlateral / Arquitetura do espaço em Laban: Dimensões e Planos do espaço / Categorias de tempo

Gesto e Presença

Noções de Peso, Espaço, Tempo e Fluxo/ Movimentos, Ações e Gestos / Qualidades de movimento e Os Esforços – Sistema Laban / Ações básicas no espaço, tempo, fluxo, peso / Partituras gestuais

Métodos de preparação corporal

História, princípios e exercícios

Com a proposta de oferecer recursos e expandir o repertório do estudante, para uma investigação do corpo como campo teórico, foram trabalhadas habilidades e competências variadas. Isto, sustentado pela premissa de criar a partir da experiência vivenciada pelo aluno, à luz dos conceitos apresentados, ao invés deste se ater unicamente em executá-los.

Durante o semestre, desenvolvemos meios de preparar o corpo para criar, com base no estudo do movimento consciente; Investigamos as possibilidades de construir narrativas a partir do corpo em ação; Trabalhamos o conceito de corpo performativo, entendendo performatividade no ponto de vista de um corpo que age; Exploramos formas de desenhar com o corpo, a começar pelo estudo do gesto enquanto prática; Exercitamos formas de ler e fabricar o gesto, fundamentados na exploração e na análise das qualidades de movimento; Arquitetamos a ideia de construir uma “partitura gestual”, considerando que cada gesto é uma nota. Fomos provocados sobre em que medida a experiência está relacionada com o corpo e de que maneira a experiência está relacionada à presença, tendo como propósito momentos de um corpo-presente.

Por este ângulo, convido o leitor aos enunciados propostos pela professora Dani Lima, na expectativa de que essas experiências, apresentadas por outra ótica, enriqueçam os estudos em Artes e Design. Oferecendo mais possibilidades de caminhos acerca dos processos de criação.

4.3.1. Módulo I

Compreende-se que somos o nosso corpo, diferentemente da ideia de que temos um corpo. Essa sutileza oportuniza experienciá-lo por outra perspectiva. Uma vez que somos o corpo e, por consequência, não estamos alheios à ele, o modelo de pensamento ocidental, eurocêntrico, erguido sob os moldes de uma lógica de oposições entre corpo e mente, razão e emoção, não se sustenta mais.

O primeiro módulo da disciplina foi composto por explorações que contribuíram para o desenvolvimento da consciência corporal e para a percepção de cada indivíduo sobre os limites do próprio corpo e reconhecimento de sua estrutura óssea particular. Além disso, estes estudos possibilitaram conduzir a atenção para a respiração no momento presente, despertando curiosidade pela descoberta em assimilar os volumes do corpo e suas possíveis formas de mobilidade. A partir do reconhecimento do sistema ósseo, dividido em esqueleto axial e apendicular, iniciaram-se as investigações de movimento pelos eixos centrais e periféricos.

Vejo os primeiros exercícios de expansão de consciência corporal como um assentamento necessário para propor qualquer atividade que venha a seguir. A ideia de estabelecer uma conexão expandida de consciência em um corpo-

presente, integrado em sua totalidade, ciente de seus espaços e volumes é como um ritual para despertar um corpo criador. A proposta das atividades experienciadas a seguir tiveram por objetivo a desenvoltura e a autonomia do aluno, para que o próprio viesse a realizar o seu “despertar” diário.

i. Exploração pelo eixo vertical

Iniciamos a aula sentados na cadeira, reconhecendo o nosso eixo vertical, empurrando o chão com os pés, alongando a coluna e o pescoço, concentrados na respiração, mas sem esforço. Fomos provocados a descansar a visão, relaxar os olhos e o globo ocular, prestar atenção em como o corpo estava naquele momento. A partir disso, fomos convidados a iniciar uma pequena curva com a coluna, desde a base dos ísquios até a cabeça. E, cedendo para a gravidade, a cabeça foi, naturalmente, endereçada ao púbis, alargando o gesto como um todo e abrindo mais espaços. Essa atitude de deixar a coluna curvar sem força, lentamente e com presença, possibilita ampliar o volume das costas, cria mais espaços entre os ossos e devolve a sensação de tridimensionalidade tomada pelo período digital principalmente nos dias de hoje.

Novamente, fomos estimulados a perceber os apoios dos pés e ísquios, para desenrolar a coluna bem devagar retornando ao eixo, sempre atentos à respiração. Em seguida, experimentamos o alargamento da curva pela frente, em um sequenciamento, projetando o umbigo à frente, abrindo a bacia, as costelas, o peito, clavículas, garganta e cabeça, sem condensar a parte de trás. A proposta de enraizar os apoios antes, durante e depois da experiência do enrolamento decoluna é uma alternativa, aparentemente simples, que gera consciência quanto ao corpo que se apresenta para nós naquele instante. Ademais, a regularidade com que se pratica exercícios de consciência corporal transforma a relação com o próprio corpo, produzindo um outro estado de atenção, com uma escuta mais aberta que nos torna mais íntimos de nós mesmos.

ii. Exploração percussiva com o corpo e pelo corpo

Com as pontas dos dedos e/ou com a parte interna da mão, experimentamos percutir o corpo, principalmente os ossos, explorando a diversidade acústica entre uma parte e outra. Pesquisar os sons que o corpo gera pelo próprio corpo é uma

outra forma de se relacionar consigo e de explorar os próprios volumes ósseos. Batacar o corpo é uma forma de despertá-lo e aquecê-lo.

iii. Reconhecimento dos ossos

Instigados a apalpar os nossos corpos com o objetivo de explorar os empilhamentos ósseos, tendo como referência a observação de uma imagem do esqueleto humano. Sentados na cadeira, iniciamos o processo pelos ísquios, apalpando essa região e expandindo a investigação por toda a bacia. Tateamos o assoalho pélvico, buscando ampliar os espaços e as sensações de apoio dessa região. Subimos com as mãos a fim de pesquisar a ponta do cóccix, reconhecendo a forma dessa ponta, sempre atentos às terminações nervosas que compõem cada parte do corpo tocada. Encontramos o sacro e, em seguida, ao examinar o íliaco fomos estimulados a moldar nossas mãos por toda essa região, seguindo em direção às pontas das cristas, em um movimento de trás para a frente.

Seguimos pelas costelas, apalpando os ossos e os espaços por entre eles, fazendo um reconhecimento da nossa caixa torácica e massageando com a ponta dos dedos o esterno. Subimos para a clavícula, apalpando toda essa região que liga os braços ao tronco. Tateamos a coluna na região cervical, explorando cada vértebra que compõe o pescoço. Direcionando a investigação para o crânio, encontramos osso occipital, que é região posterior mais proeminente da cabeça e, seguindo para a região frontal, tateamos a testa, e os ossos que compõem a face. Por fim, exploramos a região temporal e a mandíbula. O interessante dessa proposta é a possibilidade de atualizar, pela experiência tátil, a referência tridimensional que carregamos acerca dos volumes do próprio corpo. Além disso, a oportunidade do reconhecimento ósseo, em uma perspectiva particular, apresenta sensações outras como o encontro com tensões, dores ou prazeres, até então, não percebidas diretamente, aprofundando ainda o trabalho de consciência corporal.

