

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM POÉTICAS VISUAIS

EM QUEDA:
percepção, gesto e movimento em videoperformance



Natalia Schul Pacheco

Porto Alegre

2021

Natalia Schul Pacheco

EM QUEDA:

percepção, gesto e movimento em videoperformance

Dissertação apresentada como requisito final para obtenção de grau de Mestre em Poéticas Visuais no Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Elaine Athayde Alves Tedesco.

Porto Alegre, 24 de fevereiro de 2021.

CIP - Catalogação na Publicação

Schul Pacheco, Natalia
Em queda: percepção, gesto e movimento em
videoperformance / Natalia Schul Pacheco. -- 2021.
134 f.
Orientadora: Elaine Athayde Alves Tedesco.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2021.

1. corpo. 2. fenomenologia da percepção. 3. queda.
4. somática. 5. videoperformance. I. Alves Tedesco,
Elaine Athayde, orient. II. Título.

Banca examinadora

Prof.^a Dr.^a Elaine Athayde Alves Tedesco (orientadora PPGAV-IA UFRGS)

Prof.^a Dr.^a Luana Marchiori Veiga (Departamento de Artes - UFPR)

Prof.^a Dr.^a Sandra Terezinha Rey (PPGAV-IA UFRGS)

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras (PPGAV-IA UFRGS)

Prof.^a Dr.^a Lizângela Torres da Silva Martins Costa (suplente Centro de Artes - UFPEL)

Prof.^a Dr.^a Niura Legramante Ribeiro (suplente PPGAV-IA UFRGS)

Natalia Schul Pacheco

Em queda: percepção, gesto e movimento em videoperformance

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Área de concentração: Poéticas Visuais.

Data da aprovação: 24 de março de 2021

Banca examinadora:

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Elaine Athayde Alves Tedesco (PPGAV-IA UFRGS)

Prof.^a Dr.^a Luana Marchiori Veiga (Departamento de Artes - UFPR)

Prof.^a Dr.^a Sandra Terezinha Rey (PPGAV-IA UFRGS)

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras (PPGAV-IA UFRGS)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Elaine Tedesco pela orientação e aos professores da banca Sandra Rey e Eduardo Veras pelas importantes contribuições na qualificação e pela disposição e leitura do texto. Agradeço à professora Luana Veiga pela participação na banca final. Às professoras Lizângela Torres e Niura Ribeiro. Aos demais professores do programa e aos colegas de turma, em especial aos amigos Alexandre Copês, Daniel Escobar e Desirée Ferreira. À CAPES pela bolsa de estudos que tornou possível esta pesquisa. Às minhas amigas, em especial Mariana Duarte pelo apoio, presença e amizade. Ao Matheus Medeiros, pelas trocas e por me apresentar Camus. E, por fim, um agradecimento especial à minha mãe Eva Schul, pela participação na pesquisa, pela entrevista e por me ensinar a cair.

RESUMO

Esta pesquisa aborda o desenvolvimento de um trabalho poético em videoperformance, em que realizo movimentos de quedas e a reflexão teórica sobre esta prática. O processo de trabalho envolveu um treinamento para cair, com o aprendizado de movimentos e repetição das quedas, acompanhado pela gravação e edição empregando janelas, sobreposições e áudio e, posteriormente, a seleção de stills dos vídeos. O texto inicia com a apresentação do processo de criação, conceitos da videoperformance e do corpo-imagem foram trabalhados a partir dos autores Christine Mello, Regilene Sarzi-Ribeiro, Luciano Vinhosa e Philippe Dubois. São referenciais artísticos a companhia de dança Cena 11, Yves Klein, Trisha Brown, Bas Jan Ader, Claude Catellain e Cláudia Paim. O aporte teórico interdisciplinar sobre a queda é tecido pelas relações estabelecidas entre a educação somática por Ciane Fernandes, a teoria de gestos de Villém Flusser e a fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty.

Palavras-chave: Corpo. Fenomenologia da percepção. Queda. Somática. Videoperformance.

ABSTRACT

This research is about the development of a poetic work in videoperformance, in which I perform movements of fall and the theoretical reflection on this practice. The work process involved training to fall, with the learning of movements and repetition of falls, the recording and editing using windows, overlays and audio, later, the selection of stills from the videos. The text begins with the presentation of the creation process, concepts of videoperformance and body-image were worked on the authors Christine Mello, Regilene Sarzi-Ribeiro, Luciano Vinhosa and Philippe Dubois. Artistic references are the dance company Cena 11, Yves Klein, Trisha Brown, Bas Jan Ader, Claude Catellain and Cláudia Paim. The interdisciplinary theoretical contribution on the fall is elaborated through the relations established between somatic education by Ciane Fernandes, the theory of gestures by Villém Flusser and the phenomenology of perception by Merleau-Ponty.

Keywords: Body. Fall. Phenomenology of perception. Somatic. Videoperformance.

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1. <i>Um corpo que cai</i> , direção de Alfred Hitchcock, still de filme, 1958	13
Fig. 2. <i>O homem mosca</i> , direção de Fred C. Newmeyer e Sam Taylor, still de filme, 1923	13
Fig. 3. Natalia Schul, <i>Descaber</i> , stills do vídeo, 3'08", P&B, s/ áudio, 2016	19
Fig. 4. Natalia Schul, <i>Imagem-cenário</i> , stills do vídeo, 2'04", cor, c/ áudio, 2017	20
Fig. 5. Natalia Schul, <i>Giro</i> , fotografia, 110x30cm, 2015	20
Fig. 6. Natalia Schul, <i>Movimento</i> , fotografia, 90x60cm, 2015	21
Fig. 7. Natalia Schul, <i>Queda lateral</i> , fotografia, 2019	22
Fig. 8. Natalia Schul, <i>Queda de costas</i> , fotografia, 2019	23
Fig. 9. Natalia Schul, still de vídeo do treinamento, 2019	27
Fig. 10. Cena 11, <i>Violência</i> , fotografia do espetáculo, 2000	30
Fig. 11. Cena 11, <i>Anatomia Virtual</i> , ep.1, projeto "Cena 11-NAU 2018", still de vídeo, 5'14", 2017	31
Fig. 12. Natalia Schul, <i>Fita preta nos pulsos</i> , fotografia, 2019	32
Fig. 13. Natalia Schul, <i>Queda somática</i> , fotografia, 2019	33
Fig. 14. Natalia Schul, <i>Queda frontal</i> , díptico fotográfico, 40x60cm cada, 2019	34
Fig. 15. Yves Klein, <i>Le saut dans le vide (Leap into the void)</i> , fotografia, 1960	36
Fig. 16. Yves Klein, com Harry Shunk e János Kender, <i>Leap into the Void</i> , fotografia, 1960	38
Fig. 17. Trisha Brown Dance Company, <i>Walking on the Wall</i> , fotografia do espetáculo, 1971	40
Fig. 18. Bas Jan Ader, <i>Fall 1</i> (Los Angeles, 1970), still de vídeo, 16mm, 24", 1970	45
Fig. 19. Bas Jan Ader, <i>Broken Fall (Geometric)</i> [Holanda, 1971], still de vídeo, 16mm, 01'49", 1971	47
Fig. 20. Claude Cattelain, <i>X</i> , still de vídeo, hd, 16/9 vertical, 58', 2016	49
Fig. 21. Natalia Schul, fotografia do treinamento, 2019	50
Fig. 22. Natalia Schul, projeção do vídeo <i>Queda 04</i> , 2019	53
Fig. 23. Natalia Schul, Still de <i>Queda 03</i> , vídeo, 03", 2019	54
Fig. 24. Natalia Schul, Stills de <i>Queda 03</i> , vídeo, 03", 2019	55
Fig. 25. Natalia Schul, Still de <i>Queda de costas (5492)</i> , vídeo, 06", 2019	56
Fig. 26. Natalia Schul, Stills de <i>Cair e levantar (011)</i> , vídeo, 42", 2019	56
Fig. 27. Natalia Schul, Still de <i>Queda somática 09</i> , vídeo, 05", 2019	57
Fig. 28. Natalia Schul, Still de <i>Queda lateral (5491)</i> , vídeo, 05", 2019	58
Fig. 29. Natalia Schul, Still de <i>Cair em si</i> , vídeo, 02", 2019	59
Fig. 30. Natalia Schul, Still de <i>Queda 04</i> , vídeo, 04", 2019	60
Fig. 31. Natalia Schul, Still de <i>Cair e levantar (011)</i> , vídeo, 42", 2019	61
Fig. 32. Natalia Schul, vista da exposição <i>Descaber</i> , na Sala da Fonte da Pinacoteca Aldo Locatelli-Porto Alegre, 2019	62
Fig. 33. Natalia Schul, montagem dos vídeos <i>Cair em si</i> e <i>Queda 04</i> , no Instituto de Artes da UFRGS, 2019	62
Fig. 34. Natalia Schul, <i>Vestígios</i> , fotografia, 2020	70

Fig. 35. Natalia Schul, <i>Marcas 03</i> , fotografia, 2020	75
Fig. 36. Natalia Schul, <i>Marcas</i> , fotografia, 2020	80
Fig. 37. Natalia Schul, <i>Aqui e ali</i> , fotografia, 2020	84
Fig. 38. Natalia Schul, <i>Silhueta</i> , fotografia, 2020	86
Fig. 39. Natalia Schul, <i>Marcas 02</i> , fotografia, 2020	90
Fig. 40. Natalia Schul, <i>Caída #1</i> , fotografia de still, 2020	93
Fig. 41. Natalia Schul, <i>Caída #2</i> , fotografia de still, 2020	95
Fig. 42. Natalia Schul, <i>Caída #3</i> , fotografia de still, 2020	97
Fig. 43. Natalia Schul, <i>Caída #4</i> , fotografia de still, 2020	98
Fig. 44. Natalia Schul, Still de <i>Deixar cair</i> , vídeo, 24", 2020	99
Fig. 45. Natalia Schul, Still de <i>Areia</i> , vídeo, 13", 2020	100
Fig. 46. Natalia Schul, Still de <i>Largar</i> , vídeo, 05", 2020	101
Fig. 47. Natalia Schul, Still de <i>Soltar</i> , vídeo, 11", 2020	102
Fig. 48. Cláudia Paim, <i>Ínfimo</i> , performance, 20min, FURG, Rio Grande, 2016. Fotografia de Branca Lamas	103
Fig. 49. Natalia Schul, Still de <i>Semente</i> , vídeo, 03", 2020	108
Fig. 50. Natalia Schul, <i>Queda na areia</i> , still de vídeo, 2020	109
Fig. 51. Natalia Schul, Still de <i>Queda na areia 09</i> , vídeo, 30", 2020	110
Fig. 52. Natalia Schul, Still de <i>Queda na areia 03</i> , vídeo, 3'50", 2020	110
Fig. 53. Natalia Schul, Still de <i>Quedas na areia</i> , vídeo, 40", 2020	111
Fig. 54. Natalia Schul, Still de <i>Queda na grama #1</i> , vídeo, 16", 2020	112
Fig. 55. Natalia Schul, <i>Queda na grama #2</i> , still de vídeo, 2020	113
Fig. 56. Natalia Schul, <i>Queda na grama #3</i> , still de vídeo, 2020	114
Fig. 57. Natalia Schul, <i>Queda na grama #4</i> , still de vídeo, 2020	115
Fig. 58. Natalia Schul, <i>Levantar</i> , stills dos vídeos, 2020	116
Fig. 59. Natalia Schul, fotografia de queda na grama, 2020	117
Fig. 60. Natalia Schul, <i>Em queda</i> , fotografia, 2019	121
Fig. 61. Cena 11, <i>Projeto skr</i> , fotografia do espetáculo, 2002	128
Fig. 62. Ânima Cia. de Dança, <i>Catch ou como Segurar um Instante</i> , coreografia de Eva Schul, fotografia do espetáculo, 2003	130
Fig. 63. Louise Lecavalier do La la la human step no show do David Bowie em 1988. Imagem do documentário " <i>Infante, c'est destroyer</i> " de Édouard Lock	131

Os vídeos podem ser acessados em: <https://vimeo.com/showcase/8154609>

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	12
CAPÍTULO I INSTRUÇÕES PARA CAIR	19
1.1 Apoiar: o Cena 11 e a queda somática	27
1.2 Descer: o encontro com a gravidade	35
1.2.1 Desafio à gravidade: Yves Klein e Trisha Brown	35
1.2.2 À espera da queda: Bas Jan Ader e Claude Cattelain	44
CAPÍTULO II ESCORREGAR: REPETIÇÃO, DIFERENÇA E RITMO	52
CAPÍTULO III UM EU NO MUNDO: GESTOS, FENOMENOLOGIA E SOMÁTICA	63
3.1 Os gestos, o gratuito e o absurdo	63
3.1.1 Atire-se de novo: a liberdade do fazer	71
3.2 Performances: a percepção e o sentir	76
3.2.1 O que percebo de minha queda?	76
3.2.2 Treinamento de queda e a imagem somático-performativa	86
CAPÍTULO IV OLHE PARA ISSO, O QUE VOCÊ SENTE?	92
4.1 Depois da queda	92
4.2 Se não a queda, o que?	98
4.2.1 Deixar cair	99
4.2.2 Soltar: Ínfimo de Cláudia Paim	102
4.3 Levantar e cair de novo	109
4.3.1 A queda na areia	109
4.3.2 A queda na grama	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
REFERÊNCIAS	123
APÊNDICE A QUEDA NA DANÇA, POR EVA SCHUL	128

Os vídeos que compõem essa dissertação podem ser acessados na página da plataforma vimeo em Natalia Schul, na coleção “em queda”.

Disponível em: <https://vimeo.com/showcase/8154609>

APRESENTAÇÃO

ou primeiros movimentos

Comecei a pensar nos movimentos de queda. Mas, *como* cair? O processo da escrita não se dá assim também? Pensar a escrita como queda. O papel em branco e o chão. Se atirar. Não saber como começar a fazer algo que já sei fazer. O medo. De errar, de se machucar, de arriscar. O risco. Cair por si só seria um erro, um movimento errante? Fazer, mas com amparo.

O filme *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), dirigido por Alfred Hitchcock, abre com uma cena de perseguição no telhado de um edifício, um homem salta de um prédio ao outro enquanto é perseguido por dois policiais, um deles não consegue fazer o pulo e fica pendurado se segurando pelas mãos, ele olha para baixo e sente a vertigem da possível queda. O outro homem então tenta dar a mão para puxá-lo e cai entre os prédios na rua.

O personagem do detetive John Ferguson (James Stewart) descobre que sofre de medo de altura (acrofobia). Ele diz: "Acordo à noite vendo aquele homem caindo. Tento agarrá-lo", e ele sonha que está caindo. Em outra cena ele precisa subir a torre de uma igreja atrás de uma mulher, suando em vertigem ele olha para baixo e tem a sensação de estar mais alto, ela então cai da torre antes que ele chegue ao topo e a cena se repete. Através de um efeito de câmera sentimos o mal-estar e a tontura da vertigem do personagem.

O homem mosca (*Safety Last!* título original "Segurança em último lugar!") é um filme mudo estadunidense de 1923, dirigido por Fred C. Newmeyer e Sam Taylor, com a atuação de Harold Lloyd. Trata-se de uma comédia e suspense. O personagem de Lloyd viaja para a metrópole para tentar a vida, enquanto sua namorada (Mildred Davis) espera que ele obtenha sucesso para ir encontra-lo. Ainda em uma situação financeira

ruim, ele tenta enganá-la em cartas e a moça antecipa a viagem. Chegando na cidade, ele se desdobra para esconder dela sua situação.

O rapaz, que possui um amigo que tem a capacidade de escalar prédios, propõe ao seu chefe que um homem irá subir o prédio de doze andares onde se encontra a loja de departamento onde trabalham, para atrair o público. Chegando o dia, o amigo se encontra impossibilitado de subir e o próprio rapaz precisa fazer a escalada, sem preparo e sem segurança. Então se segue uma cena, que leva uns vinte minutos, em que vemos Harold escalando um prédio. Vestindo seu terno e chapéu, ele passa por diversos “obstáculos” no caminho, os ultrapassando.

A atuação de Lloyd e a trilha sonora, junto à situação absurda da cena, geram muita tensão. A qualquer momento ele pode cair, para o que seria uma morte certa. Em algumas cenas ele inclusive cai e é então salvo por uma corda ou coisas do tipo. A situação apesar de que seria vertiginosa, não causa a mesma sensação de vertigem da altura e possível queda, como em *Um corpo que cai*, pelo modo como foi feito. Aqui a atuação corporal do ator, com proezas acrobáticas, que gera a maior tensão. Em uma das cenas, que é bem famosa no cinema mudo, Harold fica pendurado em um relógio no topo do prédio. Por fim ele consegue chegar ao final da escalada, sem queda.



Fig. 1. *Um corpo que cai*, still de filme, 1958.

Fig. 2. *O homem mosca*, still de filme, 1923.

Fontes: stills dos filmes.¹

¹ Disponíveis em: <https://www.festival-cannes.com/en/films/vertigo-2> e <https://www.mis-sp.org.br/programacao/a167bd69-1034-4068-9602-ada571bdf604/cinematographo-o-homem-mosca>
Acessos em: 28/02/2021.

O tropeço, a tontura, a visão turva, o suor frio, o desmaio, desfalecer. O abismo, o penhasco, o poço sem fundo, a falta de apoio, não ter chão. Desamparo e desespero. Os tropeços da consciência. A queda é facilmente associada ao medo. O medo de cair, mas também o medo do escuro, de estar sozinho, o medo de altura, o medo de errar, falhar e até mesmo, o medo da morte. Gaston Bachelard, em *O ar e os sonhos* (1990), escreve que o medo de cair é um medo primitivo,

Se fizéssemos o duplo balanço das metáforas da queda e das metáforas da ascensão, não deixaria de surpreender-nos o número muito maior das primeiras. Antes mesmo de qualquer referência à vida moral, as metáforas da queda são asseguradas, ao que parece, por um realismo psicológico inegável. Todas elas desenvolvem uma impressão psíquica que, em nosso inconsciente, deixa traços indeléveis: o medo de cair é um *medo primitivo*. Vamos reencontrá-lo como componente dos mais variados medos. É ele que constitui o elemento dinâmico do medo da escuridão; o fugitivo sente as pernas vacilarem. O escuro e a queda, a queda no escuro, preparam dramas fáceis para a *imaginação inconsciente*. Henri Wallon mostrou que a agorafobia não passava, no fundo, de uma variedade do medo de cair. Não é um medo de não encontrar pessoas, mas um medo de não encontrar apoio. À menor regressão, trememos com esse medo infantil. Nossos próprios sonhos, enfim, conhecem quedas vertiginosas em abismos profundos. (BACHELARD, 1990, p. 91).

A queda para Bachelard deve ter todos os sentidos ao mesmo tempo, precisa ser simultaneamente metáfora e realidade. Traz o conto *O Poço e o Pêndulo* (1842) de Edgar Allan Poe como exemplo de *devaneio de queda* na escrita com impressões de vertigem. O conto narra uma queda fulminante até *hades* (inferno). Um homem em um desmaio, sendo transportado cada vez mais para baixo em uma vertigem terrível e opressora, uma queda sem fim. “Edgar Poe também sabia que a realidade da queda imaginária é uma realidade que se deve buscar na substância sofredora do nosso ser” diz o autor (BACHELARD, 1990, p. 96). Além da impressão da queda e do peso, ele coloca que Poe a associa aos esforços para *tornar a subir*.

São esses *esforços* para tornar a subir, esses esforços para tomar consciência da vertigem, que conferem uma espécie de ondulação à queda, que fazem da queda imaginária um exemplo dessa psicologia ondulatória em que as contradições do real e do imaginário se permutam indefinidamente, se reforçam e se induzem por um jogo contrário. (BACHELARD, 1990, p. 97).

Desse modo, a queda é também associada a ascensão, são os dois polos – em baixo e em cima. “A imaginação dinâmica une os polos. Permite-nos compreender que algo em nós se eleva quando alguma ação se aprofunda – e que, inversamente, algo se aprofunda quando alguma coisa se eleva”. (BACHELARD, 1990, p. 109). Cair e levantar.

Louise Bourgeois (Paris, 1911 – Nova Iorque, 2010) é uma artista reconhecida mundialmente com um forte trabalho em escultura, instalação, pintura e gravura. O livro *Destruição do Pai, Reconstrução do Pai* (2000) traz escritos da artista (diários, entrevistas, cartas, etc.), é interessante ler nas palavras dela seus interesses, processos de trabalho, subjetividades e biografia. Em algumas notas de depoimentos aparece o medo, “O medo faz o mundo girar” (BOURGEOIS, 2000, p. 223).

A autoexpressão é sagrada e fatal. É uma necessidade. A sublimação é um dom, um golpe de sorte. Uma não tem nada a ver com a outra. Hoje digo com minha escultura o que não podia no passado. Era o medo que me impedia de entender. O medo é o inferno. É paralisante. Minha escultura me permite reexperimentar o medo, dar-lhe um caráter físico para que eu possa destruí-lo. O medo se torna uma realidade manipulável. A escultura me permite reviver o passado, ver o passado em sua proporção objetiva e realista. O medo é um estado passivo. O objetivo é ser ativo e tomar o controle. O movimento é do passivo para o ativo. Se o passado não é negado no presente, você não vive. Passa pelas emoções como uma zumbi e a vida passa por você. Como no passado os medos estavam ligados às funções corporais, eles reaparecem por meio do corpo. Para mim, a escultura é o corpo. Meu corpo é minha escultura. (BOURGEOIS, 2000, ps. 227-228).

Acho muito interessante, nesta nota, o medo se tornar uma realidade manipulável quando transformado em trabalho artístico, na escultura ela reexperimenta o medo e assim pode vencê-lo. Em outro depoimento Louise fala sobre a emoção do perigo, aquele momento em que o impulso erótico é ativado, “A emoção é uma presença erótica, aquela sensação de tudo-ou-nada. Ou você resiste ou cede. Se ela o aterroriza, significa que a resistência é demasiada. Essa é a recusa de ir à batalha com o inconsciente. Eu fico paralisada de medo”. (BOURGEOIS, 2000, p. 228).

Este meu trabalho busca tocar nestas questões, do impulso e do risco. O risco coloca a gente no agora. Este momento de adrenalina do começo da queda até chegar ao chão. Assim, de certo modo, este texto propõe (e talvez também pratica) a queda. Começou com uma pergunta.

Como cair sem se machucar?