À medida que o corpo era investigado e (re)conhecido, a mobilidade tornou-se mais fluida e consciente. Nesse sentido, as proposições acompanharam o processo de exploração. Estimulados a experimentar desenhar o símbolo do infinito com os ísquios, apoiados na cadeira, o processo de investigação acerca da lateralidade foi aprimorado, crescendo com o desenho do oito para o umbigo e para a torácica, expandindo-o para uma mão, depois para a outra e, conforme o

movimento se desenvolvia, “contaminava” as outras partes do corpo, como os braços e a cabeça, nessa prática, o apoio dos pés foi mantido no chão, ancorando todo o movimento.

Nessa direção, fomos convidados a nos imaginar no oceano e, ao fluir daquela exploração, com os oitos, incorporamos a ideia de sermos algas marinhas. Tal abordagem seguiu por várias aulas e, a cada repetição, outras proposições agregaram-se ao movimento. Trabalhamos o conceito do movimento pela iniciação periférica, ampliando as oportunidades de lateralidade como alga no mar, ora com uma onda partindo de uma das mãos e tomando todo o corpo, ora com o mover iniciado pela cabeça, partindo um lado e depois para o outro. O movimento de iniciação central também foi investigado, partindo do peito e das costas, no entanto, a estrutura apendicular foi mais estimulada quando nos situamos em pé no espaço e incorporamos outros elementos da natureza, como uma onda que vai e volta e um golfinho, que mergulha fazendo uma grandecurva.

O eixo vertical fora explorado pelo apoio dos ísquios, na cadeira, ao nos posicionarmos de pé outras relações referentes a esse eixo foram trabalhadas. Ao incorporarmos o mergulho de um golfinho, por exemplo, fomos guiados a erguer os braços com o corpo todo em direção ao teto, acompanhado pelo olhar e pela cabeça para cima, lentamente, mas sem abandonar a cervical ou “espremê-la” para trás. Sob orientação de perceber os espaços das costelas durante a respiração, o peito foi convidado a alargar-se em todas as direções, preparando para o mergulho, que vai sendo arquitetado pela coluna, que também cresce e se expande em todas as direções, curvando-se com soltura, aos poucos, impulsionada pelo apoio dos pés que empurram o chão e o chão os empurra de volta. Mergulhamos por vários dias, diversas vezes, até encontrarmos um ritmo dentro dessa ação e variá-lo dentro de um fluxo proposto.

Existem muitas vias que se propõem em expandir a consciência corporal, no entanto, percebo que é pela qualidade do percurso que transitamos, considerando o caminho como algo mais potente e mais interessante do que a chegada em si, que possibilita, o encontro íntimo de nós mesmos. Esta atitude proporciona com que cada repetição seja uma oportunidade de descoberta e faz com que, nesse processo, ganhemos tempo. Um tempo de presença para cada prática de um fazer criativo, consciente do corpo-casa que somos e das possibilidades que são

oferecidas diante disso, bem como a consciência sobre as limitações existentes.

Além das atividades guiadas em sala de aula, foi proposto ao aluno investigar o conteúdo que estava sendo trabalhado de forma independente, sem o auxílio do professor. Desafiando-o, a partir de seu repertório, explorar outras possibilidades relativas aos conhecimentos desenvolvidos na disciplina.

iv. Mapa do corpo

O estudante foi convidado a realizar um mapa de seu corpo, podendo utilizar qualquer recurso que tivesse disponível em seu repertório, fosse manual ou digital, figurativo ou abstrato, com ou sem volume e textura. A provocação surgiu do seguinte questionamento: “E se cada corpo fosse um continente e eu um pesquisador que tivesse que desenhar um mapa desse corpo em que me encontro?”

As possibilidades de representação são infinitas, pode-se pensar em mapas emocionais, anatômicos, sensoriais, topográficos e de tudo o mais que atravessa cada corpo. A atividade tinha como objetivo estimular o impulso e a curiosidade da exploração a partir do corpo e pelo corpo. Em outras palavras, fomos estimulados a ter um olhar estrangeiro sobre o próprio corpo e, assim, tivemos a oportunidade de nos “re”conhecermos e nos conectarmos como grupo, mesmo que pela plataforma online.

O desafio de buscar traduzir-se visualmente caracteriza também um exercício de criação e representação, no qual, cada decisão a respeito da cor, do material, da forma, do suporte, da escala, da textura ou não textura e do volume compõem e traduzem significação, expressam uma linguagem.

Acredito que estimular a investigação de si como ponto de partida seja uma alternativa para criar com autoria, para se descobrir e se desenvolver a partir dos próprios recursos que já trazemos conosco antes de adentrarmos à sala de aula.

Para auxiliar esta atividade, foram disponibilizadas algumas perguntas listadas a seguir:

1. Como você percebe seu corpo?
2. Do que é feito seu corpo?
3. Com que partes do seu corpo você tem mais contato/ intimidade?
4. Com que partes do seu corpo você tem menos contato/ intimidade?
5. Como você vê seu corpo?

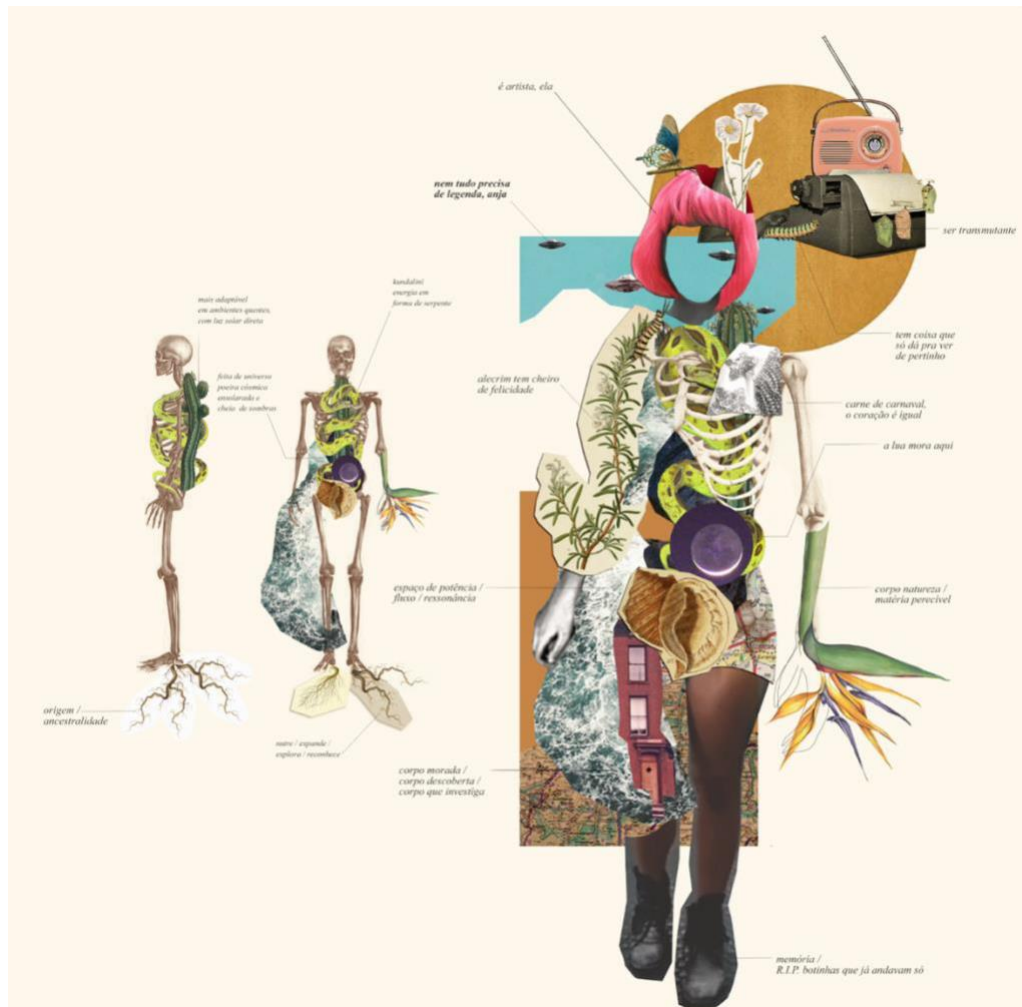


Figura 48 - Mapa do meu corpo, colagem digital

6. Como você se relaciona com o seu corpo?

v. Mapa dos fluxos de energia e movimento

A proposta consistiu em ilustrar a sensação e a percepção acerca do próprio esqueleto. Os alunos foram encarregados de sinalizar em uma imagem, com uma cor específica, os lugares do corpo em que o movimento e a energia fossem percebidos com fluidez e facilidade. Com outra cor, as áreas do corpo em que a sensação de movimento fosse percebida com mais dificuldade.



Figura 49 - Mapa de como percebia os fluxos de energia no meu corpo, ilustração digital

vi. Mapas dos ossos

Foi solicitado que o aluno escolhesse um dentre os três volumes ósseos centrais estudados (crânio, caixa torácica e bacia) e, a partir disso, elaborasse uma colagem, ou um desenho, com elementos visuais respectivos às sensações individuais e aos pensamentos associados ao volume ósseo escolhido por cada um. Por conseguinte, o estudante foi incumbido de criar um mapa desse registro visual, no qual constou cada um dos ossos que compunham a estrutura central optada.

Em seguida, quando o conceito de esqueleto apendicular estava sendo abordado, a mesma proposta de mapear as ideias e sensações associadas a uma determinada estrutura óssea foi requisitada, sendo que os alunos tiveram que optar entre a parte superior ou inferior do esqueleto apendicular para realizar o exercício.

*braços: boca que chega antes da minha fala
e conduz todo e qualquer enredo;
olhos táctis; rege minha comunicação;
maestro intenso, com vontade própria*



Figura 50 - Mapa do volume ósseo escolhido referente à estrutura apendicular, ilustração digital

PUC-Rio - Certificação Digital N° 1913140/CA

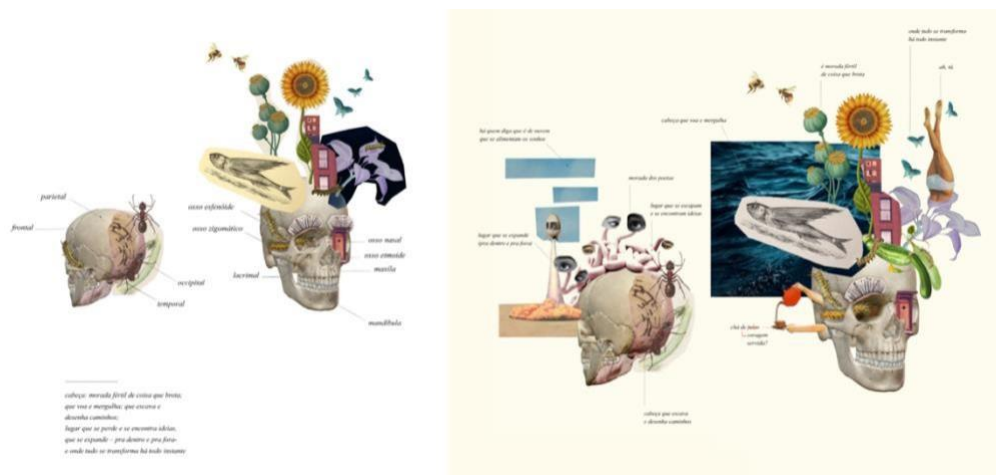


Figura 51 - Mapa do volume ósseo escolhido referente à estrutura axial, colagem digital

A abordagem proposta pelo viés da construção de mapas é lúdica, sensível e favorável para a assimilação com autonomia, acerca dos conhecimentos experienciados em aula, guiados pela professora. Ademais, esta etapa oportuniza um momento para a descoberta individual sobre o próprio corpo e, por consequência, sobre si, contribuindo para os estudos dos conceitos, relativos ao módulo I, com mais profundidade.

4.3.2. Módulos II e III

Compreende-se que o amadurecimento dos aspectos trabalhados, no Módulo I, seguiu em desenvolvimento, de forma orgânica, em cada investigação que se sucedeu. Ciente da mudança de paradigma que significa olhar cotidianamente para o próprio corpo com olhar estrangeiro, inaugura-se uma atitude a qual posiciona o sujeito, aberto para experiência, em investigação de si mesmo. Nesse sentido, além de mais consciente dos apoios e das estruturas ósseas que o sustentam, reside um estado de atenção às possibilidades e limitações que lhe atravessam, oportunizando uma situação favorável à percepção de novos caminhos e alternativas particulares de seu repertório, que se mantém em constante atualização.

Assim, deu-se início a outra etapa da pesquisa, com proposições para conhecer o corpo e estudá-lo acerca do gesto, do espaço e das explorações, relacionadas às qualidades de movimento, sob à luz das ideias de Laban. Os Módulos II e III foram abordados de forma integrada, durante a disciplina. Portanto, no presente trabalho, suas experiências compuseram uma unidade, na qual compreende que suas contribuições caminham na mesma direção, no sentido de entender que o gesto revela discursos singulares e próprios, que alargam os moldes de se perceber o entorno, estabelecendo uma relação mais criativa com o cotidiano.

As explorações abordadas, a seguir, corroboraram para o entendimento do espaço como relação, considerando os espaços do corpo e o corpo no espaço. Apesar dessas relações serem inseparáveis, elas foram estudadas dissociadamente, para fins didáticos. Admite-se que os espaços do corpo são pertinentes à maneira que o corpo individual molda o espaço pelo gesto que ele faz, seja pelos espaços relativos à postura, seja pelas categorias de movimento presentes no gesto de uma

ação. Todavia, o corpo no espaço comunica sobre a sua relação particular com os arredores que o envolve.

i. Estar em relação com o espaço

Permitir-se ser afetado pelo espaço e pelos objetos que nos cercam foi uma das primeiras proposições experienciadas. Considerando que existe uma atitude de estar em relação com o espaço, partindo da premissa que ele, assim como as coisas, tem alma²⁵. Nessa direção, fomos instigados a entrar em relação com o chão, com o teto, com as paredes, portas, janelas e tudo o que compreende o espaço, inclusive os objetos que estão integrados a ele.

ii. Exploração do corpo no espaço

Caminhando pelo espaço, fomos instigados a pensar nas direções da caminhada, explorando as possibilidades de se caminhar, considerando as direções frente/trás, os lados, as diagonais situadas na frente e as detrás, tendo sempre o centro do corpo como ponto de orientação de partida. Em seguida, sem abandonar essas investigações, a exploração se difundiu acerca das distâncias que foram criadas pelo movimento do corpo em relação às paredes e aos objetos que compõem o espaço da investigação. Assim, foi experienciado como é estar lado a lado, de frente, de costas, compreendendo que sempre estamos em relação a alguma coisa. Seguindo com o caminhar, a orientação em que o corpo se localiza em relação às coisas foi investigada, nos convidando a perceber as perspectivas de, por exemplo, estar em cima ou embaixo, perto ou longe.