O processo de construção poético envolveu um treinamento para cair, uma conversa sobre a queda, a execução das ações e a edição dos vídeos. O texto está dividido em quatro capítulos. No primeiro capítulo “Instruções para cair”, apresento como este trabalho teve início, a partir da exploração de um movimento e da prática de treinamento de quedas, instruída pela minha mãe que é professora de dança contemporânea. Conceitos da videoperformance e do corpo-imagem foram trabalhados a partir dos autores, Christine Mello, Regilene Sarzi-Ribeiro, Sophie Delpeux e Luciano Vinhosa. Parti dos três movimentos básicos da queda: descer, apoiar e escorregar.

No primeiro subcapítulo trago a companhia de dança Cena 11 e a educação somática, tratando do segundo movimento do apoio do corpo. No segundo subcapítulo, para o descer, o desafio à gravidade é visto com o Salto no vazio de Yves Klein e a companhia de dança de Trisha Brown; e a espera da queda com Bas Jan Ader e Claude Cattelain. Junto com as referências artísticas, apresento teóricos como Auslander, Cohen, Glusberg, Goldberg e Sharp, entre outros. No segundo capítulo “Escorregar: repetição, diferença e ritmo” apresento o processo de criação dos primeiros vídeos de queda. A discussão teórica se deu acerca da edição dos vídeos, partindo de texto de Philippe Dubois.

O terceiro capítulo “Um eu no mundo: gestos, fenomenologia e somática” se propõe a exercitar um problema de pesquisa, que busca pensar esta proposta artística como um gesto absurdo ou ato gratuito e pensar o que eu poderia entender sobre mim e o mundo a partir dela. Para tanto, no primeiro subcapítulo passamos pela teoria de gestos de

Vilém Flusser, o ato gratuito de André Gide e a obra A queda de Albert Camus. No segundo subcapítulo pela fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty e no terceiro subcapítulo pela educação somática junto com Ciane Fernandes.

Por fim, no quarto capítulo "Olhe para isso, o que você sente?" busquei pensar as imagens de queda também em uma perspectiva cultural, junto de texto de Ann Cooper Albright. O pensamento sobre o que ocorre depois da queda, me levou a um trabalho de fotografias de still do momento no chão, apresentado no primeiro subcapítulo e o levantar e cair de novo. No segundo subcapítulo tratei do deixar cair, onde trago vídeos e fotografias nos quais os objetos é que caem e ainda apresento a performance *Ínfimo* da artista Cláudia Paim. No terceiro subcapítulo trato do levantar e cair de novo, com vídeos de quedas na areia e na grama. Apresento ainda pensamentos dos artistas John Cage e Allan Kaprow. O texto finaliza com considerações finais e um apêndice com a conversa sobre queda realizada com Eva Schul.

“Meu trabalho inicial é o medo de cair.
Depois se tornou a arte de cair.
Como cair sem se machucar.
Mais tarde é a arte de se manter no ar”

Louise Bourgeois

CAPÍTULO 1

INSTRUÇÕES PARA CAIR

Pedi para a minha mãe, Eva Schul², coreógrafa de dança contemporânea que me instruisse em como cair. Faríamos um treinamento e eu captaria em vídeo, em fotografia e em conversas a queda. Assim fizemos. O quanto preparo precisa para cair? Bom, sem lesões bastante. Meu corpo não é treinado, não sou bailarina ou atleta, não tenho as condições físicas para executar técnicas muito avançadas. Mas qualquer pessoa cai, a gente cai sem querer, sem aprender. Cair é uma ação que nos acompanha na vida desde que estamos aprendendo a ficar de pé. Pensei que o treinamento seria para evitar a dor e descobri que era na verdade para perder o medo.

Inicialmente, ainda antes de procurar minha mãe para me treinar, a minha intenção era explorar um movimento. Assim começou este trabalho. Escolhi o movimento da queda, mas naquele momento não imaginava o tamanho da dificuldade ou como iria executá-lo. A minha ideia era fazer quedas em videoperformance. Eu já havia trabalhado anteriormente executando movimentos e captando em vídeo e fotografia.

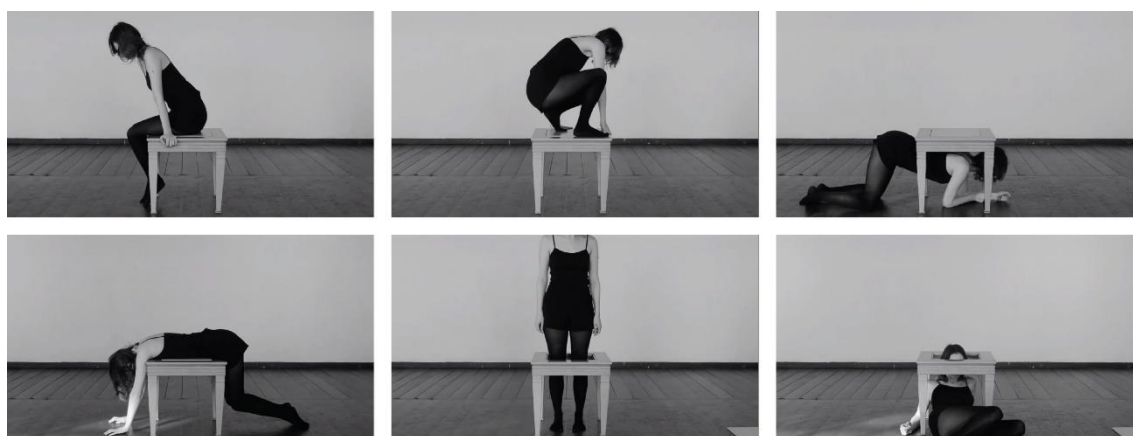


Fig. 3. Natalia Schul, *Descaber*, stills do vídeo, 3'08", P&B, s/ áudio, 2016.

² Eva Schul (Itália, 1948) é coreógrafa na Ânima Cia. de Dança e professora de dança, uma das responsáveis pela afirmação da dança moderna e contemporânea no sul do Brasil. Mas agora quero dizer apenas que é minha mãe. Mais informações disponíveis em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109084/eva-schul> Acesso em: 25/08/2019.

Por exemplo, em *Descaber* (2016), buscava encaixar o meu corpo de diversas maneiras em uma pequena mesa quadrada. Já em *Imagem-cenário* (2017), os movimentos se davam em uma escada. Apesar das diferenças na pós-produção, - o preto e branco e câmera fixa e as imagens sobrepostas, em ambos a movimentação era restrita e determinada com relação ao objeto da cena, a mesa ou a escada.

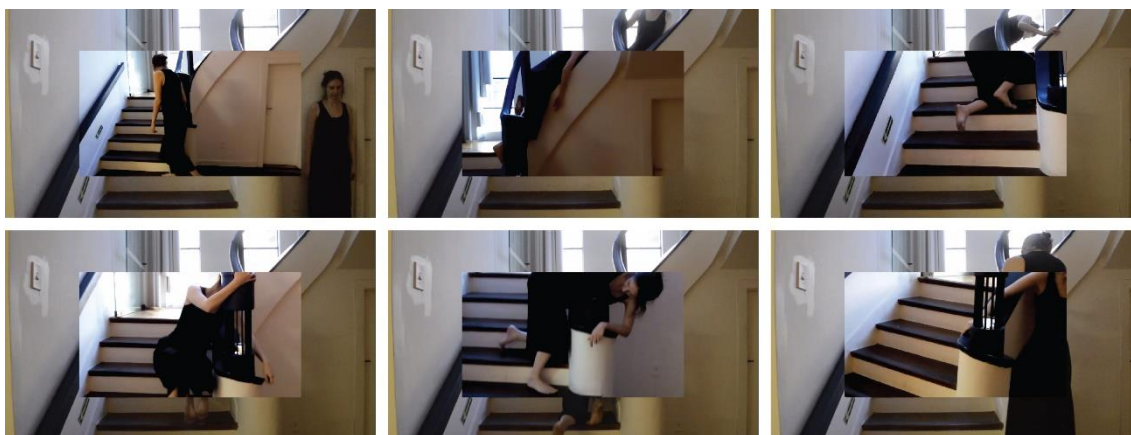


Fig. 4. Natalia Schul, *Imagem-cenário*, stills do vídeo, 2'04", cor, c/ áudio, 2017.

Nas fotoperformances *Movimento* (2015), em que me movia em um cenário formado por um banco, uma mesa de cabeceira e um abajur e *Giro* (2015) em que apareço com o corpo borrado pela ação de girar, se tratava de responder a uma instrução escrita e com outras relações que desenvolvia naquele momento. Desse modo, a vontade de me mover em frente a câmera já estava presente no meu trabalho e na minha pesquisa.



Fig. 5. Natalia Schul, *Giro*, fotografia, 110x30cm, 2015.



Fig. 6. Natalia Schul, *Movimento*, fotografia, 90x60cm, 2015.

Se tratava também de explorar as possibilidades (e os limites) do meu corpo. A videoperformance lida com as questões de um corpo em ação, não como se ele fosse separado de mim enquanto sujeito, bem pelo contrário. Christine Mello escreve que “Percebemos nessas obras estratégias em que o corpo não é meramente objetificado, mas sim agente – emissor e receptor ao mesmo tempo – do gesto performático e da criação de ações participativas”. (MELLO, 2008, p. 150).

A importância dessas experiências reside no modo como se expõe o corpo de maneira direta e testemunhal, no realismo com que os criadores manipulam a linguagem e no agenciamento dos conteúdos simbólicos da cena videográfica. Não se trata de se perceber necessariamente um corpo definido por intermédio do processamento eletrônico, mas, sim, de identificar um corpo que se torna o sujeito do discurso diante da câmera. Um corpo crítico, político, que questiona sua própria condição; aberto frontalmente à exposição pública, e que se desconstrói à nossa frente, insubordinado às convenções vigentes da linguagem videográfica e ao que a cultura dominante habitualmente lhe impõe como natural e aceitável. (MELLO, 2008, p. 151).

Tanto corpo, como vídeo, aparecem em trabalhos de videoperformance como “práticas estéticas e políticas, como espaços/tempos da subjetividade, como campos de experiência em que se tem a oportunidade de operar alguns dos muitos trânsitos e cruzamentos críticos entre o homem e a máquina”. (MELLO, 2008, p. 152). Tive de lidar neste trabalho com as possibilidades do meu corpo, digo isso no sentido de o quanto conseguia responder as instruções de queda que ela me propunha.

Começamos o treinamento com uma queda lateral. O percurso do movimento era: **descer, apoiar e escorregar**. Ou seja, começava me abaixando, indo ao encontro do chão, soltando o corpo (como se o corpo derretesse), depois devia procurar os melhores apoios, como a coxa e então apoiada, o braço escorregava para o lado, levando o corpo todo ao chão. O treinamento se dava com o aprender a fazer o movimento e repetir diversas vezes. Cair, levantar e cair de novo (queda e ascensão). Percebi que no início eu tentava controlar as etapas do movimento e quanto mais cansada ia ficando, mais eu conseguia me atirar.



Fig. 7. Natalia Schul, *Queda lateral*, fotografia, 2019.

Uma segunda queda consistia em girar o corpo e então apoiar a perna e escorregar para frente (de barriga) ou para o lado. As quedas “retas”, frontal ou de costas, no início não tive coragem de fazer. Começamos a treiná-las usando um colchão no chão. Para a frontal, faço de joelhos, diminuindo o espaço da queda e a de costas, faço com apoio.



Fig. 8. Natalia Schul, *Queda de costas*, fotografia, 2019.

A captação aconteceu, neste primeiro momento, com duas câmeras fixas em diferentes ângulos, uma frontal e uma lateral. Uma câmera de celular captava *closets* (*zoom*), pegando detalhes, como só os pés ou a cabeça, etc. Ainda, gravei o áudio das explicações da minha mãe e depois tivemos algumas conversas sobre queda. Esse método objetivava materializar o movimento de queda de forma corporal (no movimento), visual (no vídeo ou fotografia), sonora (nos áudios captados e posteriormente nos sons incluídos no vídeo) e escrita (no texto).

Os registros dos meus vídeos costumam ser feitos por mim mesma. Eu preparo a câmera no tripé, definindo o enquadramento, luz e foco. Ligo, faço a ação e depois desligo. Para as fotografias utilizo o mesmo método, mas com o disparador por tempo da máquina (utilizo a mesma câmera fotográfica para as fotos e para os vídeos). Neste trabalho ainda tive a ajuda da minha irmã, Sofia Schul, que em um momento captou *closets* com a câmera do celular, dirigida por mim sobre o que deveria focar, mas pelo ponto de vista dela.

Como eu costumo trabalhar sozinha, no meu processo se dá a relação da performance feita para a câmera, ou seja, a câmera não está sendo manipulada por uma outra pessoa. Mas a ação é feita para ser vista por um espectador no vídeo, a câmera está ali como uma interface, entre mim e o público. As minhas ações também não são vistas de

outra forma, ao vivo. Elas só chegam ao outro mediadas pelo vídeo, o corpo, nestes trabalhos, se torna corpo-vídeo.

Regilene Sarzi-Ribeiro, no texto "O corpo no vídeo e o corpo do vídeo: diálogos estéticos, arte eletrônica" (2014), escreve que a construção de sentido nas videoperformances se dá no momento em que a obra artística acontece mediada pelo corpo no vídeo, ou seja, quando o corpo no vídeo se torna o corpo do vídeo. "As vivências sensoriais com o corpo íntimo, privado, em interação com corpo do outro, público, serão ressignificadas por estas superexposições corpóreas cuja matéria sensível é compartilhada todas as vezes que o vídeo é exibido". (SARZI-RIBEIRO, 2014, ps. 113-114).

A videoarte se define como meio de expressão sensível capaz de elevar a máquina – objeto câmera – a outro nível de experiência do corpo: o nível do corpo sujeito da obra, matéria sensível porque se faz presença visível e vivencial da união e copresenças da linguagem do corpo e da linguagem do vídeo. Os resultados se deflagram em ações do corpo projetadas pelo registro dos gestos do artista, permitindo que a obra possa ser fruída durante sua realização, ao mesmo tempo em que o corpo do artista se traduz no próprio ato gestual de criação da obra. (SARZI-RIBEIRO, 2014, p. 109).

Ainda sobre este corpo-vídeo, no texto "O corpo-imagem fragmentado e a fotografia na cultura digital" (2008), a autora levanta algumas questões como: "Afinal que corpo-imagem é este? Qual será a nossa percepção desse corpo-imagem fragmentado pela cultura digital? Um corpo-imagem cada vez mais virtual, ilimitado em corpos-possibilidades. Um constante devir". (SARZI-RIBEIRO, 2008, p. 383). Trago também um pensamento de Philippe Dubois (2004) sobre os corpos-imagens de vídeo:

Vemos assim uma consequência imediata deste dado essencial: a questão da representação do corpo encontra-se consideravelmente afetada: passamos a lidar com um corpo que é imagem(s), e apenas imagem: podemos despedaçá-lo, furá-lo, queimá-lo como imagem, e ele jamais sangra, pois é um corpo-superfície, sem órgão; ao mesmo tempo (e esta é a força da reversibilidade da figura), é a própria imagem que se apresenta plenamente, organicamente, como um corpo. Não uma "película" invisível e transparente, um vidro ou uma janela aberta para o mundo (como ocorria no cinema), mas uma matéria, uma textura, um tecido dotado de corpo, um corpo próprio:

uma espessura. Em vídeo, tudo provavelmente não passa de imagem, mas todas essas imagens são matéria. (DUBOIS, 2004, p. 89).

Assim, o corpo no vídeo é diferente do corpo nas performances ao vivo, ele é uma aparência de presença, o performer pode manipular o que é visto, a sua imagem. E ainda, como coloca Dubois, no corpo imagem podem se dar outras manipulações. Em meu trabalho, por exemplo, quando utilizo camadas, apresentando em uma mesma cena corpos combinados, criando espessura na imagem, o que se vê é a matéria da imagem do vídeo.

Luciano Vinhosa, no texto "Videoperformance: corpo em trânsito" (2020), escreve que em sua pesquisa sobre fotoperformance havia a questão de saber se a imagem documental da performance poderia ser uma fonte de experiências primárias e que concluiu que a imagem fotográfica é uma instância diferente da performance, capaz de criar uma experiência própria com o observador, não desvinculada da ação, mas sem a reproduzir ou a ela se reduzir (VINHOSA, 2020, p. 3). E que no vídeo, atualmente com os programas de edição, existem performances pensadas por meio dos ambientes digitais para instalação em espaços reais a partir de projeções:

Nesse caso, ao corpo performante somam-se os efeitos de edição que afasta toda relação da performance com a documentação, gerando uma imagem de um corpo estilhaçado, em si tecnologicamente performante, que impõe sua presença unicamente como imagem no espaço real do espectador. Uma ficção? Diríamos um ambiente de imersão que pretende funcionar como experiência autônoma em que o espaço e o tempo estão subordinados à lógica da imagem, a qual, por sua vez, submete nosso corpo a essa situação experiencial. (VINHOSA, 2020, p. 6).

O autor coloca que mesmo um vídeo documental nos proporcionaria uma experiência própria com a imagem em movimento diferente da ação original, por sua instância representativa. O corpo tecnologicamente performante que ele fala, me parece ser o corpo imagem ou corpo-vídeo que vínhamos falando. Vinhosa escreve que o corpo do performer não seria neutro, mas seria "certamente um corpo social desde então atravessado por um certo repertório de gestos que são retomados em ato, consciente

ou não, e mimetizados, e que se desdobram em outras imagens diferenciais". (VINHOSA, 2020, p. 7).

Vinhosa traz o texto de Sophie Delpeux "O corpo-câmera: o performer e sua imagem" (2010)³ que fora traduzido por ele, trazendo a noção de que o corpo do performer é imagem e ao mesmo tempo produz imagens, quer seja fotografado, videografado ou não. Segundo Sophie, o termo "corpo-câmera" foi inventado pela filósofa Catherine Perret em 2001, fazendo o corpo do artista o refúgio da "unidade estética".

Delpeux (2018, p. 88) escreve que mais do que focalizar o seu interesse sobre a fidelidade ao evento da performance ou sobre a instrumentalização que o artista podia fazer da imagem, ela postula que as imagens produzem sobre o real a mesma operação crítica que aquela induzida pela prática da performance em si. Assim, as imagens não apresentam somente analogias formais, mas uma analogia de intenção com a prática performativa.

A autora fala que os artistas podem representar e tirar prazer de serem representações, se reivindicando como tal. Essa ideia além de interessante me parece conversar com o pensamento anterior. Tínhamos o corpo-imagem, o corpo-vídeo, depois o corpo tecnologicamente performante e agora o corpo-câmera! Todas essas terminologias convergem para um entendimento desse corpo na videoperformance.

Mais adiante irei tratar da queda somática com apoios que desenvolvemos e sobre a criação dos vídeos (no segundo capítulo). Agora vamos passar a ver o que alguns artistas desenvolveram de proposições na relação com a gravidade, a iminência e a queda em si. Começando com um grupo de dança que tem na queda um de seus movimentos recorrentes, passando pelo desafio à força da gravidade – o voar ou andar na vertical, para chegar nas ações de cair ou ações fadadas a queda.

³ Publicada no dossiê "Do suporte ao corpo, do corpo como suporte: imagem e representação", organizado por Luciano Vinhosa, para a Revista Visuais, Campinas, n. 6, v. 4, 2018.



Fig. 9. Natalia Schul, still de vídeo do treinamento, 2019.

1.1 Apoiar: o Cena 11 e a queda somática

O segundo movimento da queda é o apoio. A queda que treinamos, com base na educação somática, sobre a qual vou falar mais adiante, tem como princípio encontrar no corpo o melhor apoio, por exemplo, na queda lateral, eu faço a descida, apoio na ante perna, coxa, quadril e escorrego para o tronco, braço e mão. Quanto melhor o apoiar, menos eu me machuco.

O **Cena 11 Cia de Dança** é um grupo de dança contemporânea catarinense que atua há 22 anos no desenvolvimento de ferramentas técnicas fundamentadas nas relações entre corpo, ambiente, sujeito e objeto como variáveis de um mesmo sistema vivo que existe enquanto dança. Referência nacional e internacional na área, coreografado por

Alejandro Ahmed, o grupo pesquisa o modo de controle do corpo e desenvolve suas investigações na dança.⁴

Maíra Spanghero, que foi bailarina do grupo, publicou o livro *A dança dos encéfalos acesos* (2003), em que escreve sobre dança e tecnologia e a trajetória do grupo trazendo alguns dos espetáculos da companhia, entre eles *Respostas sobre dor* (1994), que apresentava música ao vivo, poesia, videocenografia, trânsito de bailarinos, entre outros recursos. Sobre o espetáculo Maíra escreve:

Nos movimentos, as articulações são premiadas com quedas e ondulações. O corpo estabelece apoios como mãos, joelhos, quadris, ombros, cabeça, corpo do outro, além dos pés. Pegadas que procuram encaixes entre partes do corpo de seus parceiros. Quedas e rolamentos. Exploração das passagens entre os níveis baixo, médio e alto. A movimentação vai devagarzinho ganhando distância de suas fontes formadoras, que neste caso são o jazz, o break e o balé clássico [...] O risco e a violência são tratados como motivos coreográficos. (SPANGHERO, 2003, p. 56).

A queda é um movimento recorrente no trabalho desta companhia. “As quedas são propositais e não escondem a noção de fragilidade. O corpo provoca o erro” (SPANGHERO, 2003, p. 78). O corpo no *Cena 11* não só provoca o erro e o limite do corpo, mas o corpo mesmo apresenta um estado de inacabado, aonde o estranho e o diferente se manifestam, ao contrário de tradição de corpos perfeitos da dança. Tratando do espetáculo *Violência* (2000) Maíra fala sobre a vontade de cair:

Se se quer perder o fôlego, deve-se ficar de olhos bem abertos para ver que os corpos caem de verdade, repetidas e repetidas vezes, sem truques. Há quase uma vontade cega de cair. Como crianças que não têm medo do risco, ou que pelo menos não o conhecem antes de se jogar. Ou como bonecos de games que repetem suas manobras quantas vezes apertamos os botões. (SPANGHERO, 2003, p. 94).