A partir disso, foi estimulado observar o espaço verticalmente e a relação que está compreendida ao alterar os níveis do corpo no espaço. Ou seja, foi percebido como estar sentado em um espaço é diferente da relação de estar deitado nele, que é diferente da relação de estar em pé, neste mesmo espaço.

Considerando o que estava sendo abordado, ainda em movimento, fomos chamados a visualizar a trajetória do caminhar, percebendo as maneiras possíveis do corpo traçar uma linha no espaço. E por meios de provocações, quanto às qualidades de linhas possíveis, fomos explorando o ziguezague, a linha reta, pontilhada, rabiscada, em espiral e assim por diante, dentro do tempo próprio de cada aluno. A começar pela indagação sobre as possibilidades de trajetórias de

25 Adota-se o termo animismo para referir-se ao sentido e ao poder que outorgamos às coisas.

movimento, a professora fez proposições sobre como seria afastar-se em linha reta, considerando o espaço em que nos encontrávamos. Posto isso, indagava novamente sobre como seria a experiência em círculos e sobre a hipótese de variarmos níveis em espiral, explorando, ainda, proximidades e tempos distintos.

Nesse sentido, fomos convidados a perceber tudo o que se pode variar para construir uma coreografia de deslocamentos, uma coreografia do corpo em relação ao espaço, seja sentar, levantar, pular, deitar, correr, andar em diferentes trajetórias, explorando o corpo em relação ao espaço investigando modos de existir no espaço em linha reta, em linha pontilhada, embaixo, em cima, perto das bordas do espaço, das coisas, no centro e na periferia do espaço. Em dado momento, foi solicitado que escolhêssemos um lugar para parar, considerando o nível, a distância, a direção e a relação de centro e periferia. Nos mantivemos por um tempo como quem se prepara para uma foto e muda. O tempo de cada posição era próprio de cada estudante. Assim, incitados por uma música que se iniciou naquele momento, fomos explorando diferentes posturas e possibilidades do corpo existir em relação ao espaço que nos encontramos.

Nota-se que espaço pode estar ao redor e o corpo ocupando esse espaço pelo deslocamento, mas, também, pela perspectiva de um gesto que molda o espaço. São posicionamentos diferentes, uma vez que se investiga onde está situado o corpo no espaço, é observado o modo em que ele está em relação ao entorno, por exemplo, se está em cima ou embaixo, perto ou longe, fora ou dentro de algo e em que direção ele se encontra.

iii. Ler e fabricar gestos (I)

Tal pesquisa oportunizou também investigar sobre os Esforços, referentes às qualidades de movimento, propiciando experimentar ler e fabricar gestos como alternativa para desenvolver partituras gestuais, expandindo o repertório do aluno acerca das possibilidades de improviso e criação pela ação corporal.

Nesse sentido, uma das proposições foi desenhar gestos com o corpo utilizando as categorias de tempo, espaço e peso, sustentadas por oito ações, considerando que o fator fluxo reside dentro de cada uma dessas qualidades de movimento a saber: Flutuar; pressionar; socar; deslizar; chicotear; pontuar; torcer; espanar (ou sacudir). Posto isso, coube ao estudante propor gestos, referentes à cada qualidade indicada, investigando as possibilidades de construção de gestos “socantes”, “deslizantes”, “flutuantes” e assim por diante.

Como um desdobramento dessa exploração, ao final do curso, foi proposto, como um dos trabalhos, que escolhêssemos mais dois verbos que ainda não tivessem sido estudados, como: rastejar, grudar, apalpar, ceder, tremer, martelar, cavalgar... com a finalidade de estudá-los transpondo-os em dança e em voz. Gravamos um vídeo contendo um trecho dançando a qualidade do movimento do verbo escolhido e um áudio citando um parágrafo ou uma estrofe com a mesma qualidade de movimento traduzida na voz.

iv. Ler e fabricar gestos (II)

Esta proposta ocorreu durante a aula e consistiu em variar uma única célula de movimento, alicerçada pelas categorias de Tempo e Espaço, dentro de um repertório estudado acerca dos planos, níveis, direções e tamanhos. Rememorando, Laban considera os planos em: plano da mesa (pertinente à largura e a horizontalidade), plano da porta (relativo à altura e a verticalidade) e plano da roda (relacionado ao que se compreende por frente/trás). Compreende-se a exploração dos níveis em: alto (de pé), médio (de joelhos) e baixo (deitado no chão). A direção expressa a própria trajetória no espaço, partindo sempre do centro do corpo para frente, trás, lado esquerdo, lado direito e diagonais, superiores e inferiores. Entende-se dimensão como aquilo que abarca a extensão de direções opostas.

A começar por um único gesto escolhido, individualmente, a exploração proposta, sublinhou a pesquisa relacionada aos Esforços. Nesse sentido, a proposição foi conduzida pela professora e seguiu na direção de manipular o corpo pela investigação das qualidades de movimento, pertinentes às propriedades estabelecidas de Espaço e Tempo.

Ao manipular uma célula de movimento pelos Esforços, outras expressividades que se traduzem em gestos são reveladas. De certa maneira, essa proposta desafia o estudante a ir a lugares (criativos) que normalmente não iria, uma vez que o mesmo se depara com diversas probabilidades de conexões associadas a uma única ação.

Evidentemente que a criação espontânea sempre será uma alternativa presente, e bem-vinda, nos processos de construção de algo, as propostas apresentadas em Projeto Corpo podem ser compreendidas como uma espécie de recurso, a serviço da criação pelo corpo, de modo a evitar os padrões de repetição que facilmente nos deparamos.

Percebo esse exercício como um jogo que possibilita o surgimento de novos repertórios de cena, com uma diversidade de explorações disponíveis. Ao experimentar os espaços do corpo e o corpo no espaço, a partir de categorias pré-estabelecidas, amplia-se o as possibilidades de jogo e, disso, surgem outros modos de fazer/criar/propor desenhos e gestos. A seguir, frames do vídeo ²⁶ registrado durante a experiência em aula:



Figura 52 - Registro da experiência em aula online

v. Movimento automático

Entende-se o movimento automático como uma alternativa de despertar o corpo pelo corpo, que possui o objetivo de desassociar a ação de um registro mental. Comumente, a aceleração rápida é uma qualidade de movimento que aparece nesta proposta, auxiliando no fluxo da ação corporal, freando o processo de escolhas racionais ou tomadas de decisões que antecedem o próximo gesto. Nesse sentido, o movimento automático contribui para o estado de presença, que é acessado pela ação, pelo fluxo imediato. Ao longo da disciplina esta proposta atravessou diferentes contextos, destaco abaixo atividade em que ela foi experienciada com ênfase.