Perder o fôlego, diz a autora. Este é um fator interessante de se pensar, o que ver uma queda causa no espectador. Quando assistimos a um movimento, projetamos nele nossas experiências pessoais vivenciadas. Quando vemos eles caindo, mesmo em

⁴ Mais informações disponíveis em: <https://www.cena11.com.br> Acesso em: 25/08/2019.

vídeo, nos preparamos para o impacto, contraímos os nossos próprios músculos e membros se preparando para sentir a dor da queda. A queda reverbera, ressoa no corpo do espectador. Mônica Dantas⁵ escreve sobre o ato de olhar a dança e uma comunhão de sentidos que engloba, no ato, obra e espectador:

Assim, quando se assiste a uma obra ou evento de dança, tem-se, num primeiro momento, uma experiência visual, pois o movimento dançado apela diretamente à visão. No entanto, ela é, também, uma experiência auditiva e, principalmente, proprioceptiva, pois os movimentos e sonoridades de uma coreografia colocam em jogo a experiência de movimento do espectador. Seu olhar retoma, assim, os movimentos e sonoridades da coreografia e os reune numa intenção motora, num movimento esboçado em seu próprio corpo, numa possibilidade de inscrição da obra no corpo de quem a mira. (DANTAS, 2013, p. 1).

Outra questão que parece relevante diz respeito ao treinamento da ação pelos quais os bailarinos passam que tornaria essa queda “autoral”. Tornam a ação pessoal. O preparo do corpo, a busca pelo controle e superação dos limites, o uso de equipamentos de proteção, são fatores que diferenciam essa queda de uma ação natural. Com esses recursos eles aprendem a minimizar os danos e mesmo a conviver com a dor. Voltando as quedas do Cena 11, no espetáculo *Projeto skr – procedimento 1* (2002),

Se no espetáculo anterior as quedas terminavam numa espécie de abandono seguido de uma rápida recuperação, no seguinte esse abandono vem em reação ao movimento do outro. O motivo para cair é diferente. Nos resultados do primeiro procedimento, a queda está condicionada ao estímulo; em *Violência* a queda é abandono. (SPANGHERO, 2003, p. 105).

Em *Procedimento 1* a maior parte de coreografia se dá em duplas e assim as quedas sugerem dúvidas de quem comanda o movimento, é o bailarino que cai ou o outro que derruba? As ações dependem de duas pessoas e passam a lidar com questões de controle do corpo do outro. Esse controle é explorado também na forma do boneco marionete, *vodu* ou nos jogos de videogames,

⁵ Mônica Dantas é bailarina e Professora da UFRGS, atua no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e no Curso de Graduação em Dança. Doutora em Estudos e Práticas Artísticas pela Université du Québec à Montreal (Canadá) e Mestre em Ciências do Movimento Humano pela UFRGS.

São partes do corpo e apoios que impulsionam as quedas. Como se essa discussão do controle também pudesse ser imposta individualmente, em nível físico. É uma perna que derruba o corpo? Um dobrar de tronco? [...] O corpo do outro é trampolim para as quedas. Tudo se sofisticava no corpo: as desarticulações, as quedas, as torções, os apoios, os contatos. Novas dinâmicas se reorganizam e o chão parece ser o destino dos corpos que caem, voam e se arremessam. (SPANGHERO, 2003, ps. 106-107).

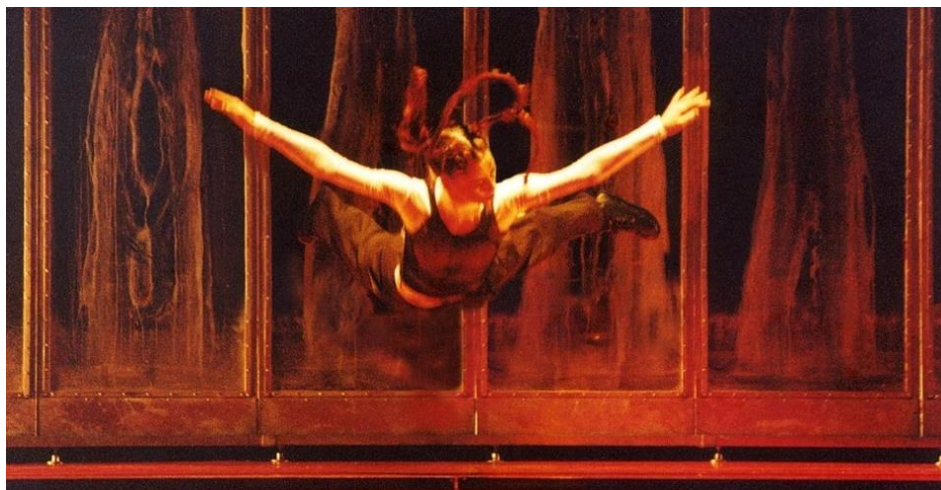


Fig. 10. Cena 11, fotografia do espetáculo *Violência*, 2000. Fonte: site do Cena 11.

Um dos projetos do Cena 11, chamado Anatomia Virtual, é uma série de vídeos tutoriais que explicitam modos de articulação dos conceitos que fundamentam a técnica do grupo.⁶ No primeiro episódio da série vemos o movimento da queda, como visto, frequente no trabalho da companhia. Uma bailarina faz uma queda frontal, reta, inteira e sem apoios. No vídeo aparece um texto que fala da ideia de *Corpo Vodú*, aonde o corpo do bailarino seria o boneco, os movimentos as agulhas e o objeto do feitiço o corpo do espectador. Também apresenta o corpo sujeito-objeto em bloco e um espaço que é incorporado pelo corpo, diz o texto:

Reorganizar os recursos de defesa do corpo, orientar a relação com a gravidade através de uma modulação muscular, entre tensões e relaxamentos, em constante troca com o ambiente, orientar a emoção para equalizar os novos recursos de defesa e não agir

⁶ A série Anatomia Virtual faz parte do Projeto "Cena 11-NAU 2018" realizado com apoio do Estado de Santa Catarina, Secretaria de Estado de Turismo, Cultura e Esporte, Fundação Catarinense de Cultura, FUNCULTURAL e Edital Elisabete Anderle 2017.

reativamente com mãos e braços, posicionar corretamente a cabeça. (CENA 11).⁷

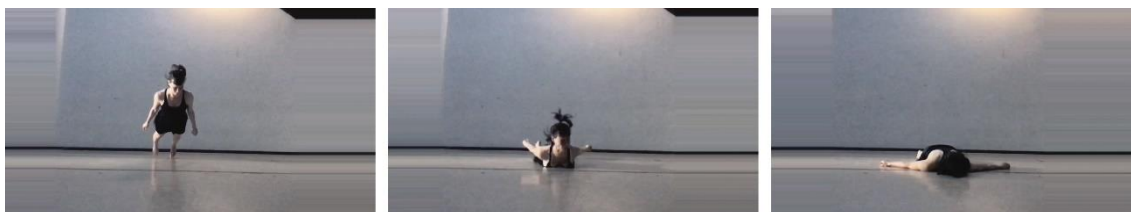


Fig. 11. Cena 11, still de *Anatomia Virtual*, ep.1, Projeto "Cena 11-NAU 2018", vídeo, 2017.

Fonte: página do vimeo do Cena 11.

Conversei com Adilso Machado, bailarino do Cena 11, sobre a técnica da queda e ele colocou que o princípio básico da técnica de cair que usam no grupo Cena 11 é ampliar a área que chega no chão. Quanto maior a área, menor a força. E pensar em dissipar a energia, pensando nas extremidades. Começar de menos alto até ir avançando. Adilso também frisou que é importante aplicar a técnica de expandir e não se proteger instintivamente, isto porque, o comum ao se proteger é se fechar ou ir com uma extremidade primeiro ao chão, criando pontas.

Apreendi na prática essa questão de se proteger instintivamente, na minha tentativa de uma queda frontal no colchão, na qual apoiei as mãos no chão, colocando o peso do corpo nos pulsos e me machucando. Se proteger faz com que o corpo crie arestas, além de tensionar a musculatura e trazer o peso para o centro do corpo, aumentando o peso e facilitando lesões. Aqui o medo e a tentativa de proteção é que causam o machucado, encolher o corpo ao invés de se soltar, que vai ser o problema. O ideal para executar esses movimentos é controlar até um certo momento e depois soltar no final.

⁷ Vídeo *Anatomia Virtual* disponível em: <https://vimeo.com/306103371> Acesso em: 25/08/2019.

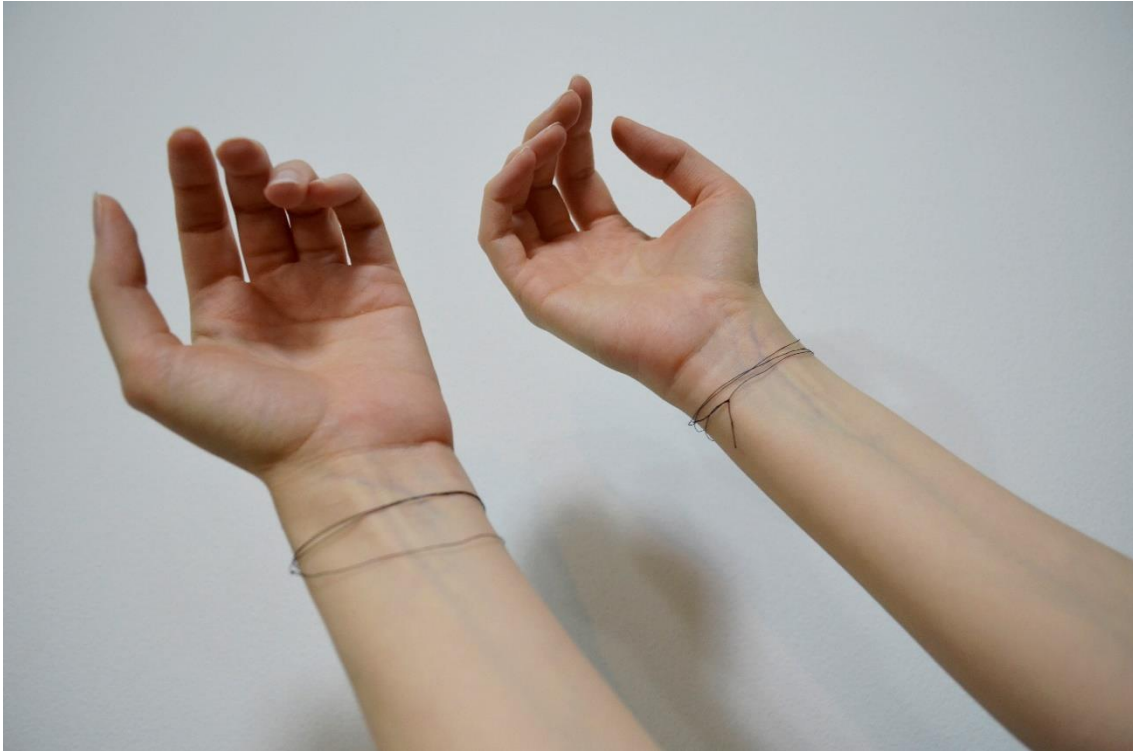


Fig. 12. Natalia Schul, *Fita preta nos pulsos*, fotografia, 2019.⁸

Diferentemente da técnica utilizada pelo grupo Cena 11, que faz essa queda direta e dura com impacto, a técnica que exploramos para as minhas quedas foi a **somática**⁹. Este conceito de educação somática aplicada a dança é relevante neste momento para pensar as quedas do meu trabalho e irei desenvolver o tema no terceiro capítulo. Nas conversas realizadas com Eva Schul, minha mãe, (apêndice), ela explica o uso dessa corrente:

A segunda corrente, que é a que eu uso, é somática. O que é ser somática? A educação somática ensina o corpo a encontrar formas de apoios no chão para não chegar com impacto. Então ela usa o fluxo do movimento a teu favor e encontra que apoios que ela pode ir fazendo no caminho para amortizar a queda. Porque a educação somática trata o corpo como um corpo que tem que ser saudável, tem que ser consciente e saudável, ele tem que saber qual é o caminho melhor para ele não se machucar. (Eva Schul, 2019).

⁸ Minha mãe me aconselhou a amarrar uma fita preta nos pulsos, como uma superstição para curar pulso aberto.

⁹ "A Educação Somática é um conjunto de práticas corporais e métodos educacionais que visam a consciência do corpo através do movimento e que perpassam as áreas da arte, da saúde e da educação. Elas tornaram-se conhecidas a partir de diferentes abordagens e experiências de educação do corpo pelo movimento e pela busca da unidade corpo-mente". (LEITE & SILVA, 2018, p. 107).

Fernanda Carvalho Leite e Suzane Weber, no texto "Elogio à queda" (2018) escrevem que as técnicas e práticas somáticas buscam valorizar o autoconhecimento pela experiência vivida e sentida, nossa habilidade de perceber e influenciar nossos processos internos como relevantes do corpo em movimento, "são práticas que promovem técnicas corporais e de movimento capazes de evidenciar a qualidade de nossas sensações e de nossas dinâmicas cinestésicas favorecendo assim uma prática reflexiva". (LEITE & SILVA, 2018, p. 110).

As autoras colocam que devemos substituir o julgamento de que cair é uma falha e nos permitir cair, aceitar estar despreparado e desamparado, assumir o risco, se colocar em situações inusitadas, para assim, ressignificar a relação com a horizontalidade, "Com o exercício voluntário da queda, com o hábito de cair conscientemente, o corpo vai aprendendo a ter reflexos mais tranquilos com a situação, e cair deixa de ser uma ameaça ou uma desgraça." (LEITE & SILVA, 2018, p. 115).

Então, se estamos neste lugar de queda, neste espaço entre, neste corpo do entre antes e depois da inevitável queda, a questão é *como* cair. A resiliência é uma qualidade evocada como resposta adequada ao corpo para se recuperar de uma queda, ter capacidade de sobreviver e manter sua integridade física. (LEITE & SILVA, 2018, ps. 118-119).

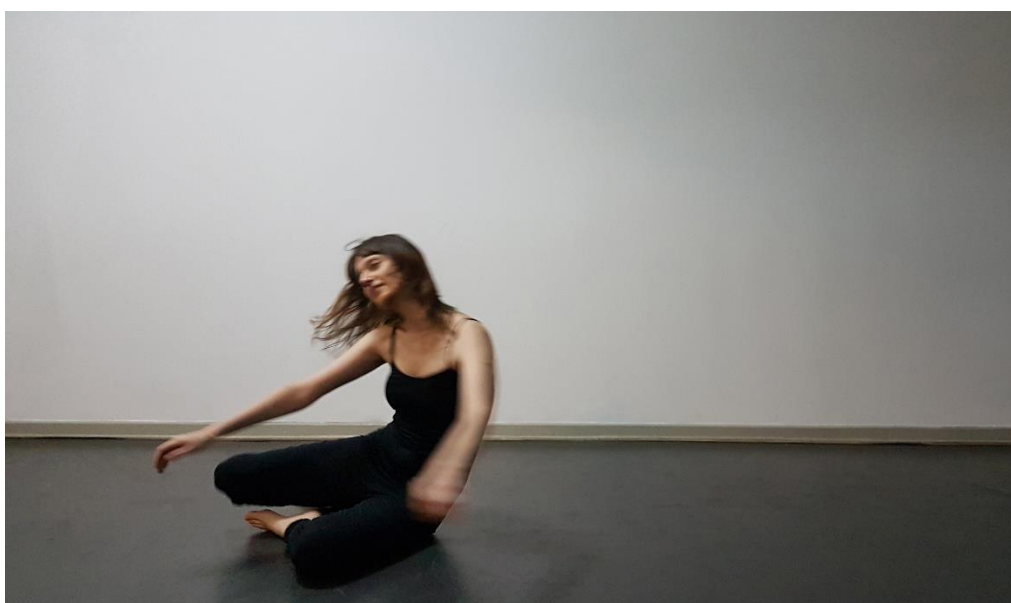


Fig. 13. Natalia Schul, *Queda somática*, fotografia, 2019.

Como cair se torna a questão e a educação somática vai ensinar a encontrar os apoios para fazer isso. Essa queda é fluída, ela parece natural ao movimento de relaxamento do corpo, é um soltar-se, deixar o corpo redondo para não criar as arestas e usar a respiração para relaxar, quase como um derretimento. Claro que ela exige do corpo, por exemplo a musculatura, abdômen para segurar.

Quando a gente cai espontaneamente, sem querer, normalmente bate joelho, cotovelo, mãos, porque tu te protege mas não cai reto, acho que as pessoas só caem reto se elas desmaiam. E se desmaiam não se machucam, porque relaxa e não se protege. O natural do corpo não é cair reto. Nós nos dobramos para tudo, porque a tendência é querer se aproximar da força da gravidade, já que está caindo, então tu já dobra tudo, se encolhe. (Eva Schul, 2019).

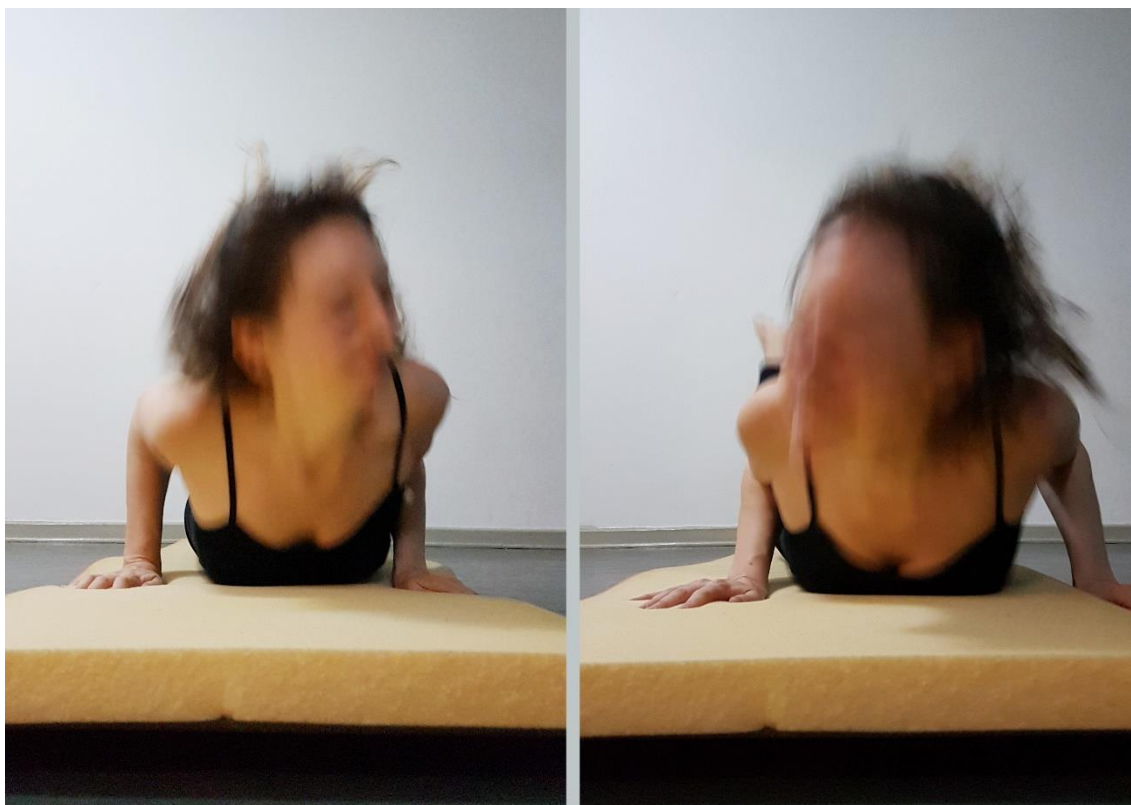


Fig. 14. Natalia Schul, *Queda frontal*, fotografia, diptico 40x60cm cada, 2019.

Cair é um exercício de perder o medo, aceitar o risco, confiar e se acostumar com a dor. Neste trabalho me proponho a aprender e exercitar a queda. Colocar o corpo em um estado de disponibilidade, exercitar o controle e o relaxamento. Se perceber, notar a respiração, a sustentação e os apoios do meu corpo, é um trabalho de conscientização

corporal. Quando eu caio eu estou de fato caindo, não estou representando o que seria uma queda. É corpo que efetivamente age, cai e levanta em uma repetição que não é idêntica, é recomeço. Descer, apoiar e escorregar.

1.2 Descer: o encontro com a gravidade

O primeiro movimento da queda diz respeito à gravidade, é o ir para o chão. Afinal a gravidade é uma das forças fundamentais da natureza e quando nos movimentamos estamos lidando com peso e gravidade, mesmo o caminhar demonstra um descer e subir, cair e recuperar constante. As deslocções de um corpo no espaço são deslocções de peso. Sem a força da gravidade, que nos atrai para o centro da terra, a dança não seria possível, nem a queda. Então o primeiro passo é deixar o corpo pesar, relaxar a respiração e se soltar.

1.2.1 Desafio à gravidade: Yves Klein e Trisha Brown

O ano é 1960, **Yves Klein** se joga de um telhado em um salto no vazio. Não vemos o fim da ação que é iminente. É a anunciação de uma queda ou uma potência de queda. A fotografia o fixa pra sempre no ar, como se estivesse voando no espaço. Os fotógrafos Harry Shunk e János Kender captam cenas do salto e da rua vazia, enquanto um grupo de amigos de Klein no chão seguram uma lona para conter a queda. A fotografia foi publicada no jornal *Dimanche*, produzido para o *Festival d'Art d'Avant-garde*, em novembro de 1960. Klein deixou em várias bancas de jornal de Paris a sua versão do periódico com a manchete "*Un homme dans l'espace!*" (um homem no espaço).¹⁰

¹⁰ Disponível em: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1992.5112/> Acesso em: 25/08/2019.



Fig. 15. Yves Klein, *Le saut dans le vide (Leap into the void)*, 1960. Fonte: site do artista.

RoseLee Goldberg (2015) escreve que, para Yves Klein, a arte não poderia ser simplificada a um pintor com um pincel dentro de um ateliê, mas, era uma concepção de vida e que suas ações eram um protesto contra essa imagem limitante do artista. Jorge Glusberg (2013), por sua vez, coloca o *Salto no Vazio* como uma obra precursora da arte da performance, nas palavras do autor:

Em uma manhã de 1962, em Nice, cidade onde havia nascido trinta e quatro anos antes, Yves Klein realizou um de seus trabalhos mais conhecidos: *Salto no Vazio*. Ele mesmo – fotografado no instante que saltava para a rua, de um edifício – era o protagonista de sua obra, e, nesse sentido, a obra em si. Talvez tenha sido esta experiência de Klein – um antigo estudante de línguas orientais, bibliotecário, treinador de cavalos, judoca e pintor – a iniciação do que se tem denominado arte da *performance*. (GLUSBERG, 2013, p. 11).

Philip Auslander (2006)¹¹ utiliza esta imagem de Klein para explicar a performatividade da documentação da performance. O autor divide a documentação da performance em

¹¹ Original: AUSLANDER, Philip. The performativity of performance documentation. In: *Performance Art Journal – PAJ* 84, 2006.

Tratei anteriormente deste texto no meu trabalho de conclusão de curso em Licenciatura em Artes Visuais: “Desdobramentos didáticos da relação da fotografia e descrição de imagem” (2016). Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/153241> Acesso em: 25/08/2019.

duas categorias, documental e teatral. A primeira diz respeito a uma relação ontológica, na qual um evento ocorre e precede seu registro. Modo tradicional da documentação de performance e *body art* dos anos 1960 e 1970, como exemplo ele traz a documentação de *Shoot* (1971), performance em que Chris Burden pediu para ser baleado no braço.

A categoria teatral trata das performances encenadas unicamente para serem fotografadas ou filmadas e que não aconteceram como eventos anteriores apresentados para um público. Nestes casos o espaço documental se torna o único espaço no qual a performance ocorre e é neste sentido que se dá o trabalho de Klein. O artista ainda publicou duas versões desta imagem, uma delas com um ciclista passando na rua e a outra sem o ciclista, o que reforça a ideia de um evento construído.

O *Leap* de Klein se enquadra nessa categoria. Klein não tinha plateia, a não ser “amigos íntimos e fotógrafos”, quando ele pulou (e o fez várias vezes na “tentativa de conseguir a expressão transcendente desejada de seu rosto”). Usou uma rede protetora que não aparecia na fotografia, porque era, na verdade, uma composição de duas fotos unificadas no quarto escuro de revelação. (Isso é uma questão que permanece aberta, se os amigos estavam lá para presenciar a performance ou a fotografia sendo tirada – em qualquer caso, eles não viram o evento retratado na fotografia). A imagem que vemos registra então um evento que nunca aconteceu, a não ser na foto mesmo. (AUSLANDER, 2013, p. 4).

Mesmo que as documentações de algumas performances não sejam planejadas ou concebidas como tais, Auslander coloca que os artistas que estavam interessados em preservar seus trabalhos tomaram consciência da necessidade de registrar as performances. Neste sentido, diferentemente do que se costuma pensar, as performances não seriam autônomas, tendo na documentação o acesso a um evento originário, mas sim, os eventos seriam encenados para serem documentados.

Em 2015, uma exposição¹² da dupla de fotógrafos Shunk-Kender, no Museu de Arte Moderna – MOMA em Nova Iorque, apresentou, entre diversos trabalhos, outras versões do salto de Klein, tiradas da mesma ação, mas que não foram escolhidas para serem a obra icônica que conhecemos. Essas outras imagens reforçam a ideia da importância do ato de saltar para o trabalho e da construção da narrativa.



Fig. 16. Yves Klein com Harry Shunk e János Kender, *Leap into the Void*, 1960.
Fonte: site Artnet.

A questão é que de fato Yves Klein deu o salto e ele se utiliza da linguagem da fotografia para deixá-lo congelado para sempre no ar, desafiando a gravidade. Me questiono que outros modos, além das criações visuais e audiovisuais, foram usados por artistas para negar a gravidade e os encontrar na dança, através dos corpos dos bailarinos com equipamentos de apoio.

Em 1970 **Trisha Brown**¹³ coreografa um performer a descer um plano vertical, andando na lateral de um prédio, em *Man Walking Down the Side of a Building* (1970). No ano seguinte a companhia Trisha Brown Dance Company apresenta *Walking on the Wall*

¹² A exposição "Art on Camera: Photographs by Shunk-Kender, 1960–1971", aconteceu no MOMA-NY, de 17 de maio a 04 de outubro de 2015. Mais informações em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1492> e <https://news.artnet.com/exhibitions/moma-yves-kleins-leaps-332247> Acesso em 11/08/2020.

¹³ Trisha Brown (EUA 1936-2017) foi uma coreógrafa, bailarina e artista norte-americana muito importante para o movimento de dança pós-moderna nos anos 1960 e 1970 em Nova Iorque, uma das fundadoras da Judson Dance Theater e criadora da companhia de dança Trisha Brown Dance Company. Mais informações podem ser encontradas no site da artista, disponível em: <https://trishabrowncompany.org/> Acesso em: 25/08/2019.

(1971) no Museu Whitney em Nova Iorque, com performers andando pela parede. E ainda, em 1973, *Woman Walking Down a Ladder* (1973) com a performer descendo uma grande escada na horizontal, do que parece ser uma caixa d'água. Estas propostas do início da carreira de Trisha Brown de ficar, caminhar, correr na horizontal em planos verticais, utilizando equipamentos como cordas presas aos bailarinos, ao mesmo tempo que parecem confrontar a gravidade, a celebram e chamam a atenção para o movimento. Nas palavras da coreógrafa:

Uma atividade natural sob o estresse de um ambiente não natural. Gravidade renegada. Grande escala. Ordem clara. Você começa no topo, desce, para na parte de baixo. Todas aquelas perguntas que surgem no processo de selecionar o movimento abstrato de acordo com a tradição da dança moderna - o que, quando, onde e como - são todas resolvidas em colaboração entre o coreógrafo e o local. Se você eliminar todas as possibilidades excêntricas que a imaginação coreográfica pode conjurar e apenas fazer uma pessoa caminhar pelo corredor, verá o movimento como a atividade. O paradoxo de uma ação trabalhando contra outra é muito interessante para mim, e é ilustrado em *Man Walking Down the Side of a Building* (Homem andando ao lado de um prédio), onde você tem a gravidade trabalhando de uma maneira no corpo e minha intenção de ter uma pessoa andando naturalmente trabalhando na outra direção. (BROWN, Trisha, *Trisha Brown: Dança e Arte em Diálogo, 1961-2001*, Teicher, Hendel. Tradução nossa).¹⁴

Brown em sua fala aponta para ver o movimento como a atividade. Percebe-se nestes trabalhos que se trata de questionar o movimento a partir dos seus quotidianos banais e não de sua excentricidade e pensar os corpos a partir da sua existência comum e não a partir das suas manifestações excepcionais. Ações como caminhar e correr, passos simples, mas que executados em uma situação incomum, trazem a atenção para o ato em si.

¹⁴ Original: "A natural activity under the stress of an unnatural setting. Gravity reneged. Vast scale. Clear order. You start at the top, walk straight down, stop at the bottom. All those soupy questions that arise in the process of selecting abstract movement according to the modern dance tradition -- what, when, where, and how -- are all solved in collaboration between choreographer and place. If you eliminate all those eccentric possibilities that the choreographic imagination can conjure and just have a person walk down an aisle, then you see the movement as the activity. The paradox of one action working against another is very interesting to me, and is illustrated by *Man Walking Down the Side of a Building*, where you have gravity working one way on the body and my intention to have a naturally walking person working in the other way." (Trisha Brown, *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*, Teicher, Hendel).



Fig. 17. Trisha Brown Dance Company, *Walking on the Wall*, 1971. Fonte: site da companhia.

A performance nos anos 1960 e 1970, penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte, acabou tocando nos limites que separavam arte e vida. Renato Cohen (2013) coloca que a performance está ligada ao movimento da *live art*, que seria uma maneira de se encarar a arte. Uma arte ao vivo e uma arte viva,

É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado. A *live art* é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista. A ideia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de “espaços mortos”, como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição “viva”, modificadora. (COHEN, 2013, p. 38).

Esse foi o modo de encarar a arte de alguns bailarinos e coreógrafos nos anos 1960, – como Trisha Brown, Simone Forti, Yvonne Rainer, Lucinda Childs, Steve Paxton, David Gordon, Barbara Lloyd e Debora Hay – que começaram suas carreiras na dança tradicional e então passaram a trabalhar com John Cage e Merce Cunningham, mudando a forma da dança, incluindo em seus repertórios movimentos comuns como andar e parar e situações do dia a dia. Sobre essas ações, Cohen coloca que:

Esse movimento é dialético, pois na medida em que, de um lado, se tira a arte de uma posição sacra, inatingível, vai se buscar, de outro, a

ritualização dos atos comuns da vida: dormir, comer, movimentar-se, beber um copo de água (como numa *performance* de George Brecht do Fluxus) passam a ser encarados como atos rituais e artísticos. (COHEN, 2013, p. 38).

Esses artistas estavam de certa forma fazendo esse movimento dialético, questionando a arte e os locais da arte, mas também ritualizando o cotidiano. Glusberg (2013) aponta dois acontecimentos no ano de 1962 que foram importantes para o futuro da performance, sendo eles a fundação do movimento Fluxus e um recital realizado pelos componentes do Dancers Workshop apresentado na Judson Memorial Church de Nova Iorque, que marca o nascimento do Judson Dance Group.

Esse centro vai desenvolver uma atividade efervescente, através dos trabalhos inovadores de Paxton, Forti, Rainer, Brown, Deborah Hay, Lucinda Childs e Philip Corner, atraindo a atenção de inúmeros artistas, cuja colaboração com os bailarinos e coreógrafos suscita criações que rompem a fronteira da dança – mesmo da dança moderna –, injetando novos e ricos elementos ao *happening* e delineando os contornos que caracterizarão a *body art* nos anos setenta. (GLUSBERG, 2013, p. 37).

A Judson Dance Theatre, da qual Brown é considerada uma das fundadoras, foi um coletivo de bailarinos, compositores e artistas visuais que se apresentaram na igreja Judson Memorial Church em Manhattan, Nova Iorque entre 1962 e 1964. Os artistas envolvidos desenvolveram trabalhos experimentais rompendo com os limites da dança moderna, criando assim a dança pós-moderna. Alguns dos pontos que eles romperam foram a necessidade de ter um corpo específico para ser bailarino, os espaços específicos de dança (saíram dos teatros e foram para a rua, a praça, o prédio, etc.), dançar a música (obedecer ao ritmo) e o treinamento de passos (passaram a olhar para os movimentos cotidianos).

Inspirados ora pelas explorações iniciais de Cage com os materiais e com o acaso, ora pela liberdade dos *happenings* e das obras do grupo Fluxus, esses bailarinos começaram a incorporar experimentos semelhantes a seu trabalho. Sua abordagem das possibilidades diversas de movimento e dança acrescentou por sua vez, uma dimensão radical às performances dos artistas plásticos, levando-os a extrapolar suas “instalações” iniciais e seus quadros vivos quase teatrais. (GOLDBERG, 2015, ps. 128-129).

Assim, trabalhando juntos na Judson Memorial Church, os artistas das artes visuais, das artes cênicas e da dança trocaram experiências e se influenciaram em suas criações. Ao longo dos dois anos de atividades os participantes se reuniram para apresentar e discutir os seus trabalhos em desenvolvimento. Izabel Stuart, no texto "A experiência do Judson Dance Theater" (1998), escreve que estas reuniões eram abertas a todos os interessados, sendo bailarinos ou não, tendo um forte senso comunitário. E que nestes momentos de reflexão sobre a dança, eles podiam se posicionar como criadores e/ou intérpretes, críticos e como plateia.

Além da troca de ideias entre os artistas que se misturavam nos eventos do *Judson*, verificava-se, não raro, a troca de "papéis": cenógrafos dançando nas apresentações ou bailarinos compondo músicas, sem estabelecer hierarquias. Ações e gestos cotidianos converteram-se em material de pesquisa. Todo movimento, executado na rua ou num campo de futebol, poderia ser reconhecido como dança. (STUART, 1998, p. 199).

Outro processo de rompimento com a hierarquia dizia respeito aos movimentos. A técnica, quando usada, servia como um instrumento para alcançar um movimento desejado e não com um fim nela mesma. O amador era valorizado pelo seu desembaraço e desprendimento da técnica. Também experimentaram uma nova relação com o espaço, como relata Stuart:

As apresentações realizadas no santuário da igreja ou no ginásio colocavam os artistas no mesmo plano dos espectadores, e bem próximos uns dos outros. Sob esta nova perspectiva, tanto a ação como a recepção se alteraram. O isolamento palco-plateia foi rompido, deixando o *performer* e o público mais vulneráveis. (STUART, 1998, p. 202).

Com a proximidade, o público podia perceber outras coisas, como ouvir a respiração ou ver a transpiração dos bailarinos, os gestos também ganhavam dimensões mais reduzidas. O espaço permitia um outro posicionamento das cadeiras, de forma que possibilitava diferentes ângulos de visão. A precariedade também acabou contribuindo com a estética da dança. "Importava ao Judson Dance Theater descobrir todo tipo de

corporeidade possível. E acreditavam encontrar na dança um terreno fértil para isso". (STUART, 1998, p. 196).

Com relação aos rompimentos que eles estavam explorando, Yvonne Rainer, uma das artistas da Judson, escreveu em 1965, o *No Manifest*,¹⁵ levantando pontos como: não ao espetáculo, não ao virtuosismo, não a transformações e magia e faz de conta, não ao envolvimento de intérprete ou espectador, não ao estilo, não à sedução do espectador pelas artimanhas do performer, não à excentricidade, não para mover ou ser movido, entre outros.

No que diz respeito a questões de princípio, os bailarinos geralmente compartilhavam as mesmas preocupações dos outros artistas, como, por exemplo, a recusa em separar as atividades artísticas da vida cotidiana e a consequente incorporação de atos e objetos do cotidiano como material para as performances. Na prática, porém, eles sugeriam atitudes totalmente originais diante do espaço e do corpo, as quais não haviam sido, até aquele momento, objeto de consideração por parte dos artistas de orientação mais visual. (GOLDBERG, 2015, p. 129).

Essas atitudes originais diante do corpo e do espaço também acrescentaram, por exemplo, uma nova dimensão à concepção do espectador de "corpo no espaço", como coloca RoseLee Goldberg em relação as coreografias de Trisha Brown, "Obras como *Homem descendo pela lateral de um edifício* (1970), ou *Andando na parede* (1970) pretendiam desorientar o senso de equilíbrio gravitacional do público". (GOLDBERG, 2015, p. 152).

Como visto, estes artistas, nos anos 1960 e 1970, desafiaram às concepções, os materiais e os locais da arte. Entretanto, nestes trabalhos que desafiam ou exaltam a gravidade, – como o salto de Klein ou os bailarinos que andavam nas paredes na companhia de dança de Trisha Brown, – ainda não há propriamente queda, mas sim um estado dramático de aproximação ao chão. Passamos então para a queda.

¹⁵ Yvonne Rainer, *No Manifest*, 1965. Disponível em: https://www.moma.org/learn/moma_learning/yvonne-rainer-trio-a-1978/ Acesso em: 25/08/2019

1.2.2 À espera da queda: Bas Jan Ader e Claude Cattelain

A espera, a antecipação da queda e então o clímax, um corpo cai. E assim de novo e de novo. Vivemos um momento de incerteza e instabilidade em uma sociedade que ainda vê o sucesso e o progresso como metas e o fracasso como algo negativo. Nas artes fracassar pode adquirir outra dimensão. Artistas usam o experimento como meio de trabalho e o erro ou a falha como parte de um processo que é contínuo, às vezes incorporando-o ao resultado, às vezes mesmo buscando-o como objetivo. Diversos artistas se propõem a cumprir tarefas inalcançáveis ou inúteis, como um meio de entender e se colocar no mundo.

Bas Jan Ader (Holanda, 1942 – desaparecido no Oceano Atlântico, 1975) foi um artista conceitual que realizava performances documentadas em fotografia e vídeo. Em 1970 se deu o período mais produtivo de sua carreira, começando com o seu primeiro filme caindo do telhado de sua casa de dois andares na Califórnia. Em 1975, ele saiu em um pequeno barco em uma tentativa de atravessar o Oceano Atlântico, como parte do trabalho *In Search of the Miraculous* e nunca mais foi visto. Ele deixou uma pequena e relevante quantidade de trabalhos, principalmente vídeos e em sua maioria utilizando a gravidade como meio.

Criou pequenos vídeos curtos em preto e branco¹⁶. *I'm Too Sad To Tell You* (1971), um de seus trabalhos mais famosos, é um vídeo de 3 minutos com ele chorando, algumas fotografias e um cartão postal com a inscrição "estou muito triste para te contar", que ele enviava a seus amigos ou a pessoas do meio da arte. Entre 1969 e 1970, junto William Leavitt, mas de forma anônima, publicaram uma revista de arte conceitual que satirizava a arte, por exemplo com entrevistas com falsos artistas, chamada *Landslide*.

Ader testou o equilíbrio e foi de encontro a gravidade em trabalhos como *Fall 1* (Los Angeles, 1970) que mostra o artista sentado em uma cadeira no telhado de uma casa e

¹⁶ Disponíveis em: <http://ubu.com/film/ader.html> e <http://www.basjanader.com/> Acessos em: 25/08/2019.

então caindo e rolando do telhado ao chão ou *Fall II* (Amsterdan, 1970) em que ele aparece andando de bicicleta até cair com ela em um canal. Ainda, em *Broken Fall (Geometric)* [Holanda, 1971] Bas Jan está parado de pé e desequilibra para o lado caindo em cima de um cavalete, em *Broken Fall (Organic)* [Holanda, 1971] o vemos pendurado em uma árvore e sua queda dentro de um lago após soltar o galho. Em *Nightfall* (1971) Ader está em uma garagem escura, iluminada por duas lâmpadas no chão, o artista equilibra uma grande pedra em cima do ombro até que a derruba em cima de uma das luzes, junta a pedra e faz o mesmo com a outra, terminado o vídeo no escuro.



Fig. 18. Bas Jan Ader, *Fall 1* (Los Angeles, 1970), still de vídeo, 16mm, 00'24", 1970.

Fonte: site do artista.

Brad Spence foi o curador da primeira retrospectiva do Bas Jan Ader nos Estados Unidos em 1999. Spence escreveu um texto no qual propõe duas possibilidades de interpretação do trabalho do artista, levando em consideração que essas ações acontecem sem um contexto motivador, uma diz respeito a uma análise mais factual e a outra mais conceitual. A primeira se concentra na fisicalidade das performances, ou seja, tem o corpo como produtor e portador de significado, o corpo como medida interpretativa.¹⁷

¹⁷ "By removing these perilous moments of action from any motivating context, Ader invites two almost mutually exclusive possibilities for interpretation. The first focused on the irreducible physicality of his performance; the artist, in experiencing the corporeal threat of a particular situation, offers his body as the finite producer and bearer of meaning. That is, in the ModernistMaterialist tradition of "it is what it is," the body becomes the ultimate interpretive measure". (SPENCE, 1999).

Pensando primeiro nesta perspectiva do corpo, eu coloco que as ações de Bas Jan Ader são de fato executadas por ele e tem o peso do seu próprio corpo como medida, vemos a gravidade agindo nele. Mesmo quando a queda é de um objeto, como em *Nightfall*, é o corpo que segura até não poder mais e cede à força da gravidade derrubando o tijolo. O objeto é usado para reforçar um aspecto do corpo, talvez mesmo a sua falibilidade.

Em 1970, Willoughby Sharp escreveu um texto para a primeira edição da revista *Avalanche* que ele editava com Liza Béar. Neste artigo ele vai analisar o uso do corpo do artista como material escultural (*body works*) nos trabalhos que estavam sendo produzidos naquele momento, o mesmo em que Ader produziu os seus vídeos. Sharp levanta a situação socio econômica do período como uma das vantagens de os jovens artistas usarem eles mesmos em seus trabalhos, assim como a disponibilidade e a capacidade de fazer exatamente o esperado.

Chamadas diferentemente de ações, eventos, performances, peças e coisas, as obras apresentam atividades físicas, funções corporais corriqueiras e outras manifestações habituais ou não da fisicalidade. O corpo do artista se torna tanto sujeito como objeto da ação. Geralmente a performance é executada na privacidade do estúdio. Obras individuais são em maior parte comunicadas ao público através da forte linguagem visual de fotografias, filmes, videotapes e outras mídias, todas com impacto forte e imediato. (SHARP, 1970, p. 2).

Sharp vai então elencar espécies de categorias de uso do corpo, como por exemplo, o corpo como ferramenta, o corpo como lugar, o corpo como cenário, o corpo como suporte. *O corpo em circunstâncias normais*, seria uma versão de corpo encontrado, uma extensão dos objetos encontrados de Duchamp. “Enquanto Duchamp reconheceu a integridade e o poder de objetos *ready-made* comuns e sua relevância estética, um número de artistas tem apresentado funções físicas simples – tais como respirar e espirrar – como obras” (SHARP, 1970, p. 8)¹⁸. Talvez aqui pudessem ser incluídas as quedas de Ader.

¹⁸ Ressalto que o *ready-made* de Duchamp é um objeto escolhido por sua neutralidade, por não ter nenhum significado particular para o artista. Diferente do conceito de *objet trouvé*, que é um objeto encontrado e escolhido por sua singularidade e que será ressignificado, como por exemplo a obra *Tête de taureau* (*Bull's Head*), 1942, de Pablo Picasso.

O corpo não é, nesses trabalhos de performances ou ações registradas em vídeo, uma ferramenta que deixa alguma impressão na terra ou um espaço no qual objetos ou o próprio artista vai agir, muito menos é ele em si um objeto, despersonificado. Bas Jan Ader parece tratar da experimentação de um movimento, o cair e de uma experiência vivenciada no corpo. Ou seja, mais do que o *corpo em si*, suponho ser mais importante *o que* ele está fazendo.



Fig. 19. Bas Jan Ader, *Broken Fall (Geometric)* [Holanda, 1971], still de vídeo, 16mm, 01'49", 1971.

Fonte: site do artista.

Brad Spence desmonta essa primeira hipótese proposta por ele, escrevendo que o próprio artista negava essa perspectiva. Bas Jan Ader dizia que não fazia *body art*, *body works* ou *body sculpture* e que quando ele caiu do telhado da casa ou em um canal, é a gravidade agindo sobre ele.¹⁹ É interessante levar em consideração que Ader estudou artes e filosofia e lecionou artes e nesse período, fazendo uma afirmação como essa, está, intencionalmente, desvinculando seu trabalho de uma corrente a qual poderia ser associado.

¹⁹ "I do not make body sculpture, body art or body works. When I fell off the roof of my house or into a canal, it was because gravity made itself master over me." (ADER in SPENCE, 1999).

Assim, o curador Spence levanta um segundo grupo de possibilidades de análises mais literárias: a metáfora, alegoria, ironia e as correspondentes narrativas do eu.²⁰ Vista por esse ângulo, eu proponho que a queda poderia apresentar-se como símbolo da falha. E, neste sentido, há dois aspectos que podem ser destacados: o primeiro diz respeito ao fato de que as quedas de Ader não são acidentes, elas são propositais, é uma ação auto imposta e que prevê a falha; o segundo se refere a repetição do ato.