A proposição tratava-se de buscar até onde o movimento poderia se expressar e foi conduzida de forma aberta pela professora, considerando as

²⁶ FIALHO, Luiza. Exploração a partir de um gesto. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/hb3c-huwVFY> Acessado em 13/08/2021

particularidades de cada estudante. Nesse aspecto, os comentários eram tecidos no sentido de ampliar a investigação pessoal de cada aluno, ou seja, para aqueles que estavam se movimentando com o foco direcionado para o esqueleto apendicular foram chamados a explorarem o esqueleto axial e vice-versa. Bem como as investigações que estavam limitadas a movimentos largos foram convidadas a se notarem miúdas.

Pode-se dizer que curso de Design na PUC-Rio apresenta algumas experiências relacionadas ao movimento automático, principalmente, no contexto das aulas de desenho, que propõem a experiência de desenhar associada a tempos extremamente curtos, no sentido de induzir que a mão faça o traço antes que a mente possa racionalizar acerca de como esse traço deve existir no papel. A investigação realizada em Projeto Corpo expandiu a ideia de movimento/ gesto notempo e no espaço, conseqüentemente, afetando expressividades e formas de criação. A seguir, seqüência de frames do vídeo²⁷ durante a investigação demovimento automático:



Figura 53 - Sequência de frames do registro durante aula online

vi. Criar uma seqüência de posturas

A proposição, a seguir, estimulou a pesquisa individual do aluno, que foi encarregado de elaborar uma coreografia contendo seis seqüências posturais, levando em consideração, principalmente, a sensação de se deixar afetar e habitar

27 FIALHO, Luiza. Exploração a partir de um gesto. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/hb3c-huwVFY> Acessado em 13/08/2021

as posturas pelas quais transita. Dessa forma, a coreografia entrou em processo de construção, supervisionado pela professora durante as aulas, que orientou cada aluno de modo a trabalhar suas particularidades técnicas, como: o direcionamento acerca dos três volumes centrais do corpo e o modo de empilhá-los; a intenção da postura em relação ao tempo de duração, considerando as transições entre elas a percepção em conduzir o movimento por diferentes lideranças, de uma postura para a outra.

Mais do que a coreografia das posturas em si, foi compreendida, com a construção desta proposta, a relevância do fomento à investigação sobre as expressividades que são geradas no corpo a partir de cada postura e, nesse sentido, como usufruir ao máximo desses estados que são criados dentro de nós, como consequência das posturas.



Figura 54 - Sequência de frames do vídeo referente a coreografia das posturas

vii. Criar uma partitura corporal no espaço

A partir de duas contagens de oito tempos, o aluno foi encarregado de elaborar uma partitura corporal no espaço que fosse simples e memorizável. Para tal exploração, foram considerados: níveis, distâncias, direções e trajetórias; assim como, o olhar e a investigação do tempo no espaço, a fim de explorar as qualidades que o tempo oferece, dentro dessa contagem de pulsos.

Entendendo que “urgência” não necessariamente significa estar rápido e que “tranquilidade” também não deve ater-se à lentidão. A qualidade do tempo pode ser urgente ou tranquila, assim como a qualidade da presença pode ser apressada ou espaçada.

Os desdobramentos são infinitos, como recursos para exploração do corpo-tempo, bem como do corpo-espaço, vistos anteriormente. Dentro das categorias de

tempo, a pausa pode ter diferentes qualidades, duração é uma delas. Assim como um acento rítmico está diretamente relacionado à intensidade e a alteração deste ritmo, que também pode estar relacionado à pausa. A aceleração, no entanto, é uma categoria que envolve mudar de velocidade com o tempo e a velocidade é uma categoria que tem como qualidades a possibilidade de ser rápida ou devagar.

Desse modo, foi investigado como o gesto pode ser alterado pela manipulação das relações espaciais e temporais, entendendo que o gesto pode ser pensado como uma expressão legítima do que sai de nós, pois carrega intenção e revela por onde atravessam os nossos interesses e nossa cultura.

Ao nos apropriarmos do conceito com relação ao gesto, podemos utilizá-lo como um recurso para criar com autoria, facilitando o acesso referente a tudo o que nos cerca e que carregamos nas memórias do corpo. Dentro do teatro, chama-se o acesso a essas memórias do corpo de subtexto do ator, que é muito utilizado no processo de construção de personagens. Nesse sentido, pergunto de que maneiras os alunos de design podem ser estimulados a acessarem os seus subtextos como um recurso para projetar com autoria?

No momento em que se compreende que projeto não é alheio ao que nos cerca e que, assim como o gesto, também estará sempre em relação ao espaço, ao tempo e às pessoas envolvidas; que possui qualidades de fluxo e de peso próprias particulares; que propõe um conjunto de técnicas e ferramentas para estimular o fazer criativo, compreende-se as aproximações entre os estudos do gesto, em Projeto Corpo e a experiência de fazer Projeto em Design.

O módulo 4 da disciplina Projeto Corpo foi o momento em que cada aluno apresentou suas partituras corporais e coreografias, oportunizando a experiência de assistir e compartilhar o desenvolvimento da paleta gestual adquirida durante o semestre. Ademais, foi uma etapa em que apresentamos um seminário abordando autores que pesquisaram o movimento, o gesto, o corpo e que, de certo modo, integraram os ensinamentos da disciplina.

5 Considerações finais

No decorrer da formação universitária em Design, na PUC-Rio, os estudantes são estimulados a desconfiar das respostas rápidas e se debruçar em um trabalho de campo mais denso e demorado, principalmente durante a experiência de fazer Projeto. Esse exercício projetual, que é construído a cada semestre até a conclusão do curso, explora a etnografia em moldes antropológicos, reforçando o desejo de buscar moldar junto, em parceria com o outro, entendendo que pesquisa é o ato de observar o que o outro está fazendo e pensando. Esta atitude no processo projetual, naturalmente, posiciona o sujeito como território de passagem, facilitando que ele seja atravessado pela experiência.

A minha proposição na presente pesquisa esteve em estudar o corpo na perspectiva de sujeito, de experiência, oportunizando a possibilidade do corpo (como sujeito) em ser um espaço onde os acontecimentos têm lugar. Sendo assim, percebi a minha investigação sustentada pelos conceitos de atravessamento, disponibilidade e continuidade, abordados no capítulo três, por Dewey e Larrosa.

Segundo Bourdieu (2017) - filósofo contemplado em uma série de disciplinas da graduação, no currículo de Design - *habitus* são disposições introjetadas no corpo por meio de uma vida prática, ou seja, são os diferentes *habitus* adquiridos no processo de socialização que produzem os diferentes capitais culturais, que implicam no modo com que cada um se relaciona com o que lhe é ofertado. Nessa perspectiva, é possível inferir que a criatividade pode advir do material que a gente herda, e mais, aponta uma relação estreita com a questão da corporalidade.

O fato de um objeto de estudo ser familiar não significa que ele seja conhecido e, portanto, também não é um indicador de que o objeto de estudo seja mais ou menos seguro. Pesquisar si mesmo talvez seja um desafio por estarmos em constante transformação, imersos em uma lógica que faz que busquemos apreender o conhecimento como acreditamos apreender as coisas. Investigar a si oportuniza atualizar a percepção individual sobre os limites e potenciais que o corpo oferece diariamente, nos colocando em um estado de abertura para a mudança e, portanto, atentos e disponíveis para criar com consciência das ferramentas possíveis daquele momento, sabendo tirar proveito do que nos é apresentado.