O trabalho de Ader parece seguir uma regra simples, ele se coloca em situações e deixa a gravidade agir levando-o à queda. A regra é cair e ele faz e refaz o movimento em diferentes cenas, todas sem sentido ou narrativa, nas quais a consumação da queda anuncia o fim iminente da ação. Vários artistas trabalharam com a ideia de imposições de regras e atividades sem sentido ou já destinadas a falhar, trago um deles, Cattelain, para pensar estas questões.

Claude Cattelain (Bélgica, 1972) é um artista contemporâneo que trabalha com performance e vídeo²¹. Ele faz ações com materiais comuns colocando o corpo em situações de tensão que normalmente acabam em quedas. Assim como em Ader, são atividades auto impostas, algumas mais simples, outras complexas, mas que parecem destinadas a dar errado em algum momento.

Em X (2016) o artista sobe entre duas paredes usando três travas de madeira. Ele está em um corredor branco e estreito e começa posicionando as madeiras de modo a travar elas na parede em diagonais, então sobe em cima, colocando os pés em duas madeiras e reposicionando a terceira, para ir escalando. Durante a ação ele joga com o equilíbrio do corpo e do material até que no final do vídeo, quando já está no alto e no final do corredor, ele cai.

²⁰ "Thus Ader opens his work to a second group of more literary possibilities: metaphor, allegory, irony and the corresponding narratives of the self. His falls make themselves available as symbols ranging from subjective failure and dissolution to that of a theological order". (SPENCE, 1999).

²¹ Disponíveis em: <https://vimeo.com/user8119028> e <http://www.claudecattelain.com/> Acessos em 25/08/2019.

Cattelain coloca o corpo a serviço de ambições fúteis ou empreendimentos absurdos. Mas esses empreendimentos atendem a princípios formais, alcançados através e apesar do trabalho físico e imprevisível necessário para construí-los. As estruturas minimalistas que assombram suas ações aparecem através de uma malha de esforço, suspense e *pathos* - por produtos do protocolo, ricos o suficiente para redimir seu próprio fracasso. (FIDUCCIA, 2012, tradução nossa).²²



Fig. 20. Claude Cattelain, *X*, still de vídeo, hd, 16/9 vertical, 58', 2016. Fonte: site do artista.

Chaise Inclinee (2011) é uma performance em que o artista balança para trás uma cadeira onde está sentado e coloca tijolos em baixo dos pés da cadeira, segurando o maior tempo possível, até que a cadeira cai e explode uma única luz atrás dele. Um vídeo desta performance participou da exposição *Levantes*, com curadoria de Didi-Huberman²³, na parte dos *gestos (intensos)* da mostra sobre o tema dos levantes, ou seja, o levantar-se como um gesto.

²² Original: "Cattelain puts the body in the service of futile ambitions or absurd undertakings. But these undertakings heed formal principles, achieved through and in spite of the physical, unpredictable labor it takes to build them. The minimalist structures that haunt his actions appear through a mesh of effort, suspense and pathos – by products of the protocol, rich enough to redeem its very failure". (FIDUCCIA, 2012).

²³ A exposição *Levantes* foi apresentada no museu Jeu de Paume em Paris, entre outubro de 2016 e janeiro de 2017, viajando depois para vários locais, incluindo São Paulo, de outubro de 2017 a janeiro de 2018, no SESC.

Em *Don't try* (2006) ele se inclina para trás na borda do telhado de um prédio, desafiando a gravidade. Neste trabalho, obviamente, a queda não é consumada. Os trabalhos de Cattelain tem um aspecto muito forte que é a espera da queda, assim como nos trabalhos de Ader, a expectativa do impacto dura um longo tempo de vídeo. A câmera fixa e o silêncio, criam uma atmosfera de concentração. Algumas ações são arriscadas, mas parecem calculadas, o que elas geram não é tanto uma sensação de perigo, mas uma tensão. Sabemos que vai cair, sabemos que vai quebrar e assim esperamos o momento do ápice, a queda.



Fig. 21. Natalia Schul, fotografia do treinamento, 2019.

Acompanhávamos os três movimentos da queda, começamos pelo segundo – o apoiar, para tratarmos da indagação do corpo, do processo de cair e da mistura dos campos, com a queda somática a companhia de dança Cena 11. Em seguida vimos o movimento inicial – o descer, explorando o registro, o corpo-imagem e as afrontas à gravidade, com o salto de Klein, as quedas de Ader e Cattelain e ainda os bailarinos que andam na vertical na companhia de dança Trisha Brown.

Meu intuito com a apresentação destes artistas neste capítulo, foi de realizar um mapeamento das minhas referências sobre o tema da queda. Na tentativa de determinar um campo de interesse sobre o assunto. Ao começar a pesquisa pensei no trabalho de Bas Jan Ader, que eu já conhecia e era uma referência de artista trabalhando com o cair. O trabalho de Claude Cattelain conheci através da exposição Levantes e achei que se relacionava, não só com a queda, mas também com Ader.

Outro aspecto da queda que me interessava encontrei nas companhias de dança, Cena 11 e de Trisha Brown, com quedas muito diferentes porque realizadas por bailarinos profissionais com treinamento e equipamentos. Queda também fala sobre gravidade, e com relação ao desafio a ela penso em Yves Klein pulando no vazio. Desse modo, estes artistas me interessam como referências da queda, não necessariamente a minha queda, mas ao assunto.²⁴ No próximo capítulo veremos o terceiro movimento, – o escorregar, no qual irei tratar da criação dos vídeos.

²⁴ Ainda sobre o assunto da queda, o pesquisador da história da arte Pedro Cupertino, em sua dissertação de mestrado “O salto, a queda e a ruína: poéticas do fracasso em Guilherme Peters” (2019), analisou a obra do artista Guilherme Peters com o uso de skate, nas quais identificou ações recorrentes, como o salto, a queda e a ruína gerada. No texto, Cupertino analisa as potencialidades do fracasso e é uma pesquisa relevante sobre o tema.

CAPÍTULO 2

ESCORREGAR: REPETIÇÃO, DIFERENÇA E RITMO

O vídeo tem uma característica particular de apresentar uma identidade dúbia, mutável ou mesmo de não ter identidade. A começar pela própria etimologia da palavra, *video* sem acento é um verbo (do latim *videre*, “eu vejo”) e que verbo! Mesmo em toda sua ambiguidade, o vídeo como “ver” é nada menos do que a ação que está no centro de toda forma de representação visual, o verbo das artes visuais. Philippe Dubois (2004) escreve que *video* é o ato mesmo do olhar.²⁵

Ato de olhar se exercendo por um sujeito em ação, “‘eu vejo’ é algo que se faz ‘ao vivo’, não é o ‘eu vi’ da foto (passadista), nem o ‘eu creio ver’ do cinema (ilusionista) e tampouco o ‘eu poderia ver’ da imagem virtual (utopista)” (DUBOIS, 2004, p. 72). Dubois coloca o vídeo na potência de uma imagem-ato. O vídeo ainda aparece como complemento nas palavras como em “câmera de vídeo” ou “videoinstalação” e “videoperformance”, como um sufixo ou prefixo, um termo anexo.

E para além da etimologia da palavra, em um plano histórico e econômico, o vídeo surge como um parêntese entre o cinema, anterior a ele e as imagens infográficas, posteriores a ele. Em um plano teórico, o vídeo pertence à imagem eletrônica, embora tenha nascido analógico. E no plano estético, ele corre entre a ficção e o real, filme e televisão, arte e comunicação. Com uma identidade e lugar confusos, se desenvolve no vídeo uma escrita própria (não exclusiva), porém intermediária ou intermediática, um *entre* imagens.

Nesta bifurcação, o vídeo ocupa uma posição difícil, instável, ambígua: ele é a um só tempo objeto e processo, imagem-obra e meio de transmissão, nobre e ignóbil, privado e público. Ao mesmo tempo pintura e televisão. Tudo isso sem jamais ser nem um nem o outro. Tal é a sua natureza paradoxal, fundamentalmente hesitante e bifronte.

²⁵ Tratei anteriormente deste texto no meu trabalho de conclusão de curso em Bacharelado em Artes Visuais: “Entre nós há uma câmera” (2019). Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/204912> Acesso em: 15/12/2020.

Convém aceita-la como um fato e considerar esta ambivalência de princípio não como fraqueza ou deficiência, mas como a força mesma do vídeo. A força proveniente do fraco. (DUBOIS, 2004, p. 74).

Também pensando o vídeo, Jean-Paul Fargier, no texto "Poeira nos Olhos" (1993), traz a questão da realidade, que não se coloca no vídeo do mesmo modo que, por exemplo, no cinema. Isto porque no vídeo não esperamos a realidade, não é isso que interessa. As imagens no vídeo remetem ao ruído, (ao invés de "silêncio, gravando", vem o "ruído, trucagem!"). A escrita do vídeo consiste em criar uma imagem barulhenta. Este estilhaço de imagens bombardeia a mídia e a realidade.

Pois para forçar o real a se apresentar, mesmo que fosse apenas no lapso de um relâmpago, não basta apenas quebrar o quadro como conteúdo homogêneo, é preciso quebrar o tempo como desenvolvimento contínuo. Imagens paradas, em câmera lenta, aceleradas (e nós aceleramos também uma imagem multiplicando nela as coisas a serem vistas): tudo serve para sair do efeito 24 imagens por segundo, efeito que consiste em dar a ilusão de uma continuidade do movimento através de uma sucessão de imagens fixas. (FARGIER, 1993, p. 233).

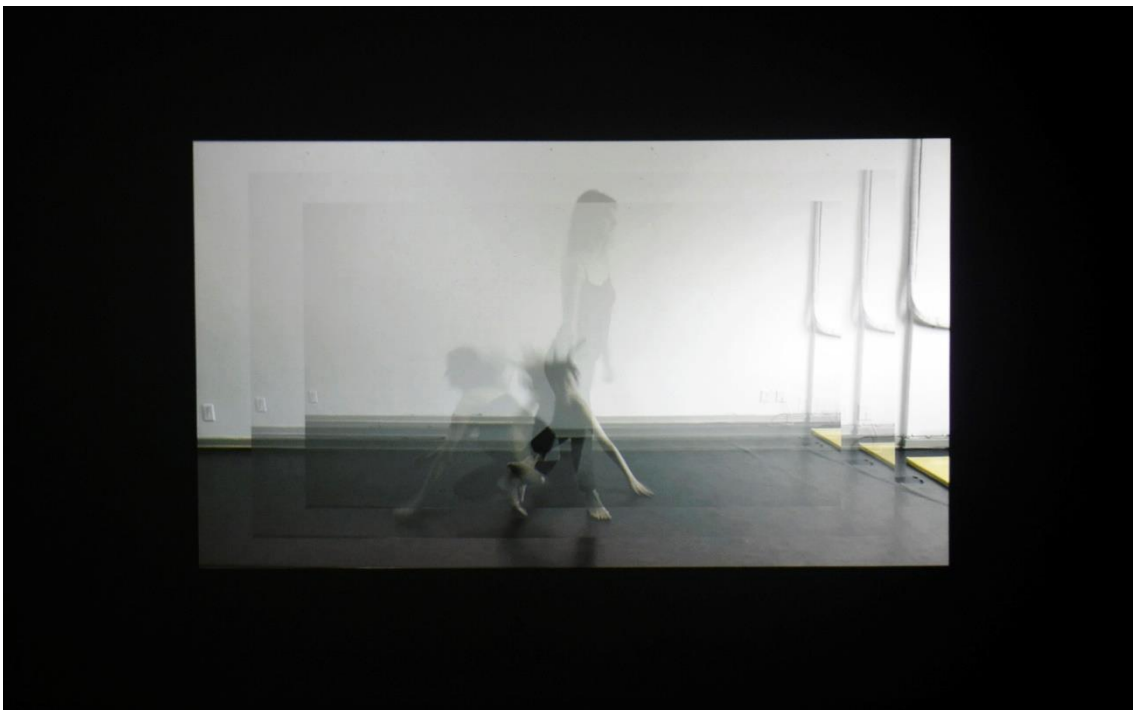


Fig. 22. Natalia Schul, projeção do vídeo *Queda 04*, 2019.

Estes escritos me ajudam a pensar o segundo momento do meu processo de trabalho, que é a edição do vídeo. Em cada etapa importou alguma questão diferente. A primeira parte seria a ação – e a relevância dada para o experimento e o corpo, o fato que acontece – e a captação em vídeo – a performance pensada junto com a câmera. E então esta última etapa, quando tenho um material bruto, as captações e disso vai surgir a forma mesmo deste trabalho, criado através da edição do vídeo.

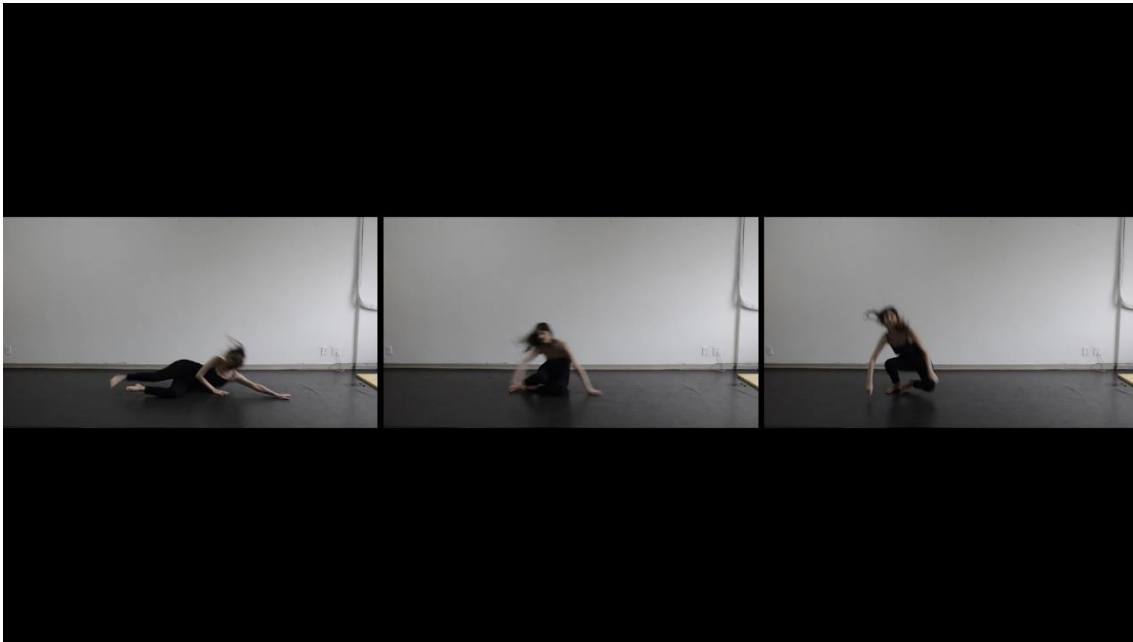


Fig. 23. Natalia Schul, Still de *Queda 03*, vídeo, 03", 2019.

Link: <https://vimeo.com/showcase/8154609/video/514083041>

Cada ato existe em decorrência do anterior. Captei o treinamento das quedas por inteiro, sem pausas, não foi fazendo um movimento por vez, mas conversando, preparando o espaço, tirando e colocando o colchão de apoio, caindo e levantando, errando e acertando, pegando o jeito, tudo foi captado. Porém com a consciência da câmera, eu fiz para a câmera e sabendo que iria cortar, ou seja, esperando a edição.

Eu espero a edição, mas eu não faço a ação *para ela*, quero dizer, diferentemente do cinema em que cada quadro é pensado para a futura edição (decupagem e montagem cinematográfica dos planos), aqui a edição cria com o que tem. Quando gravo o foco está mesmo *no fazer* a queda. E mesmo usando o tempo real da ação (o tempo do vídeo

é o tempo da queda) esta imagem é então, cortada e colada, umas por cima das outras, umas do lado das outras, formando grades ou janelas, várias imagens ao mesmo tempo, umas parasitando as outras e formando novas formas de ver.

O uso do tempo real é comum às videoperformances, com esse recurso a obra existe como um processo de elaboração, que precisa ser vivenciado na duração do ato, como referência à vivência do acontecimento. Christine Mello (2008) coloca sobre o tema que a “obra passa a existir como forma aberta, constitutiva da construção de sentidos entre o tempo apreendido pelo homem e o tempo produzido pela máquina”. (MELLO, 2008, p. 145).

As circunstâncias de criação com o vídeo em tempo real e ao vivo permitem que o espectador compartilhe a experiência do trabalho ao mesmo tempo que ocorre o ato criativo, sem que necessariamente se ofereçam estruturas significantes encerradas em si mesmas ao espectador. Há, dessa maneira, a transformação de uma lógica de prática artística – calcada em ideias estruturalizantes e formalistas – na lógica orgânica da prática vivencial, por meio de um mesmo tempo vivido entre quem faz e recebe a obra. (MELLO, 2008, p. 145).

Assim, nos meus vídeos, o uso do tempo real da queda, mesmo com os cortes e a montagem da edição, parece reforçar a noção de *acontecimento* do trabalho. Uma performance foi feita para a câmera, ou seja, temos um corpo em ação que é o sujeito do discurso diante do aparato videográfico. Depois, a edição reforça essa outra noção que é a de corpo-imagem, ou seja, não temos apenas uma emanção do real, mas um devir corpo-vídeo sendo elaborado, com o seu tempo e a sua espessura. Ainda, a edição que venho fazendo das minhas imagens corresponde a um modo de criação experimental e não narrativo, vou deter-me agora um pouco mais aos vídeos.

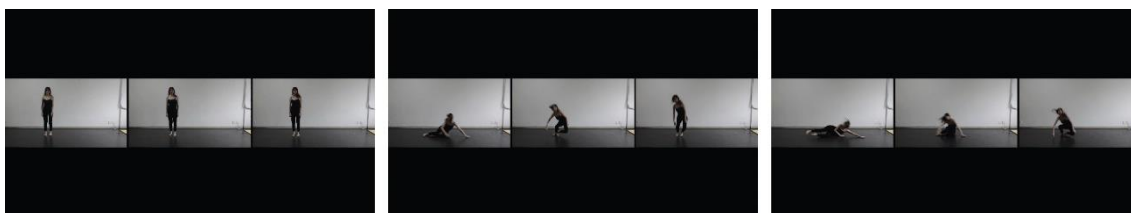


Fig. 24. Natalia Schul, Stills de *Queda 03*, vídeo, 03", 2019.

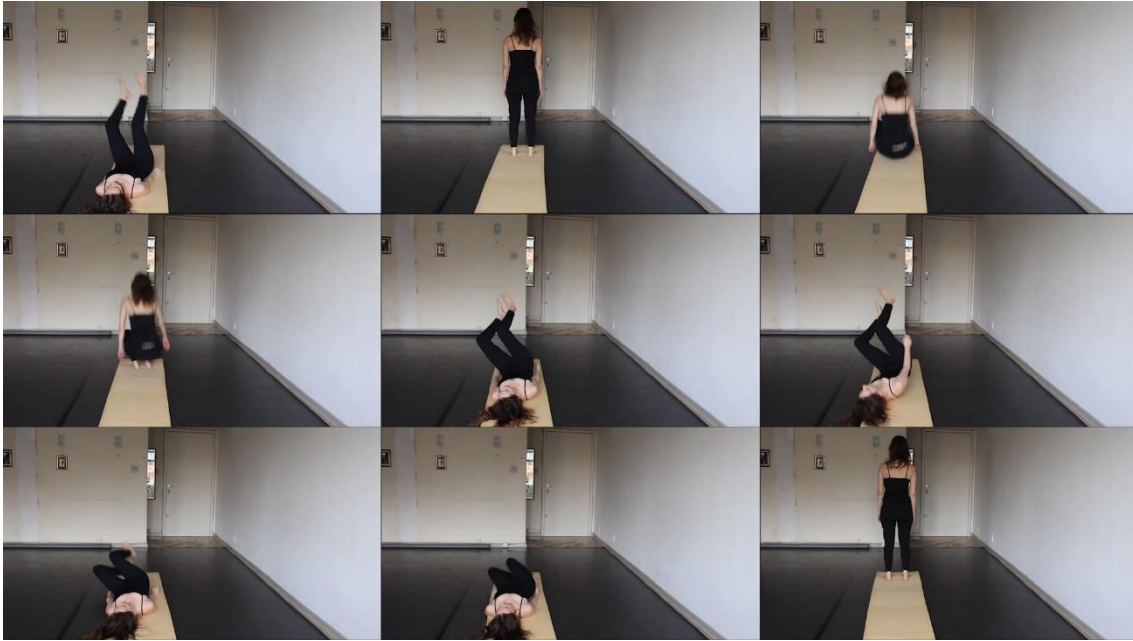


Fig. 25. Natalia Schul, Still de *Queda de costas (5492)*, vídeo, 06", 2019.

Link: <https://vimeo.com/showcase/8154609/video/514078817>

Ao final dos treinamentos eu pegava as captações, assistia e marcava as quedas. Depois fui destrinchando os vídeos por quedas. Cada queda um vídeo, em tempo real do movimento, ou seja, em torno de cinco segundos por vídeo. Então com esse material pronto comecei a compor os trabalhos. Para os primeiros, *Queda somática 09*²⁶ e *Queda de costas (5492)*²⁷, fiz uma edição em nove janelas, cada uma com uma queda, na ordem realizada. Por mais parecidos que sejam os movimentos, por ser um gesto – aprendido ou apreendido – cada um levou um tempo diferente, especialmente pelas esperas, antes de cair e até levantar. Desse modo, quando cada vídeo termina, se torna uma janela preta e vemos ao mesmo tempo várias etapas do mesmo movimento.

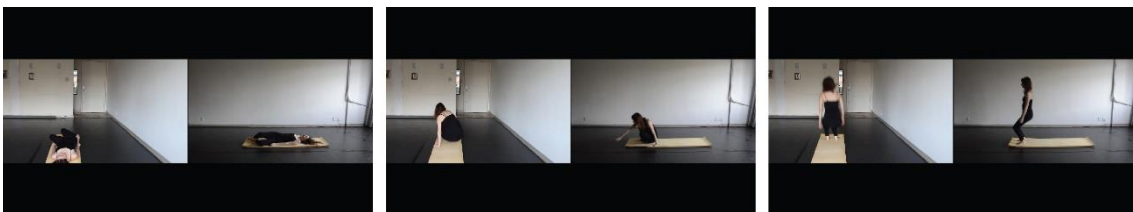


Fig. 26. Natalia Schul, Stills de *Cair e levantar (011)*, vídeo, 42", 2019.

²⁶ Vídeo: <https://vimeo.com/showcase/8154609/video/514078329> Acesso em: 21/02/2021.

²⁷ Vídeo: <https://vimeo.com/showcase/8154609/video/514078817> Acesso em: 21/02/2021.

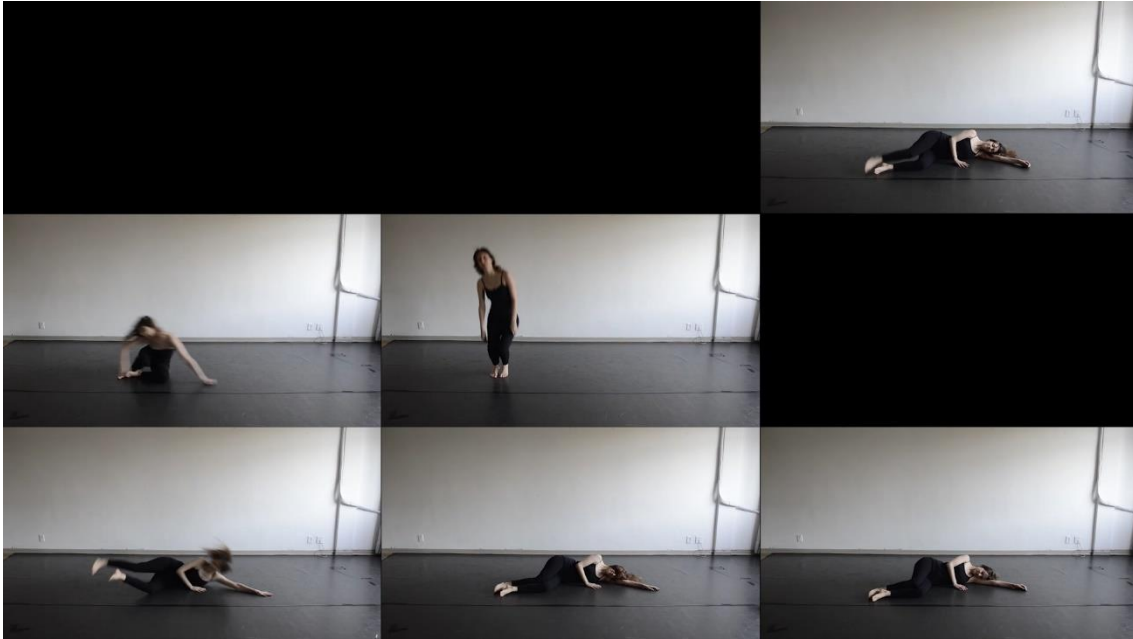


Fig. 27. Natalia Schul, Still de *Queda somática 09*, vídeo, 05", 2019.

Link: <https://vimeo.com/showcase/8154609/video/514078329>

A montagem das nove janelas eletrônicas forma essa grade que “permite uma divisão da imagem autorizando francas justaposições de fragmentos de planos distintos no seio do mesmo quadro” (DUBOIS, 2004, p. 80). Esse modo permite a visualização de vários momentos da ação ao mesmo tempo e várias ações acontecendo juntas. Exercício parecido fora colocar uma segunda câmera que captou estas ações de um outro ponto de vista, em *Queda lateral (5491)*²⁸, de modo que vemos a queda também ao mesmo tempo de dois lugares distintos.

Dubois escreve sobre a figura da janela: “Esta, a um só tempo, reenquadra e desenquadra, retira e acrescenta, subdivide e reúne, isola e combina, destaca e confronta. É uma figura da multiplicidade [...] por justaposição”. (DUBOIS, 2004, p. 82). Além das nove janelas, também experimentei com duas em *Cair e levantar (011)*²⁹ e três em *Queda 03*³⁰. Em *Queda 04*³¹ faço um outro tipo de queda, que envolve um giro cruzando a perna, para fazer os apoios mais graduais descendentes (joelho, coxa, quadril) e, então, escorregar para frente (de barriga) ou para um dos lados. Neste vídeo

²⁸ Vídeo: <https://vimeo.com/showcase/8154609/video/514080236> Acesso em: 21/02/2021.

²⁹ Vídeo: <https://vimeo.com/showcase/8154609/video/514081167> Acesso em: 21/02/2021.

³⁰ Vídeo: <https://vimeo.com/showcase/8154609/video/514083041> Acesso em: 21/02/2021.

³¹ Vídeo: <https://vimeo.com/showcase/8154609/video/514083935> Acesso em: 21/02/2021.

três janelas são sobrepostas, fragmentando, de certo modo, não só a imagem, mas o corpo.

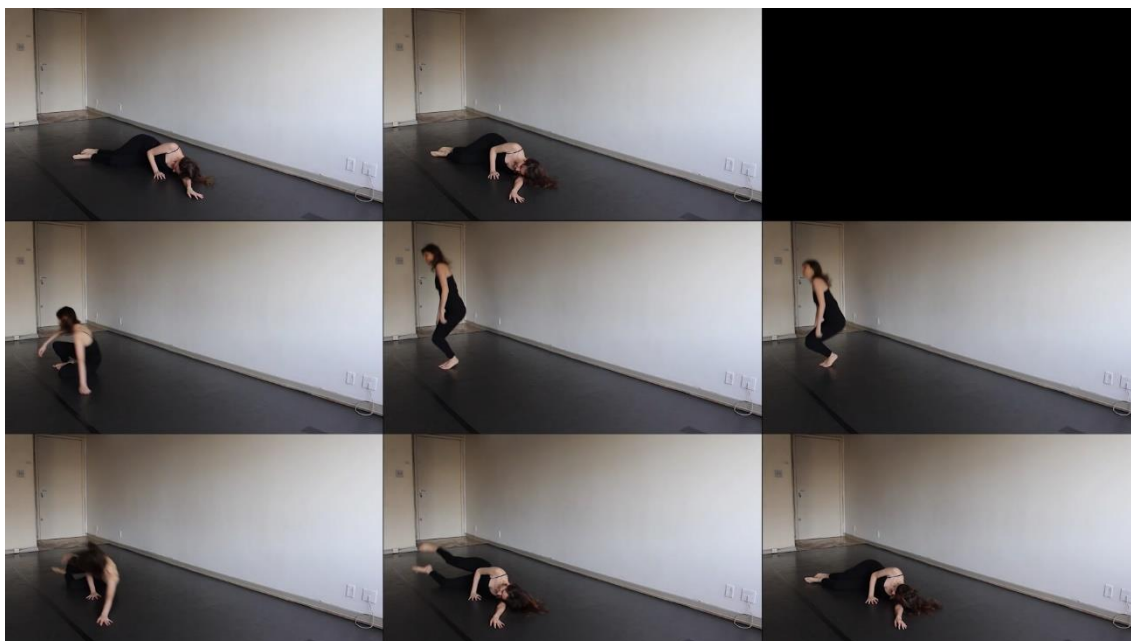


Fig. 28. Natalia Schul, Still de *Queda lateral* (5491), vídeo, 05", 2019.

Link: <https://vimeo.com/showcase/8154609/video/514080236>

Algumas questões aparecem nestes vídeos, como o corte (temporal e das janelas), a repetição e a diferença. A repetição se dá no movimento (fazer de novo, treinamento) e no vídeo (janelas e looping). Quando refazemos um gesto muitas vezes ele começa a perder o sentido (tente repetir uma mesma palavra várias vezes e ela começa a soar estranha), por outro lado, quando a ação perde o sentido focamos em outra coisa, por exemplo, voltamos a atenção para o movimento do corpo, para os detalhes. Então vem a diferença, é sempre a mesma queda, mas cada uma se dá com suas particularidades, no seu tempo.

Começamos a buscar a diferença, um cabelo que se move diferente, uma mão posicionada em outro lugar, um movimento da cabeça e assim por diante. Há um prazer na repetição, algo de conhecido, que tem a ver com o aprendizado, mas me parece ser a diferença que pega a atenção e a curiosidade. Pensei estes vídeos para serem vistos em looping, de modo que a ação acontece e de novo e de novo. Como é muito rápido, em torno de cinco segundos, é na repetição que se torna possível perceber a diferença.

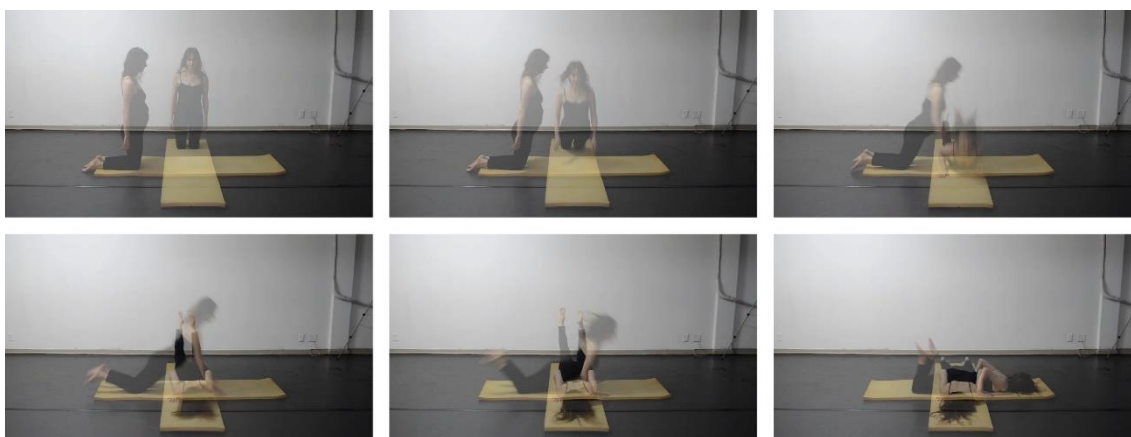


Fig. 29. Natalia Schul, Still de *Cair em si*, vídeo, 02", 2019.

Link: <https://vimeo.com/showcase/8154609/video/514084341>

Outro tipo de montagem pela multiplicação da visão que experimentei foi a sobreposição de imagens em *Cair em si*³², neste vídeo realizei quedas frontais ajoelhada no colchão e juntei imagens de duas ações, uma em cima da outra, usando a transparência. Aqui também vemos momentos e pontos de vista distintos da ação, não captados ao mesmo tempo, mas executados de outro ângulo (frontal e lateral), apresentados juntos em quase simultaneidade. Dubois escreve sobre o recobrir e ver através:

A sobreimpressão visa sobrepor duas ou várias imagens, de modo a produzir um duplo efeito visual. Por um lado, efeito de transparência relativa: cada imagem sobreposta é como uma superfície translúcida através da qual podemos perceber outra imagem, como em um palimpsesto. Por outro lado, efeito de espessura estratificada, de sedimentação por camadas sucessivas, como num folheado de imagens. (DUBOIS, 2004, p. 78).

Busco este duplo efeito nestes trabalhos com sobreposição, nos quais vemos duas ou três imagens, com transparência para ver através umas das outras, mas que tornam a imagem espessa, com mais matéria. Em imagens compostas se perde a contiguidade espacial efetiva, retomando o assunto da realidade no vídeo, trazido por Fargier anteriormente. Mesmo sendo uma captação de uma ação que ocorreu, os pontos de vista e a edição que multiplica a visão com várias imagens de mim mesma, fazem com

³² Vídeo: <https://vimeo.com/showcase/8154609/video/514084341> Acesso em: 21/02/2021.

que o vídeo não carregue consigo aquela emanção do real esperada do registro da performance (que como já colocada no primeiro capítulo, já seria performativa). Se trata aqui, da imagem do vídeo como composição, espaço multiplicável, heterogêneo e simultâneo de visões.

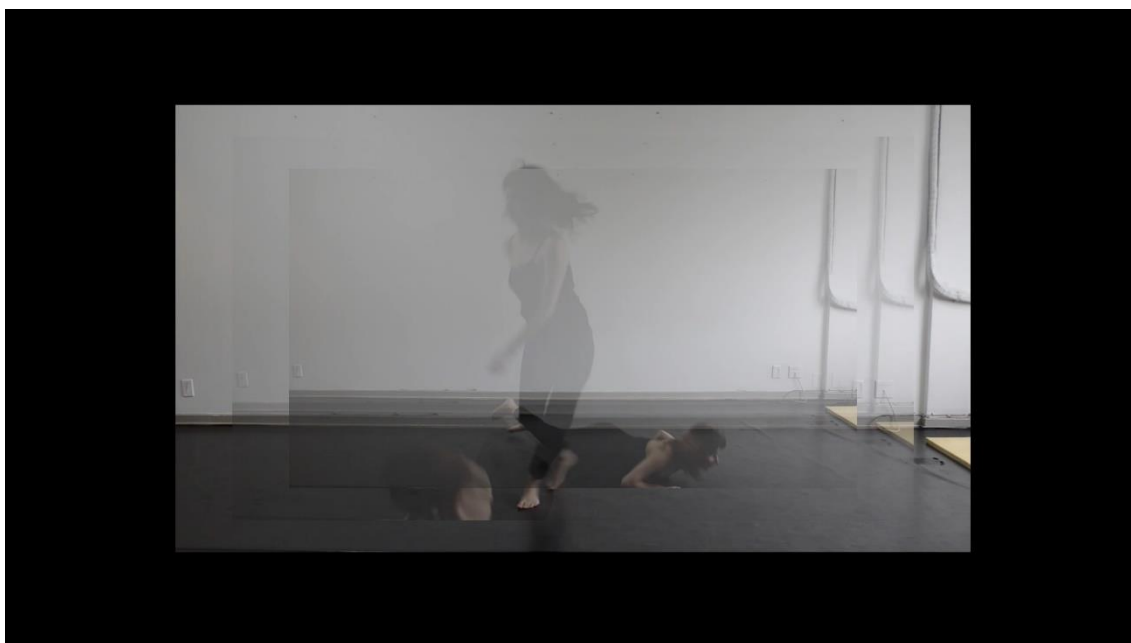


Fig. 30. Natalia Schul, Still de *Queda 04*, vídeo, 04", 2019.

Link: <https://vimeo.com/showcase/8154609/video/514083935>

Outro ponto que surge nesta montagem é o ritmo. Quando comecei a captar o treinamento das quedas, a minha intenção era usar o som captado pela câmera fotográfica, porém, descobri que isso era impraticável por conta dos inúmeros ruídos no áudio. Posteriormente, ainda com a vontade de usar barulhos de queda nos vídeos, vim a conhecer *sites* na Internet que disponibilizam sons gratuitamente (*free sound*) e lá encontrei diversos áudios de quedas, captados de modos diferentes. Alguns diziam ser realmente de quedas de corpos, outros eram fabricados com objetos.

Salvei seis áudios para compor os vídeos e em alguns usei eles sozinhos, em outros combinados. Alguns trabalhos optei por não utilizar nenhum áudio, nos demais o vídeo segue mudo até o impacto com o chão e então o som da queda. O som dos vídeos isolados se torna só um barulho pontual e constante, mas na montagem dos trabalhos juntos para a apresentação, se torna um ritmo.

Me parece surgir uma ideia de partitura, com estes corpos se movimentando repetidamente e estes barulhos pontuais e recorrentes. Em um dos vídeos, *Cair e levantar (011)*, fiz uma montagem com algumas quedas seguidas, ou seja, ao invés de cortar queda por queda, neste eu apareço caindo e me levantando e caindo novamente, o vídeo não termina no chão, mas segue. A ideia de ascensão e queda, que já havia nos outros, fica mais evidente com a continuação, com o levantar. Neste vídeo duas janelas dividem a tela mostrando a ação de lado e de costas.

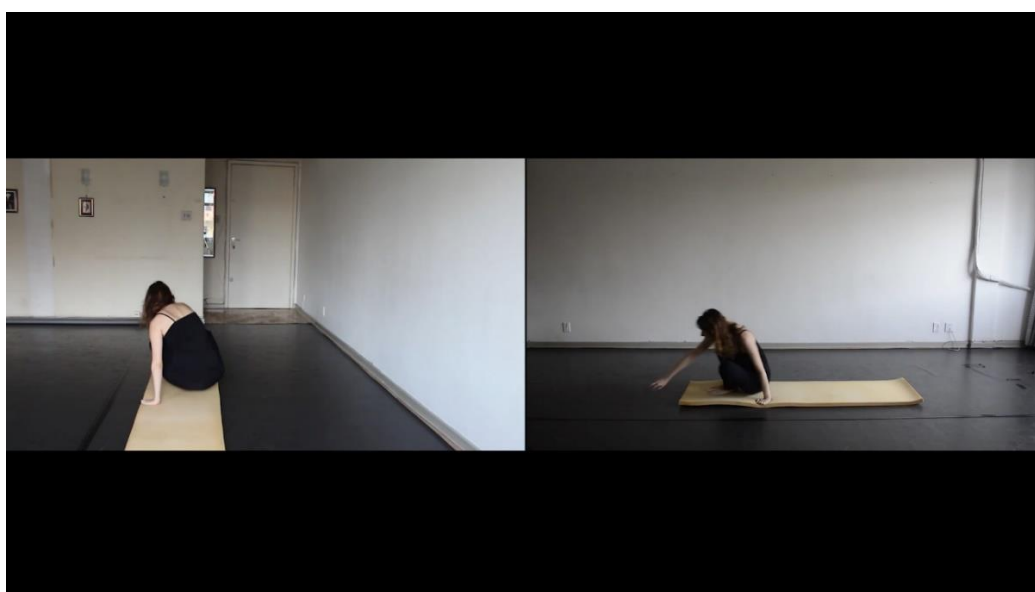


Fig. 31. Natalia Schul, Still de *Cair e levantar (011)*, vídeo, 42", 2019.

Link: <https://vimeo.com/showcase/8154609/video/514081167>

Uma possibilidade de apresentação destes trabalhos, seria um vídeo em uma televisão e em *looping*, entre outros trabalhos. Experimentei essa montagem na exposição *Descaber (2019)*³³ na qual apresentei *Queda somática 09 (2019)*, junto com fotografias na parede. Outra apresentação seria em um formato de instalação com vários dos vídeos sendo mostrados ao mesmo tempo, podendo ser em telas ou projeções. Como antes mencionado a simultaneidade dos vídeos cria um ritmo com os sons das quedas e as várias imagens.

³³ A exposição individual *Descaber*, com curadoria de Camila Schenkel, aconteceu de 28/06/2019 a 19/07/2019, na Pinacoteca Aldo Locatelli, durante o 33º Festival de Arte de Porto Alegre.

Estes vídeos aqui tratados se deram em um primeiro momento da pesquisa, no qual as performances foram realizadas dentro do estúdio, sem público, estando presentes somente eu e minha mãe trabalhando e é claro, a câmera. Mais adiante, no quarto capítulo irei tratar de outros vídeos posteriores que foram desenvolvidos ao longo do processo de trabalho. Agora, entretanto, irei primeiro passar para uma problematização da pesquisa, no capítulo a seguir.

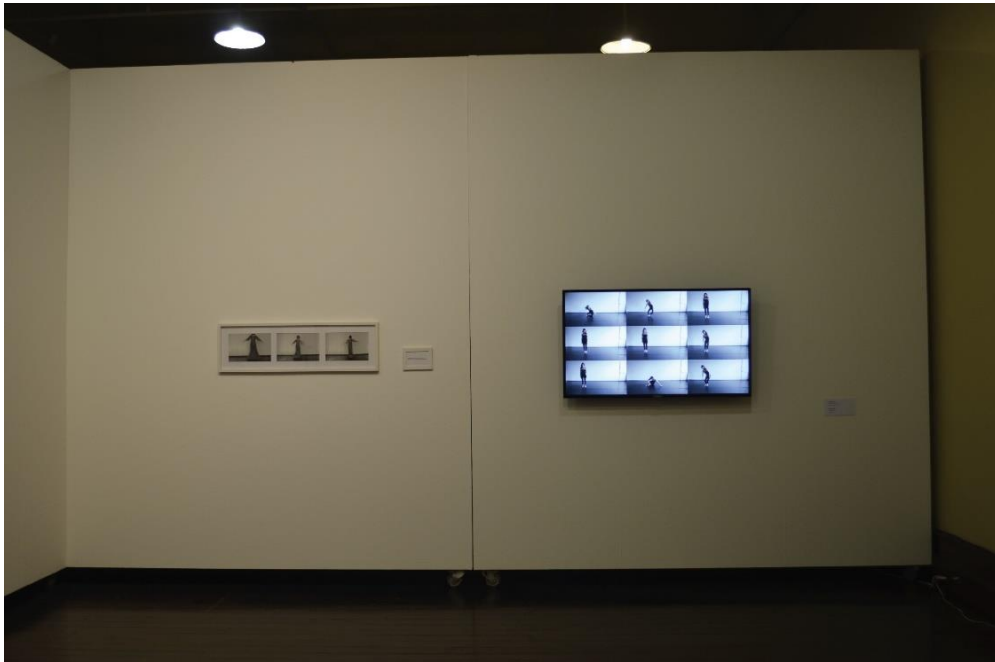


Fig. 32. Natalia Schul, vista da exposição *Descaber*, na Sala da Fonte da Pinacoteca Aldo Locatelli, 2019.

Obras *Giro* de 2015 e *Queda somática 09* de 2019.

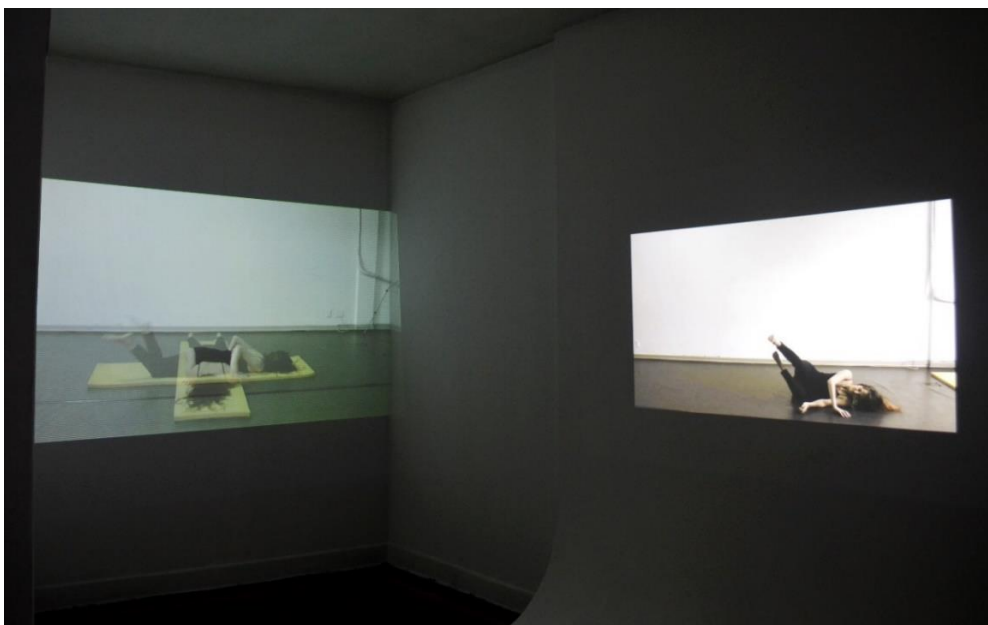


Fig. 33. Natalia Schul, montagem de *Cair em si* e *Queda 04*, no Instituto de Artes da UFRGS, 2019.