Assim, os enunciados compartilhados pela disciplina Projeto Corpo, juntamente com os exemplos dos artistas, que trabalham seus corpos como a foz da criação de suas obras, são algumas inspirações que possibilitaram repensar os processos de criação nos estudos em Design nesta perspectiva. Conscientemente ou não, reside em nós um lugar de fluxo pujante, em desenvolvimento contínuo, que já oferece inúmeras possibilidades criativas, estudar o corpo é uma alternativa para acessar esse recurso, que já nos é próprio.

Se a dança se torna adulta em mim, se levantar o braço é um processo que conheço intimamente, que conheço como meu, posso então criar um gesto maduro, individual. À medida que trabalhamos, é preciso buscar a origem, a essência, a história dos gestos – fugindo da repetição mecânica de formas vazias e pré-fabricadas. Só assim o trabalho resultará em uma criação original, em uma técnica que é meio e não fim, pois a técnica só tem utilidade quando se transforma em uma segunda natureza do artista. [...] É preciso que eu vivencie muitas e muitas vezes um movimento. Não adianta entendê-lo, racionalizar cada gesto – é preciso repetir e repetir, porque é nessa repetição, consciente e sensível, que o gesto amadurece e passa a ser meu. A partir daí temos a capacidade de criar movimentos próprios e cheios de individualidade e beleza. [...] A técnica na dança tem apenas uma finalidade: preparar o corpo para responder à exigência do espírito artístico. (VIANNA, 2005, p.73).

É primordial entendermos, como pesquisadores, que estamos sempre falando de um lugar, fazendo ciência a partir de uma vivência, de um conhecimento e, ao invés de tentar ignorar isso, devemos buscar entender o mundo em que adentramos a partir da lógica do outro. Quando se trata de trabalho de campo, enquanto estivermos nesta posição de pesquisadores, a observação participante é fundamental. Compreendendo que cada estudante experiencia as proposições de aula a partir de seu repertório, único e individual, estar em contato com o teatro e com a dança, em observação participante, sendo designer e pesquisadora, possibilitou uma série de associações e oportunidades que se apresentaram a mim, conforme eu experienciava o corpo e o gesto, em diferentes contextos.

A experiência do Projeto Corpo foi uma inspiração para que eu buscasse outras vias que estudam a corporalidade em relação à criação, por uma motivação pessoal e, neste processo, me deparei com trabalho do ator e professor Eduardo Rios, em que tive a oportunidade de experienciar, em suas aulas, ferramentas do teatro físico, que faz uso da linguagem corporal como o principal instrumento da

comunicação. A partir desse conceito, suas proposições caminharam na direção de observar coisas para, então, experimentar sê-las. Para cada atividade, havia o exercício de analisar o que foi visto e vivido concretamente. Esta dinâmica é muito próxima da prática de análise que exercitamos nos estudos relacionados à linguagem visual e semântica no Design.

Fiquei encantada com esse caminho que propõe romper com a racionalidade do pensamento a partir de enunciados que trabalham com a visualização pelo corpo. A poucos meses do encerramento desta dissertação, tenho certeza que só consegui aproveitá-lo desta forma devido a tudo o que venho pesquisando nesses anos de pesquisa, que como eu, está em contínua transformação.

A experiência vivenciada com Rios vai ao encontro da vivência anterior quando realizei no segundo semestre de 2020, uma atividade remota, com uma turma de Anteprojeto de Comunicação Visual, em sua última aula do semestre. Iniciei o meu contato com os alunos com uma breve apresentação, contextualizando o caminhar como prática estética e suas aproximações com o Design. Em seguida, foram apresentadas algumas autoras, já mencionadas nesta pesquisa, que trabalham o corpo diretamente em suas obras. Após essa curta introdução, partilhei uma proposição com o objetivo de “despertar” o corpo para possibilidades criativas, relacionadas aos projetos de cada um, enfatizando que não era nenhum método ou regra, mas, um caminho que vinha fazendo sentido durante as minhas pesquisas.

Assim, foi proposto um exercício de escrita automática, que estamos acostumados a realizar durante os processos de projeto em Design, no qual os alunos registram, para si, o que lhes vem à cabeça ao pensarem em suas pesquisas. O objetivo da proposta era soltar as ideias, sem julgamento, por dois minutos. Seguido por este estímulo, os estudantes foram convidados a caminhar, com uma música instrumental suave ao fundo, enquanto essas palavras e sensações estavam ecoando. Desse modo, foi sugerido que percebessem como o corpo estava naquele momento: se estava com sono, cansado, bem, com alguma dor etc. Nessa direção, conforme o tempo passava e o movimento ocorria, eles foram sendo questionados por mim sobre:

- “Que ritmo tem o seu projeto? É um ritmo rápido? É um ritmo lento?”;
- “Que tamanho de passo que tem essas palavras que vocês escreveram?”;
- “São passos pequenininhos? São passos maiores do que as pernas?”;

- “Qual é o peso que tem essas palavras? São leves? São densas?”;
- “São flutuantes como uma pena no espaço? Ou são como o chão?”;
- “Como as palavras fluem?”;
- “É de dentro para fora, de fora para dentro, ou das duas formas?”;

Esses questionamentos aliados ao tempo e ao mover no espaço geraram outra perspectiva diante do que se tinha mentalmente definido com relação ao projeto, proporcionando outro fluxo, que facilitou a interpretação das pesquisas individuais por via corpórea, oportunizando outras possibilidades. Enquanto exploravam diferentes formas de se articular no espaço, foi estimulado, que em determinado momento, eles buscassem ligações concretas com objetos ou lugares no entorno, relacionados às pesquisas de cada um:

- “Existe algum lugar nesse espaço que vocês estão caminhando que tem mais a ver com o projeto de vocês? Se tiver, relacionem-se com isso.”;
- “Existe algum objeto que tem mais a ver com o projeto de vocês? Se sim, conectem-se com isso.”;

Em seguida, questionei sobre as possibilidades de gestos que poderiam estar associados a suas pesquisas:

- “Existe algum movimento com o corpo que faça mais sentido para o seu projeto?”;
- “Se a gente pudesse desenhar esses gestos, como é que seria o desenho desse movimento traduzido no seu corpo?”;
- “Como seria fazer um desenho desse gesto no seu corpo, com esse corpo que você tem hoje?”;
- “Não precisa ser só um movimento, pode ser mais de um, podem ser sensações.”;
- “Como é fazer isso rápido? E devagar? Faz sentido mudar o ritmo, ou não?”;
- “Como é experimentar em pé? Sentado? Deitado?”;
- “Como é explorar essas qualidades todas, sem julgamento? Saltitante, rastejante, flutuante, pesado.”;

Por fim, encerrei a experiência pedindo para que viessem aos poucos, acalmado, sentando devagar, para que pudéssemos compartilhar de que maneiras essa proposta afetou cada um, o que fez sentido e o que não fez. Foi uma etapa extremamente importante, que tangibilizou o que eu vinha estudando concretamente, fiquei extremamente feliz com o retorno que tive dos alunos e com a participação de cada um:

A1: Olha, fez muito sentido, amei. Tudo o que você vinha falando, eu já estava pensando nisso: o caminho, o peso, sobre ser de dentro para fora ou de fora para dentro... eu achei bem legal, vieram várias páginas na minha cabeça que eu estou anotando aqui, obrigada.