CAPÍTULO 3

UM EU NO MUNDO: GESTOS, FENOMENOLOGIA E SOMÁTICA

Neste momento quero exercitar um problema de pesquisa que me surgiu. Algumas das questões que irei levantar necessitam de um maior aprofundamento, que pretendo fazer com a continuação da pesquisa. Mas, por agora, me detive em levantar questionamentos que estão perpassando o fazer e a teoria. Irei passar por alguns autores que me motivam para tentar desenvolver este pensamento.

A questão seria: quando eu faço essa ação de cair no chão, só porque eu quero, como uma performance artística, não estaria, de certa forma, realizando um gesto absurdo ou um ato gratuito? Levanto a hipótese de que a arte se presta a isso. Há na arte uma possibilidade de explorar o absurdo. E assim, a partir dessa experiência artística, o que eu posso pensar sobre mim e o mundo?

3.1 OS GESTOS, O GRATUITO E O ABSURDO

Descubro-me no gesto absurdo, porque sou, no fundo, absurdo, e vivo minha vida em tal gesto absurdo, porque viver é coisa absurda. (FLUSSER, 2014, p. 40).

Começamos pela teoria de **gestos** de Flusser. Vilém Flusser (Praga, 1920-1991) foi um filósofo checo-brasileiro que, no livro *Gestos* (1991), pensou uma teoria que serviria como instrumento para nos orientar na nossa situação no meio das coisas e dos outros. Ele define gesto como um movimento explicável, porém não satisfatoriamente. A partir dessa primeira definição, questiono: o meu movimento de queda, como performance artística, seria um gesto para Flusser?

gesto é um movimento no qual se articula uma liberdade. Embora seja o gesto, enquanto movimento que é, tão determinável e explicável quanto qualquer outro movimento, tais explicações não satisfazem porque não atingem a liberdade que se articula no gesto. (FLUSSER, 2014, p. 16).

Movimento no qual se articula uma liberdade. Talvez todo movimento em arte seja um movimento no qual se exprime alguma liberdade. Tal liberdade se dá afim de se revelar ou de se velar para o outro. Flusser coloca que o gesto não permite, necessariamente, que se decifre a liberdade que se exprime nele. "Isto porque o gesticulador dispõe da capacidade para a mentira. Pode gesticular afim de induzir o observador a leitura enganada do gesto". (FLUSSER, 2014, p. 16).

Trata-se da possibilidade de uma explicação (ou várias) que não deixa nada inexplicável, entretanto não satisfaz. Não satisfaz porque não considera outras forças que participam do movimento. Porque eu caio? Eu caio porque tenho um corpo que tem uma massa e peso e está na terra, portanto sofre com a força da gravidade. Eu caio porque estou investigando a queda para uma pesquisa acadêmica. Eu caio para captar em vídeo e criar um trabalho artístico. Eu caio porque eu quero. E assim por diante...

As explicações parecem acrescentar ao meu movimento, mas ainda não satisfazem. Me agrada esse pensamento pela minha busca por uma explicação do que estou fazendo, que me levou a estas teorias. Pois, seguimos. Ao se perguntar como classificar os gestos, Flusser escreve que estes podem ser classificados por critério fenomenológico e assim, distingue gestos do corpo (reiterando que os movimentos do corpo que são satisfatoriamente explicáveis não são gestos, pois não articulam liberdade) e gestos de outros corpos, que ele chama instrumentos.

No critério estrutural, ele chega em aspectos "comunicativo", "trabalho" e o "absurdo" ou "ritual" dos gestos. Chegamos a um ponto que me interessa. Flusser escreve que nos gestos sem rumo, a teoria penetraria em campo quase virgem, mas que existem excelentes análises de gestos absurdos: "(as de Gide sobre o 'acte gratuit', as de Camus etc. de um lado, as behavioristas, *gestálticas*, psicanalíticas etc. de outro), a teoria

deveria buscar suas próprias categorias". (FLUSSER, 2014, p. 22). Logo chegaremos a Gide e Camus, mas primeiro irei me ater a mais alguns pontos de Flusser.

O gesto "vazio", no qual a expressão de liberdade é seu próprio propósito, tem aspectos do *l'art pour l'art*, aspectos lúdicos, aspectos de "pura teoria" etc., mas tais aspectos não o esgotam. Fenômenos concretos, como os saltos dados por crianças, *actionpainting* ou combinações de símbolos vazios na lógica formal deveriam ser analisados pela teoria para descobrir o essencial do gesto absurdo. (FLUSSER, 2014, p. 22).

Apesar do critério estrutural se diferenciar do fenomenológico, aparece a busca pela essência dos gestos. O gesto vazio, como descrito, que tem na expressão da liberdade o seu propósito, me parece que se relaciona com o que estou buscando, ainda que meu interesse não seja classificar. Pensar o meu gesto alteraria o gesto? Flusser se questiona sobre a aplicação da teoria, se ela alteraria a presença ativa humana no mundo e conclui que sim.

Permitiria a quem gesticula a consciência teórica do seu gesto, e a modificação do gesto de acordo com tal teoria. Tratar-se-ia de transcendência formal, de distância do próprio gesto, de passo pra trás do próprio ato. Tal transcendência é atualmente possível apenas especulativamente e reflexivamente. Passaria a ser possível praticamente. No estágio atual isto não passa de utopia, mas utopia perfeitamente imaginável. (FLUSSER, 2014, p. 28).

Acredito que meu movimento esteve e está em mudança com o decorrer da pesquisa. Talvez não do modo como Flusser imaginava com a aplicação da teoria dos gestos, mas, penso que algo muda no meu ato quando penso sobre ele. O autor escreve que a aplicação da teoria levaria a uma liberdade mais ampla e efetiva e, assim, o seu valor estaria na liberdade. E a teoria nos ajudaria a nos orientarmos e agirmos no mundo. Passa então a tratar dos gestos: o gesto de fumar cachimbo, de pesquisar, de pintar, o gesto em vídeo, o gesto de fazer, de escrever e o gesto destrutivo.

Com o gesto de fumar cachimbo, Flusser me leva de volta a pergunta: mas afinal, porque caio? Não o que causa a queda, mas o motivo. O autor coloca que a diferença entre causa e motivo, caracteriza a diferença entre reflexo condicionado e gesto. Eu

não sou obrigada a fazê-lo. Na minha liberdade, tomo a decisão de cair e o faço para fazer, caio por cair.

Ele explica que o gesto que é sua própria finalidade, é rito. Ritos são movimentos estereotipados, mas o gesto é livre, então individualmente variável. Todo gesto é limitado pelas circunstâncias, mas o rito quer ser limitado. Não quer se libertar das regras, quer se realizar na regra. Pois isso caracteriza todos os gestos da arte, rito é gesto artístico, fenômeno da vida estética. Flusser se questiona, porque quando se fala em arte, não se fala sobre o gesto de fumar cachimbo?

Esquecemos que arte é como se vive para viver, que arte é como os homens se encontram a si mesmos no mundo. Esquecemo-lo porque na nossa cultura não se vive para viver, mas para mudar o mundo. O clima da nossa cultura não é arte, mas a "história", isto é: trabalho. (FLUSSER, 2014, p. 38).

É no gesto artístico que o homem encontra a si mesmo e se reconhece a si próprio. Gesto que exprime a existência no aqui e agora, que manifesta a sua existência, simplesmente para manifestá-la. Por quê há fumadores de cachimbo, ele pergunta uma última vez: "Porque nos revoltamos contra a utilitariedade de nossas vidas, e porque nos falta coragem de viver absurdamente. Profanamos". (FLUSSER, 2014, p. 41).

O aspecto do estar-no-mundo, do gesto que é uma expressão de liberdade de um ser no mundo, me interessa enquanto uma busca na minha pesquisa. E isso de certa forma parece perpassar os gestos que Flusser escreve. Ao tratar do gesto de pesquisar, a pesquisa passa a se tornar uma estratégia de vida. "Não se pode pesquisar sem desejar nem sem sofrer. Desejo e sofrimento já são conhecimento, e conhecimento é sempre também desejo e sofrimento. Tudo isto se passa na plenitude da vida humana, do estar-no-mundo". (FLUSSER, 2014, p. 48).

No gesto de pintar ele coloca que a "Liberdade é modificar o mundo dando-lhe significado. [...] Ser livre é sinônimo de ser realmente: ser para si e para os outros". (FLUSSER, 2014, p. 70). Sobre escrever, "Liberdade não é ignorância ou desprezo de

regras (como acreditavam alguns românticos), mas é assumir regras para alterá-las". (FLUSSER, 2014, p. 102).

Flusser aponta que escrever é um gesto penetrante e assim, é a manifestação de pensamento. "Pensar' é o gesto pelo qual são ordenados conceitos captados em palavras, e o gesto de escrever é uma forma de pensar-se". (FLUSSER, 2014, p. 107). Escrever trata o pensar de maneira linear, maneira que não capta os problemas que nos afligem e demandam serem pensados. Problemas que exigem outros gestos, que não o da escrita, para serem pensados.

Gestos são movimentos pelos quais se manifesta uma maneira de estar no mundo. [...] O que caracteriza os gestos é eles não serem explicados satisfatoriamente pela enumeração de causas que os determinam. Para explicá-los, é preciso indicar também seus motivos. [...] Pois explicações causais são leituras do mundo que nos cerca, e explicações de motivos são leituras da maneira pela qual estamos no mundo. (FLUSSER, 2014, p. 111).

Cair poderia ser um gesto que captaria algum problema que me aflige e demanda ser pensado? Seria este o motivo da minha queda? Me parece que tudo aponta para o absurdo como uma chave de compreensão da maneira pela qual estamos no mundo, através dessa exploração do gesto da queda. Quando Flusser trouxe o gesto vazio ele apontou o ato gratuito de Gide, que acredito também apresentar mais um aspecto da liberdade do gesto.

O conceito de **ato gratuito** aparece na obra do escritor francês André Gide (Paris, 1869-1951), inicialmente como um ato livre e, então, no livro *O Prometeu mal acorrentado* (*Le Prométhée mal enchainé*, 1899), Gide apresenta uma definição de ato gratuito: "um ato que não é motivado por nada. [...] O ato desinteressado; nasce de si; o ato também sem finalidade; portanto sem mestre; o ato livre; o ato autóctone" (GIDE, 1899, *apud* STELLINO, 2017, ps. 60-61).³⁴

³⁴ Gide, André. *Romans et récits*. OEuvres lyriques et dramatiques. Paris: Gallimard, 2009, p. 472.

Em *Os porões do Vaticano* (*Les caves du Vatican*, 1914) de Gide, o personagem Lafcadio comete um crime inteiramente desmotivado, empurrando de um trem um velho senhor que é um desconhecido para ele. Como não se trata de crime passional, de vingança ou roubo, nem de uma súbita loucura, o ato de Lafcadio é gratuito, no que não tem motivação nem justificativa aparentes na história.

Paolo Stellino, no texto "Para além da lei moral: morte de Deus e gratuidade de Feuerbach a Sartre" (2017)³⁵, coloca a questão que concerne à possibilidade metafísica de um ato gratuito e à dificuldade de conceber uma ação que surge do nada. "Temos o hábito de interpretar todo agir humano segundo o esquema lógico causa-efeito e uma ação 'motivada por nada' ou 'nascida de si mesma', para utilizar as palavras de Gide, parece escapar a este esquema". (STELLINO, 2017, p. 62). O autor pergunta se a vontade de realizar um ato gratuito já não seria o motivo para o próprio ato.

Stellino também escreve que no romance *Crime e castigo* (1866) de Dostoiévski o herói pratica um ato que é aparentemente gratuito, porque o personagem Raskolnikov, confessa que o verdadeiro motivo de seu crime era para se pôr à prova, testar sua força e demonstrar para si mesmo que ele pertencia à categoria dos homens extraordinários. Este personagem teria servido de inspiração a Gide para o crime de Lafcadio, que, inclusive, antes de matar, diz a si mesmo que não era sobre os acontecimentos que ele teria curiosidade, mas sobre ele mesmo.³⁶

Entretanto, o autor coloca que Gide estava bem consciente de que um ato gratuito era impossível. Destaca algumas passagens, nas quais o escritor tratou do tema, em que isto fica evidente, como: "Um ato que não foi cometido em vista de tal proveito ou recompensa, mas que responde a um impulso secreto, através do qual aquilo que o indivíduo tem de mais particular se revela, se trai". (GIDE, 1929, *apud* STELLINO, 2017, p. 62).³⁷

³⁵ Paolo Stellino é Ph.D. em Filosofia pela Universidade de Valencia (Espanha) e professor do Instituto de Filosofia da Nova (IFILNOVA/FCSH) da Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

³⁶ Gide, André. *Romans et récits*. Oeuvres lyriques et dramatiques. Paris: Gallimard, 2009, p. 1134.

³⁷ Citado por Raether, M. *Der Acte gratuit*. Revolte und Literatur. Heidelberg, ps.121.

Um ato gratuito... Entendamo-nos. Eu mesmo não acredito de forma alguma em um ato gratuito, isto é, um ato que não seria motivado por nada. É essencialmente inadmissível. Não há efeitos sem causa. As palavras 'ato gratuito' são uma etiqueta *provisória* que me parece cômoda para designar os atos que escapam às explicações psicologicamente ordinárias, os gestos que não determinam o simples interesse pessoal (e é nesse sentido, jogando um pouco com as palavras, que pude falar de atos *desinteressados*). (GIDE, 1928, *apud* STELLINO, 2017, p. 62).³⁸

Estou destacando a questão da impossibilidade prática do ato gratuito, porque o ponto em que me interessa é justamente como Gide utiliza do romance para tratar de um aspecto da ação humana. Ou seja, mesmo o ato desmotivado não sendo realizável, trata de algo que é inerente ao homem, como ele disse, algo se revela. Na literatura ele pode realizar o ato gratuito. E a partir disso podemos então pensar na gratuidade ou não das ações e na liberdade do agir.

Roland Barthes escreveu sobre o diário de André Gide (2004) e no texto ele destaca um trecho do diário em que Gide se refere a essa questão: "É do ponto de vista da arte que cumpre julgar o que escrevo, ponto de vista em que nunca, ou quase nunca, se põe o crítico... É, aliás, o único ponto de vista que não exclui nenhum outro". (GIDE, 1918, *apud* BARTHES, 2004, p. 13).³⁹ Ainda, nas palavras de Barthes, sobre estas narrativas:

A mitologia, tal como essas narrativas de Gide, não prova nada: é uma obra de arte na qual circula muita fé; é uma bela ficção na qual se aceita acreditar porque ela explica a vida e, ao mesmo tempo, é um pouco mais forte, um pouco maior que ela (dá a imagem de um ideal; toda mitologia é um sonho). E essas narrativas de Gide, como todo mito, são uma equivalência entre uma realidade abstrata e uma ficção concreta. (BARTHES, 2004, p. 17).

Então o ato gratuito poderia ser um exemplo dessa ficção que se aceita acreditar porque explica algum aspecto da vida ou é um pouco maior que ela, uma exacerbação de um tema. Não é à toa que o ato gratuito de Gide tenha tido um papel relevante na vida intelectual da época. Como aponta Stellino, Gide não foi o primeiro, nem o último

³⁸ *Idem*, ps.121-122.

³⁹ GIDE, André. *Journal*. 1918, ps. 6-58.

a falar da gratuidade, mas é reconhecido o seu mérito de ter transformado o ato gratuito em *topos* literário e filosófico.

Retomando Flusser, ele colocava que os gestos são aquelas ações que não são satisfatoriamente explicáveis, o ato gratuito de Gide também representa um agir que não é satisfatoriamente justificado. Ambos tratam da liberdade da ação humana. E pensando aqui na realização possível dessa liberdade através da arte, assim como na literatura. Em termos filosóficos, a total gratuidade e uma liberdade ilimitada pode levar a consequências de uma conduta humana arbitrária e amoral.

Este é o mote do texto de Stellino, onde ele trata da queda da moral e de Deus, ele vai trazer Sartre e o existencialismo francês e escrever sobre como esta total liberdade, derivada de uma total gratuidade da existência implica, não em uma amoralidade, mas em um sentimento de responsabilidade face a nossos atos, escolhas e valores. Não cabe aqui entrar no existencialismo, mas aproveito para passar para o terceiro autor, Albert Camus (Argélia, 1913 – França, 1960) que foi um escritor, filósofo e dramaturgo franco-argelino, que tratou do tema do **absurdo** e escreveu um livro chamado A queda, o qual trago a seguir.



Fig. 34. Natalia Schul, *Vestígios*, fotografia, 2020.

3.1.1 ATIRE-SE DE NOVO: A LIBERDADE DO FAZER

A queda (1956) é um romance filosófico de Albert Camus, trata-se de um monólogo em que um homem, sob nome falso de Jean-Baptiste Clamence, conversa com outro homem em Amsterdã, na Holanda. Acompanhamos este diálogo que dura alguns dias, no qual o personagem principal conta sua história. Na minha leitura acontecem pelo menos três quedas no livro, duas metafóricas e uma queda real, e estão todas relacionadas. Irei destacar algumas partes da história, para chegar ao pensamento da queda.

No início do livro, o protagonista se apresenta de um modo como se se colocasse lá no alto. Conta como era advogado em Paris e ótimo na profissão, advogando pelas causas nobres, o que o enchia de satisfação por ter razão e estar do lado certo. Fala da própria moral, de virtude, de ter um objetivo mais elevado. E do prazer que sentia nessas ações que faziam dele melhor que os demais e por prezar por sua liberdade. É muito interessante o desejo do personagem pelas alturas:

Compreende agora o que eu queria dizer ao falar em ter um objetivo mais elevado. Referia-me precisamente a esses pontos culminantes, os únicos nos quais posso viver. Sim, nunca me senti à vontade a não ser nas situações elevadas. Até nos pormenores da vida, eu tinha necessidade de estar por cima. (CAMUS, 2007, p. 11)

Não somente gostava de estar no alto, mas acima dos outros. Ele fala que vivia impunemente na sua vida bem-sucedida. Se achava um pouco super-homem, um eleito. Então planava e se sentia à vontade em tudo, apesar de não se sentir satisfeito. Aparece um senso de liberdade, mas bastante ligado a uma ideia de moralidade. Ele relata que uma noite, quando andava em uma ponte em Paris, ouviu um riso:

Eu me endireitei e ia acender um cigarro, o cigarro da satisfação, quando, no mesmo momento, explodiu uma gargalhada atrás de mim. Surpreendido, fiz uma brusca meia-volta: não havia ninguém. Fui até o parapeito: nenhuma barcaça, nenhum barco. Virei-me para a ilha e de novo ouvi o riso às minhas costas, um pouco mais distante, como se descesse o rio. Fiquei onde estava, imóvel. O riso diminuía,

mas eu o ouvia ainda distintamente atrás de mim, vindo de lugar nenhum, a não ser das águas. (CAMUS, 2007, ps. 16-17).

Ele explana, "Compreenda-me bem, este riso nada tinha de misterioso: era um riso bom, natural, quase amigável, que recolocava as coisas em seus lugares" (CAMUS, 2007, ps. 16-17). Depois ele diz não escutar mais nada, atordoado e respirando com dificuldade, retorna a casa. De repente, ele escuta alguém rir sob a sua janela, abre e vê jovens alegres na rua. "Minha imagem sorria no espelho, mas pareceu-me que me via com um duplo sorriso". (CAMUS, 2007, ps. 16-17). Não tem ninguém que ri, esse riso é uma manifestação do absurdo, ridiculariza o sentimento de superioridade dele e assim, o conscientiza.

Conta ter pensado um pouco naquele riso e depois ter esquecido dele, mas que de vez em quando parecia ouvi-lo dentro de si. O riso parece funcionar como um julgamento, uma rasteira para ele, com isso vem um tropeço e ele começa a relatar uma queda. Enfrenta problemas de saúde, um abatimento e um mau humor. Melhorava, e depois recaía. Também fala sobre o poder do esquecimento. Mas conta sobre a queda de uma mulher no rio, que ele vivenciara anos antes do riso. Caminhando pela ponte, passa por uma mulher debruçada sobre o parapeito olhando o rio, ele segue o seu caminho, depois de certa hesitação.

Já havia percorrido uns cinquenta metros, mais ou menos, quando ouvi o barulho de um corpo que cai na água e que, apesar da distância, no silêncio da noite, me pareceu grande. Parei na hora, mas sem me voltar. Quase imediatamente, ouvi um grito várias vezes repetido, que descia também o rio e depois se extinguiu bruscamente. O silêncio que se seguiu na noite paralisada pareceu-me interminável. Quis correr e não me mexi. Acho que tremia de frio e de emoção. Dizia a mim mesmo que era preciso agir rapidamente me sentia uma fraqueza irresistível invadir-me o corpo. Esqueci-me do que pensei então. "Tarde demais, longe demais...", ou algo do gênero. Escutava ainda, imóvel. Depois, afastei-me sob a chuva, às pressas. Não avisei ninguém. (CAMUS, 2007, ps. 27-28).

Essa é a queda real da mulher na água, a primeira na história. Logo no início do livro o locutor fala que não passa por aquela ponte à noite, por causa de uma promessa. "Suponha, enfim, que alguém se atire à água. Das duas, uma: ou o senhor o segue, para

retirá-lo, e no tempo de frio arrisca-se ao pior, ou o abandona, e os mergulhos retidos deixam, às vezes, estranhas câibras". (CAMUS, 2007, p. 8). Essa queda e a abstenção dele em salvar alguém, que leva ao tropeço do riso e a queda do personagem.

Jean-Baptiste começa a duvidar de si mesmo e a se sentir vulnerável, entregue à acusação pública. Desconfiado, sentia que riam dele e que lhe davam rasteiras, tropeça por vezes e chega a cair no chão. Assim ele começa a lançar um olhar para o que ele realmente fazia, quem realmente era, os reais motivos das suas ações. Cai a imagem que ele fez lá no alto de si mesmo.