A2: Eu achei bem interessante porque no primeiro momento eu fiz o exercício mais mental, no sentido de trazer o raciocínio nos estímulos que estavam se apresentando para mim. Depois veio uma questão muito mais sensível de lidar com o meu corpo. É difícil traduzir o que você estava tentando dizer com relação ao meu corpo, ao peso e ao meu caminhar. Isso me lembrou muito o teatro que eu fazia antigamente e esse meu projeto é sobre teatro, então, foi tudo super em convergência. Adorei.

A3: Eu também gostei bastante. Pensando no meu projeto, não sei se seriam essas palavras que eu usei, mas na hora foram as palavras que eu quis abordar mais e eu super pensei em coisas que eu não tinha pensado antes: sobre como o meu corpo reagiria a informação dessa forma. Foi muito fluido, fez muita diferença você falando sobre o peso, se era leve ou denso e me fez pensar sobre o sentido das coisas que eu quero fazer e, não só sobre a clareza do que eu estou fazendo, mas me fez refletir sobre os meus objetivos. Eu achei muito legal.

A4: Eu achei muito bom também. Eu estava acostumado a fazer exercício antes de trabalhar e eu achei muito bom. Eu experimentei a ambiguidade que meu projeto fala, uma ora uma coisa, outra hora outra e tudo bem. Foi muito interessante.

A5: Uma coisa que eu achei muito maneira e eu nunca tinha pensado era sobre o efeito do projeto em mim. Eu sempre pensei muito no outro e acho que nesses minutinhos andando aqui, até nos meus passos meio inseguros, meio de lado, assim, eu bocejei duas vezes também... algumas percepções que eu não imaginava no meu corpo, os efeitos, mas eu até fiz um desenho de um boneco sobre como eu estava me sentindo. Eu achei bem maneiro.

A6: Quando você falou em objeto eu peguei em um tecido que tem amarrado aqui no meu quarto e me trouxe ideias e reflexões que eu ainda não tinha tido com relação ao projeto. Conectar

com coisas que não necessariamente estão ligadas diretamente e que não são óbvias.

A7: Além de conectar, ressignificar, né? Porque fazemos alguma coisa e você fala uma palavra que faz com que a gente reveja o que estamos fazendo. Cada um está com um tema diferente, mas todos estão sob a mesma orientação, digamos assim. Ressignifica o que é natural para a gente, o que a gente acha que é certo. Promove um pensamento mais reflexivo mesmo.

A8: Pensei muito nisso também porque eu estava pensando muito o meu projeto numa função, num serviço, agora eu vi muito mais ele numa questão emocional. Eu acho que eu entendi muito mais, quando eu fui ver eu estava dançando. Era de dentro para fora e de fora para dentro. Foi muito legal. Eu adorei.

Vejo que essa proposta, além de aumentar o repertório do estudante por outro viés, propõe repensar as formas de fazer já estabelecidas. É interessante pensarmos no nosso contexto, em que se trabalha a possibilidade de desenhar como corpo e a partir do corpo.

Esta pesquisa tornou possível o esclarecimento de que as dúvidas sempre farão parte da compreensão de um trabalho que busca proposições ao invés de afirmações. Nesse sentido, estar aberto à transformação, como sujeito de experiência, requer o desapego de questões dadas como permanentes ou absolutas. É justamente a capacidade transformativa que faz com que sejamos criativos.

No fim desta pesquisa, para minha imensa alegria, o curso de Design, da PUC-Rio passou por uma reforma curricular e integrou à grade a disciplina obrigatória “O corpo humano como uma questão em Design”, corroborando a relevância da presente dissertação para a Academia.

6

Referências bibliográficas

ALVARES, Katia Salvany Felinto. **Rudolf Laban nas artes visuais: fatores do movimento e o ensino do desenho.** Dissertação (Mestrado em Artes) - São Paulo Universidade de São Paulo, 2005.

BALTAZAR, Márcia. **A pesquisa dos vetores ósseos** da Técnica Klauss Vianna para a formação continuada de atores. São Cristóvão/SE: Universidade Federal de Sergipe. 2016.

BARROS, Luis Vicente. **Brincando com bambus e panos: um espaço de aprendizagem coletiva.** Projeto de dissertação de mestrado em Artes, Universidade de São Paulo, 2008.

BRICE Marden. A retrospective of paintings and drawings. **MoMA**, 29 out, 2006 – 15 jan, 2007. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2>. Acesso em: 6 jan. 2020.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética.** São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CARLESSO, D. e TOMAZETTI, E. **As condições de (im)possibilidade da experiência em John Dewey e Jorge Larrosa:** Algumas aproximações. Revista Reflexão e Ação, Santa Cruz do Sul, v.19, n.2, p.75-97, jul./dez. 2011

CATANI *et al.* **Vocabulário Bourdieu.** Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CUNHA, Marcus Vinicius. **Experiência e afeto em Dewey:** uma conexão orgânica. Educação em Foco, Juiz de Fora, v. 20, p. 253-265, 2015.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da sensação.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DUMBARTON Oaks. **Margaret Mee sketching Selenicereus wittii Anavilhanas**, 1988, Rio Negro, Amazon. 2021a. Disponível em: <https://www.doaks.org/resources/online-exhibits/margaret-mee-portraits-of-plants/margaret-mee-in-the-amazon/margaret-mee-sketching-selenicereus-wittii-anavilhanas-1988-rio-negro-amazon>. Acesso em: 06 jan. 2021.

DUMBARTON Oaks. **Heliconia psittacorum.** 2021b. Disponível em: <https://www.doaks.org/resources/online-exhibits/margaret-mee-portraits-of-plants/plant-portraits/19>. Acesso em: 06 jan. 2021.

HORN, Rebecca. In: **WikiArt**: enciclopédia de artes visuais. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/rebecca-horn>. Acesso em: 9 jan. 2020.

HUMPHRIES, Jacqueline. Not Dripping, but pouring. In **Tate**, 25 jun. 2019. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-34-summer-2015/not-dripping-pouring-0>. Acesso em: 08 jan. 2020.

KITTLE, Alex. Art: the body extensions of Rebecca Horn. **Alex Kittle**: art, film, and over-enthusiasm, 11 fev. 2014. Disponível em: <https://alexkittle.com/2014/02/11/art-the-body-extensions-of-rebecca-horn/>. Acesso em: 09 jan. 2020.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, jan./fev./mar./abr. 2002.

LARROSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

LIMA, Dani. **Gesto**: Práticas e Discursos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

LIMA, Dani. **Gesto, Corporeidade, Ética E Política**: pensando conexões e diálogos. In: Simpósio Internacional Repensando Mitos Contemporâneos, Campinas, 2018.

MADUREIRA, José Rafael. A coreologia de Rudolf Laban e o ensino de artes corporais: uma síntese de conceitos-chave. **Revista Pensar a Prática**, v.23, 2020.

MASCARENHAS, George; SANTANA, Ivani. SOMA. In: **REPERTÓRIO**: Teatro & dança (ONLINE), v. 1, p. 5-9, 2019.

MEYER, Raphael Rubens tein. Brice Marden, Matthew Marks. Ilustração em cor. **Artnews**, set., p.123, 1991. Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/contemporary-art-evening-auction-n09713/lot.3.html> . Acesso em: 06 jan. 2020.

MICHALAROU, Efi. Art Cities: Basel- Rebecca Horn. **Art view**: dream idea machine, 2019. Disponível em: <http://www.dreamideamachine.com/en/?p=48068>. Acesso em: 09 jan.2020.

MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que dança?** Dança e educação somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus, 2012.

MILLER, Jussara. Memórias do corpo: a tríade Vianna de mestres brasileiros da dança. **Itaú Cultural**, 2016. Disponível em:

<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/angel-vianna/os-vianna/>. Acesso em: 01 dez. 2020.

NEVES, Neide. **Klauss Vianna**: estudos para uma dramaturgia corporal. São Paulo: Cortez Editora, 2008.

NEVES, Neide. **A técnica como dispositivo de controle do corpomídia**. Tese (Doutorado em Comunicação e semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

PINHEIRO, Gabriela. **O corpo em movimento**: um diálogo entre a bioenergética e o contato improvisação. Monografia (Graduação em Psicologia) - PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2018.

PORTAS, Roberta. **Estímulo do processo criativo nos alunos de PPD CV Conclusão**. Projeto de dissertação (Mestrado em Design) - PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2006.

SCHJELDAHL, Peter. Timelessness in works by Thomas Cole and Brice Marden. **The New Yorker**, 27 mai. 2019. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2019/06/03/timelessness-in-works-by-thomas-cole-and-brice-marden> . Acesso em: 06 jan. 2020.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. **A técnica Klauss Vianna e sua aplicação no teatro brasileiro**. Dissertação (mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Summus Editorial, 2005.

Referências de conteúdo audiovisual

ART Classic News. **Rebecca Horn**: Berlin, 1974. 2009 (5min). Disponível em: <https://youtu.be/O0uNnmAudmk>. Acesso em: 09 jan. 2020.

ART in Embassies. **TATE Modern Museum and Embassy London**: Brice Marden: American Artist Lecture Series. 2012 (1h26min). Disponível em: <https://youtu.be/vH9QEdhwQCU>. Acesso em: 06 jan. 2020.

CAMPOS, Lourdinha. **Movimento Expressivo**: Klaus Vianna (Parte 1). 2012a (6min40s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=3W3nV4M9Gvk&feature=youtu.be>. Acesso em: 01 dez. 2020.

CAMPOS, Lourdinha. **Movimento Expressivo**: Klaus Vianna (Parte 2). 2012b (6min40s). Disponível em: <https://youtu.be/zH9SufEsoZ8>. Acesso

em: 01 dez. 2020.

CANARIM, Claudia. **Klauss Vianna: movimento expressivo.** 2013 (14min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aVP_RjVMdLo. Acesso em: 01 dez. 2020.

CEPID CeMEAI. **Íntegra, Palestras da Extensão: a escuta do corpo.** 2016 (42min51s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=o0jlbO4OtNs>. Acesso em: 30 jun. 2021.

FIALHO, Luiza. **Exploração a partir de um gesto.** 2021 (1min36s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=hb3c-huwVFY&feature=youtu.be>. Acesso em: 18 ago. 2021.

FIALHO, Luiza. **Vídeo Instagram.** 2020 (1min). Disponível em: https://www.instagram.com/p/CHqo5quJMfN/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 10 ago. 2021.

FIALHO, Luiza. **Vídeo Instagram.** 2021 (30s). Disponível em: https://www.instagram.com/reel/CSme9QEnCah/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 15 ago.2021.

GALERIE Thaddaeus Ropac. **VALIE EXPORT: Body Configurations** 2018. 2018 (4min). Disponível em: https://youtu.be/fhFNhqmT_k. Acesso em: 04 jan. 2020

ITAU Cultural. **Angel e atores: ocupação Angel Vianna** (2018). 2018 (9min40s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=LosUuiSMuxE&feature=youtu.be>. Acesso em: 01 dez. 2020.

JUNQUEIRA, Isabel. **Fotografia e inclusão (legendado):** Isabel Junqueira. 2018 (3min3s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=hwZIJ9Cpk6c&feature=youtu.be>. Acesso em: 13 ago. 2021.

MFA in Studio Art. 1. **National Gallery of Art.** Elson Lecture 2018: Janine Antoni. 2018 (57min). Disponível em: <https://youtu.be/mvV0fxY1YAU>. Acesso em: 13 nov. 2019.

MOVA. **Gandhy Piorski: Palestra completa (1/4), Primeira infância.** 2015 (31min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5Fb1iF1_9Z0. Acesso em: 26 nov. 2019.

MOVA. **Gandhy Piorski**: Palestra completa (2/4), Primeira infância. 2015 (29min). Disponível em: < <https://youtu.be/2Y0S2BgBCOY>>. Acesso em: 26 nov. 2019.

MOVA. **Gandhy Piorski**: Palestra completa (3/4), Primeira infância. 2015 (11min). Disponível em: <<https://youtu.be/iUwQXPuMAVk>>. Acesso em: 26 nov. 2019.

MOVA. **Gandhy Piorski**: Palestra completa (4/4), Primeira infância. 2015 (5min). Disponível em: <<https://youtu.be/MnEwyiFrSFq>>. Acesso em: 26 nov. 2019.

NATIONAL Gallery of Art. **Elson Lecture 2018**: Janine Antoni. 2018 (57min33s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Zay35tG7B3c&feature=youtu.be>. Acesso em: 12 nov. 2019.

NOBREGA, Carol. **Rebecca Horn Performance II**. 2011 (40s). Disponível em: <https://youtu.be/v3DfebecTcQ>. Acesso em: 09 jan. 2020.

PIONEIROS da Educação Somática no Brasil. **Técnica Klauss Vianna por Jussara Miller**. 2020 (22min21s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=IV-MWstZaC8&feature=youtu.be>. Acesso em: 01 dez. 2020.

THE Thing About. **Tied to a Bed**: The Thing About, Art & Artists, Rebecca Horn. 2017 (11min). Disponível em: https://youtu.be/ef_0c_zACmA. Acesso em: 09 jan. 2020.

WIDE Walls. **Rebecca Horn**: Performances 2, 1973. 2019 (3min). Disponível em: <https://youtu.be/Ekmovwo0e2A>. Acesso em: 09 jan. 2020.

INTERNATIONALI Queer Film Festival Berlin. Q.A. Talk: The Valie Export Experience. **Publicado pelo canal Queer Academy**, 2017 (1h24min). Disponível em: <https://youtu.be/RvT8kII43MU>. Acesso em: 9 dez. 2019

TATE Modern Museum e Embassy London. Brice Marden: American Artist Lecture Series. **Publicado pelo canal ARTinEmbassies**, 2012 (1h26min). Disponível em: <https://youtu.be/vH9QEdhwQCU> Acesso em: 06 jan. 2020

TATE Online. VALIE EXPORT: 'I Created My Own Identity'. Artist Interview. TateShots. **Publicado pelo canal Tate**, 2019 (8min). Disponível em: <https://youtu.be/X5cNz1Nobxl>. Acesso em: 13 nov. 2019