Aborda uma descrença com os assuntos humanos como sendo coisas sérias. Não compreende os esforços e convicções sociais, como os sacrifícios por dinheiro ou a prosperidade da família. O pensamento de morte surge na sua vida. Parece que tudo perde o sentido, que talvez nunca teve, mas que ele não conseguia ver. Ele muda completamente as atitudes para ficar a par da visão, agora negativa, de si mesmo. Quer perturbar o jogo e acabar com a sua boa reputação.

Como vê, não basta acusarmo-nos para sermos declarados inocentes, nesse caso eu seria um cordeiro imaculado. É preciso nos acusarmos de certa maneira, que me levou muito tempo para aperfeiçoar e que não descobri antes de me achar no mais completo abandono. Até então, o riso continuou a flutuar à minha volta, sem que meus esforços desordenados conseguissem tirar-lhe o que ele tinha de benevolente, de quase terno, e que me fazia mal. (CAMUS, 2007, p. 37).

Clarence compreende como havia se resignado a uma ideia cuja verdade ele já conhecia, e que o grito da mulher que caiu no Sena o acompanhara e agora o encontrara. Ele admite precisar reconhecer a culpa e viver no desconforto. Faz algumas reflexões sobre a solidão e o peso da liberdade e que no seu final há uma sentença. Diz ter medo da liberdade. E que já que não podemos condenar os outros, sem nos julgarmos, seria preciso nos humilharmos para poder julgar.

Ao final do livro, o protagonista explica ao outro homem o que quis com essas conversas, conta que pratica a confissão pública. Misturando o que diz respeito a ele e

o que se refere aos outros, monta um relato que é de todos e de ninguém. O retrato que ele apresenta se torna um espelho. Enquanto fala como era o último dos homens, passa a falar como nós somos. Diz que ainda tem uma superioridade, que é o saber, que lhe dá o direito de falar. Quanto mais se acusa, mais pode julgar e as pessoas podem julgar a si próprias com a provocação. Fala que as confissões de culpa fazem ele ficar mais leve e que ainda se ama e se serve dos outros. Diz ler a tristeza da condição humana e o desespero de não poder escapar dela e que lamenta sem absolver e compreende sem perdoar.

Conte-me, então, eu lhe peço, o que lhe aconteceu uma noite nos cais do Sena e como consegui nunca mais arriscar a vida. Pronuncie o senhor mesmo as palavras que, há anos, não pararam de ressoar em minhas noites e que eu direi, enfim, pela sua boca: "O jovem, atire-se de novo na água, para que eu tenha, pela segunda vez, a oportunidade de nos salvar a ambos!" Pela segunda vez, bem, que imprudência! Imagine, caro colega, que nos levem ao pé da letra? Seria preciso cumprir. *Brr...!* A água está tão fria! Mas tranquilizemo-nos! É tarde demais, agora, será sempre tarde demais. Felizmente! (CAMUS, 2007, ps. 55-56).

Durante o relato o protagonista, de forma persuasiva, nos leva para onde ele quer chegar que é essa tomada de consciência culposa do interlocutor da queda. A sua liberdade vem da consciência do absurdo. Quando ele reconhece sua condição e toma a função de juiz-penitente ele está se revoltando, negando a sua passividade diante da limitação humana. Aceita a duplicidade e se torna vítima e carrasco de si mesmo e de toda humanidade. O leitor se identifica com o locutor e o interlocutor, além de consigo mesmo. Gerando um desconforto, mas nele, uma possibilidade de tomada de consciência.

O final é para mim a explicação do livro e a queda final, a nossa. Quando nos deparamos com a técnica do protagonista aplicada ao outro sujeito e a nós. A confissão dele é para que o outro se confesse, no final ele faz o convite para que o interlocutor/leitor faça a sua confissão. Para que tenha a tomada de consciência. E então ele pede "atire-se de novo", para que ele tenha uma segunda chance de salvar, não só a moça, mas ambos. E termina com um "felizmente", apresentando a hipocrisia, mas talvez também a liberdade e o absurdo.

Retomando, vimos em Flusser que gesto é um movimento explicável, porém não satisfatoriamente, no qual se exprime uma liberdade. Um dos possíveis gestos é o sem rumo, absurdo ou vazio, no qual a expressão de liberdade é seu único propósito. Com Gide vimos o ato gratuito, onde uma ação não tinha uma justificativa ou motivação aparentes, realizável na literatura. E por fim, vimos as quedas de Camus, uma liberdade que vem da consciência do absurdo da própria existência. Nos três autores aparece a liberdade do fazer, do ato, da ação. Agora gostaria de passar a fenomenologia e a somática, que vão tratar da experiência do fazer.



Fig. 35. Natalia Schul, *Marcas 03*, fotografia, 2020.

3.2 PERFORMANCES: A PERCEPÇÃO E O SENTIR

A fenomenologia da percepção e a educação somática, como veremos a seguir, me trazem uma outra perspectiva que é a da experiência do movimento. Essa que se dá através do corpo. Acredito que esse enfoque pode contribuir para o entendimento do que acontece quando faço as performances – a percepção e o sentir, como se dá a minha queda e também para buscar compreender o que é possível aprender com elas. Como coloquei no começo do capítulo, trata-se de uma busca sobre o que posso pensar de mim e do mundo, a partir dessa experiência artística.

3.2.1 O QUE PERCEBO DE MINHA QUEDA?

A **fenomenologia**, segundo o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1945), é o estudo das essências e, segundo ela, todos os problemas resumem-se em definir essências, como a essência da **percepção**. Mas é uma filosofia que repõe as essências na existência, ou seja, é em nós mesmos que encontramos a unidade da fenomenologia e seu sentido. Só podemos compreender o homem e o mundo a partir de sua facticidade. Para a fenomenologia, o mundo está ali, antes da reflexão e o esforço consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo.

É a ambição de uma filosofia que seja uma “ciência exata”, mas é também um relato do espaço, do tempo, do mundo “vividos”. É a tentativa de uma descrição direta de nossa experiência tal como ela é, e sem nenhuma deferência à sua gênese psicológica e às explicações causais que o cientista, o historiador ou o sociólogo dela possam fornecer. (MERLEAU-PONTY, 2018, ps. 1-2).

Trata-se de descrever a nossa experiência, não de explicar nem de analisar. Segundo essa filosofia, tudo que sei do mundo, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual a ciência não poderia dizer nada. O homem, por sua vez, está no mundo e é no mundo que ele se conhece. Somos sujeitos consagrados ao mundo e o mundo é aquilo que nós percebemos.

O que eu consigo perceber do mundo e de mim através de uma experiência artística? Trago aqui algumas reflexões a partir da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty, porque acredito que estas, transpostas para o contexto da minha pesquisa, podem me ajudar a refletir e a expandir as minhas percepções, através deste trabalho.

Ponty diz que “para ver o mundo e apreendê-lo como paradoxo, é preciso romper nossa familiaridade com ele”. (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 10). Todos esses exercícios, seja o gesto repetitivo da queda ou esses tropeços mentais nas filosofias, são de certa forma, uma tentativa de romper com a familiaridade. Se trata de fazer movimentos cotidianos como arte para, a partir desse deslocamento, romper a familiaridade que tenho do ato e pensar nele sob outra perspectiva.

No livro *Conversas, 1948*, Ponty coloca que o mundo da percepção, aquele que nos é revelado por nossos sentidos e pela experiência de vida, pode nos parecer o que melhor conhecemos, já que seu acesso parece fácil. Não precisamos de instrumentos ou conhecimento para acessá-lo, basta viver. Mas que isso é uma falsa aparência, esse mundo é em grande medida ignorado por nós enquanto permanecemos numa postura prática ou utilitária. Aponta a arte e o pensamento modernos como tendo o mérito de nos fazer redescobrir esse mundo em que vivemos, mas que somos tentados a esquecer.

Ele não está negando o valor da ciência, se trata de colocar questões que sejam válidas além dela. O concreto e o sensível conferem à ciência uma tarefa de elucidação interminável, e não se pode considerá-los como uma simples aparência destinada a ser superada pela inteligência científica. Considerar que cada observação depende da posição do observador, como afirma a física da relatividade, demonstra a importância de todos os elementos da experiência humana e, sobretudo, da percepção sensível.

Enquanto a ciência e a filosofia das ciências abriram, assim, as portas para a exploração do mundo percebido, a pintura, a poesia e a filosofia entravam decididamente no domínio que lhes era assim reconhecido e davam-nos uma visão, extremamente nova e característica de nosso

tempo, das coisas, do espaço, dos animais e até do homem visto de fora tal como aparece no campo de nossa percepção. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 8).

Poderia buscar uma explicação científica da queda, por exemplo na física através do estudo da força da gravidade. Essa explicitação do fenômeno natural é válida, eu poderia também buscar uma explicação fisiológica da queda no meu corpo, que também seria válida. Ou uma explicação na psicologia e assim por diante. Mas nenhuma delas excluíam a experiência que tenho com a percepção da queda, com esse exercício pessoal. Ou a experiência que você terá ao observar a minha queda.

Porque não se trata só da minha experiência ao fazer, mas a experiência do observador com o trabalho e mesmo a minha experiência ao ver uma queda, que não a minha. Ponty escreve que o mundo fenomenológico não é o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção das minhas experiências, e das minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras. Inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que o formam, pela retomada das minhas experiências passadas nas experiências presentes, e da experiência do outro na minha.

“O que aprendemos de fato ao considerar o mundo da percepção? Aprendemos que nesse mundo é impossível separar as coisas de sua maneira de aparecer”. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 56). O autor explica que quando definimos algo de acordo com o dicionário, como uma mesa, podemos ter a sensação de ter atingido a essência da mesa, e nos desinteressamos dos atributos que podem acompanhá-la. Mas isso é definir, não perceber. Quando percebemos uma mesa, não nos desinteressamos da maneira como ela cumpre sua função, o que interessa é a maneira singular com que ela sustenta o tampo, por exemplo, que a torna distinta das outras.

Ora, se sigo a escola da percepção, encontro-me pronto para compreender a obra de arte, porque esta é também uma totalidade tangível na qual a significação não é livre, por assim dizer, mas ligada, escrava de todos os signos, de todos os detalhes que a manifestam para mim, de maneira que, tal como a coisa percebida, a obra de arte é vista ou ouvida, e nenhuma definição, nenhuma análise ulterior, por mais preciosa que possa ser posteriormente e para fazer o inventário

dessa experiência, conseguiria substituir a experiência perceptiva e direta que tive com relação a ela. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 57).

Ponty esclarece que isso não significa dizer que apenas a forma importa em arte, mas que a forma e o conteúdo, o que se diz e a maneira pela qual se diz não poderiam existir separadamente, por essa perspectiva da percepção. Este mundo da percepção não é apenas as coisas naturais, mas é também os quadros, as músicas, os livros, etc.

Nós temos a experiência de nós mesmos, da consciência que somos e é a partir dessa experiência que medimos as significações da linguagem. O mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo. Buscar a essência do mundo não é buscar o que ele é em ideia, mas o que ele é de fato para nós antes de qualquer tematização. O mundo fenomenológico não é a explicitação de um ser prévio, mas a fundação do ser, assim como a filosofia e a arte não são reflexo de uma verdade prévia, mas a realização de uma verdade.

A verdadeira filosofia é reaprender a ver o mundo, e nesse sentido uma história narrada pode significar o mundo com tanta "profundidade" quanto um tratado de filosofia. Nós tomamos em nossas mãos o nosso destino, tornamo-nos responsáveis, pela reflexão, por nossa história, mas também graças a uma decisão em que empenhamos nossa vida, e nos dois casos trata-se de um ato violento que se verifica exercendo-se. (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 19).

Ele coloca que o mundo e a razão são misteriosos, mas não representam problemas que poderiam ser solucionados. Eu acho a ideia de reaprender a ver o mundo muito potente e me interessa nesse ponto. Ponty escreve que será preciso que a fenomenologia dirija a si mesma a interrogação que dirige a todos os conhecimentos e ela será um diálogo ou meditação infinita, e permanecendo fiel à sua intenção, não saberá aonde vai. Este é outro pensamento que me move, a arte não é também um diálogo ou meditação infinita?

"O inacabamento da fenomenologia e o seu andar incoativo não são o signo de um fracasso, eles eram inevitáveis porque a fenomenologia tem como tarefa revelar o mistério do mundo e o mistério da razão". p. 20. A fenomenologia é laboriosa, segundo

Ponty, se trata de atenção e admiração como a obra de Valéry ou de Cézanne e pela exigência de consciência, vontade de apreender o sentido do mundo ou da história, se confunde com o esforço do pensamento moderno.



Fig. 36. Natalia Schul, *Marcas*, fotografia, 2019.

SENTIR A DOR NA QUEDA

Antes de entrar nas questões do corpo através da fenomenologia, queria falar sobre uma percepção que aparece no filme *Dor e Glória* (2019) do cineasta espanhol Pedro Almodóvar. Salvador Mallo (Antônio Banderas) diz que começou a conhecer o seu próprio corpo através da dor e das doenças. “Vivi os primeiros trinta anos com relativa inconsciência, mas logo descobri que minha cabeça e o que havia dentro dela, além de ser uma fonte de prazer e conhecimento, implicava infinitas possibilidades de dor”, diz o personagem.

Ele faz um relato sobre este conhecimento, por exemplo, diz que a partir de uma operação de artrodese lombar, que imobilizou mais da metade das suas costas, tomou consciência de cada uma das vértebras e da quantidade de músculos e ligamentos que

compõem a mitologia do organismo. Ou sobre como conheceu os nervos, em geral e o ciático, em particular. Fala que sua especialidade são as dores de cabeça, enxaquecas, cefaleias tensionais ou crônicas e dores nas costas. E que não tão físico e ilustrável, também sofre de penalidades abstratas, as dores da alma, como o pânico e a ansiedade.

Trago aqui esta história por me interessar no conceito de que conhecemos o nosso corpo quando algo passa a funcionar mal, quando dá errado. Enquanto estamos bem, não precisamos, necessariamente, compreender o seu funcionamento. Faço duas relações neste momento com esta descoberta do personagem de Dor e Glória, a primeira foi a minha percepção física a partir da dor da queda ou por exemplo, como descobri a importância do abdômen para sustentar o corpo durante ela. E menos literal, a queda como um erro imposto ao corpo para gerar um aprendizado.

Quando comecei a fazer as quedas, o primeiro problema que encontrei foi de evitar usar os joelhos e os cotovelos ou pulsos para amparar a queda. Logo machuquei os pulsos. Mesmo escutando que deveria abrir os braços quando estivesse chegando ao chão, instintivamente apoiava as mãos. Este foi o maior desafio no chão duro. Quando fui para a areia, o impacto parecia menos intenso, porque o chão amortecia mais. No entanto, quando acabava de realizar as quedas, ficava muito cansada e nos dias que se seguiam sentia muitas dores musculares.

Depois de sentir a dor da queda, busca-la é diferente. Voltando ao Merleau-Ponty, ele diz que "A luz de uma vela muda de aspecto para a criança quando, depois de uma queimadura, ela deixa de atrair sua mão e torna-se literalmente repulsiva". (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 83). A fenomenologia vai falar da experiência que temos através do nosso corpo, só podemos compreender a função do corpo vivo, realizando-a nós mesmos, nessa nossa situação de seres jogados no mundo.

O sentir, ao contrário, investe a qualidade de um valor vital; primeiramente a apreende em sua significação para nós, para esta massa pesada que é nosso corpo, e daí provém que ele sempre comporte uma referência ao corpo. [...] O sentir é esta comunicação

vital com o mundo que o torna presente para nós como lugar familiar de nossa vida. (MERLEAU-PONTY, 2018, ps. 83-84).

O sentir faz essa comunicação com o mundo. E a experiência do corpo gera uma consciência do corpo. Por exemplo, o autor aponta à maneira como nossa mão enreda o objeto que ela toca, antecipando-se aos estímulos e desenhando ela mesma a forma que iremos perceber. A consciência do corpo invade o corpo. Quando eu faço o movimento da queda, um pouco antes do impacto, preparo o meu corpo, me contendo, antecipando o bater dele no chão. E então, temos consciência do mundo por meio do nosso corpo, por exemplo, sabemos que os objetos têm várias faces porque podemos dar a volta em torno deles. Por outro lado, não necessitamos de uma percepção clara e articulada do nosso corpo para caminhar. Para cair também não.

Movo os objetos exteriores com o auxílio de meu próprio corpo que os pega em um lugar para conduzi-los a um outro. Mas ele, eu o movo diretamente, não o encontro em um ponto do espaço objetivo para levá-lo a um outro, não preciso procurá-lo, ele já está comigo – não preciso conduzi-lo em direção ao termo do movimento, ele o alcança desde o começo e é ele que se lança a este termo. As relações entre minha decisão e meu corpo no movimento são relações mágicas. (MERLEAU-PONTY, 2018, ps. 138-139).

Merleau-Ponty escreve sobre a permanência do corpo próprio. Meu corpo nunca me deixa, nunca me afasto dele, é percebido constantemente. Assim entende-se o corpo não como objeto do mundo, mas como meio de nossa comunicação com ele. E o mundo não como a soma de objetos determinados, mas como horizonte latente de nossa experiência, presente também antes de todo pensamento determinante.

O MOVIMENTO DE QUEDA

Merleau-Ponty diz que não é nunca o nosso corpo objetivo que movemos, mas nosso corpo fenomenal. E longe do meu corpo ser para mim apenas um fragmento de espaço, não haveria espaço para mim se eu não tivesse um corpo. No corpo em movimento vemos melhor como ele habita o espaço e o tempo, porque o movimento não se contenta em se submeter a eles, ele os assume ativamente.

O autor apresenta os movimentos concretos e movimentos abstratos. Os segundos, que aqui me interessam. Ele exemplifica que se executo uma sequência de movimentos em si, meu corpo que antes era veículo do movimento, se torna sua meta. O projeto motor não visa mais alguém no mundo, visa o próprio corpo, enquanto capaz de romper sua inserção no mundo dado e de desenhar em torno de mim uma situação fictícia. Ou quando mesmo sem nenhum parceiro, eu uso o corpo, essa "máquina de significar" por diversão. Ele coloca que esse movimento abstrato "cava, no interior do mundo pleno no qual se desenrolava o movimento concreto, uma zona de reflexão e de subjetividade, ele sobrepõe ao espaço físico um espaço virtual ou humano". (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 160).

para possuir meu corpo fora de qualquer tarefa urgente, para brincar com ele ao meu bel-prazer, para traçar no ar um movimento que só é definido por uma ordem verbal ou por necessidades morais, é preciso também que eu inverta a relação natural entre o corpo e a circunvizinhança e que apareça uma produtividade humana através da espessura do ser. (MERLEAU-PONTY, 2018, ps. 161-162).

Aprendemos um movimento quando o nosso corpo o compreende, quando ele o incorporou ao seu mundo. Mover nosso corpo é visar as coisas através dele, é deixá-lo corresponder à uma solicitação, que se exerce sobre ele sem nenhuma representação. Movimento não é pensamento de movimento, assim como o espaço corporal não é um espaço representado. Nosso corpo não está no espaço e no tempo, ele habita o espaço e o tempo. Eu sou no espaço e no tempo.

A cada instante de um movimento, o instante precedente não é ignorado, mas está como que encaixado no presente, e a percepção presente consiste em suma em reaprender, apoiando-se na posição atual, a série das posições anteriores que se envolvem umas às outras. Mas a própria posição iminente está envolvida no presente, e através dela todas as que advirão até o termo do movimento. Cada momento do movimento abarca toda a sua extensão, e em particular o primeiro momento, a iniciação cinética, inaugura a ligação entre um aqui e um ali, entre um agora e um futuro, que os outros momentos se limitarão a desenvolver. (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 194).



Fig. 37. Natalia Schul, *Aqui e ali*, fotografia, 2020.

Ponty pergunta “adquirir o hábito de uma dança não é encontrar por análise a fórmula do movimento e recompô-lo, guiando-se por esse traçado ideal, com o auxílio dos movimentos já adquiridos, aqueles da caminhada e da corrida?” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 198). Diz que para que a fórmula integre a si elementos da motricidade, primeiro é preciso que ela tenha recebido uma consagração motora. É o corpo que compreende o movimento. A aquisição desse hábito é uma apreensão motora de uma significação motora.

O hábito exprime o poder que temos de dilatar nosso ser no mundo. O corpo *compreender* o movimento, significa experimentar o acordo entre o que visamos (intenção) e o que é dado (efetuação) e o corpo é nosso ancoradouro no mundo. Se diz que o corpo compreendeu, e o hábito está então adquirido, quando ele se deixou penetrar por uma significação nova. O nosso corpo ora se limita aos gestos necessários (mundo biológico), ora manifesta um novo núcleo de significação, como o hábito motor como a dança, ora ele constrói um instrumento (projeta em torno de si um mundo cultural).

Então, os movimentos estão à nossa disposição a partir de sua significação comum. Ponty escreve que é por isso que as crianças quando vão pegar um objeto, não olham para a sua mão, mas o objeto. Só conhecemos os diferentes segmentos do corpo em seu valor funcional e sua coordenação não é apreendida. O hábito perceptivo ainda é um hábito motor, a apreensão de uma significação perceptiva ainda se faz pelo corpo.

Por vezes forma-se um novo nó de significações: nossos movimentos antigos integram-se a uma nova entidade motora, os primeiros dados da visão a uma nova entidade sensorial, repentinamente nossos poderes naturais vão ao encontro de uma significação mais rica que até então estava apenas indicada em nosso campo perceptivo ou prático, só se anunciava em nossa experiência por uma certa falta, e cujo advento reorganiza subitamente nosso equilíbrio e preenche nossa expectativa cega. (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 212).

Estou pensando o movimento da queda enquanto um novo hábito motor aprendido pelo corpo, uma nova significação adquirida. E o meu corpo, através da dor, da percepção da queda, me abre internamente para mim mesma, uma consciência corporal. E me abre ao mundo, me põe em situação. "Pode-se dizer que o corpo é 'a forma escondida do ser próprio' ou, reciprocamente, que a existência pessoal é a retomada e a manifestação de um dado ser em situação". (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 229).

Ao mesmo tempo em que a percepção da queda poderia me dar essa consciência corporal e me colocar em situação, penso se fazer este trabalho artístico não seria uma forma de me dirigir a mim mesma, me confrontar, num plano individual e coletivo. Então de certa forma, ao realizar a performance estaria me confrontando, me abrindo a mim e ao mundo. Também havia colocado a questão de se a arte não seria um diálogo infinito, o que me parece que se relaciona.

Desse estudo da fenomenologia, ficou bastante evidente o desejo de trazer ao foco a experiência através do corpo, mas também a ligação do eu com o mundo. Para a fenomenologia, como vimos, o mundo existe antes da reflexão e o esforço estaria em reencontrar o contato ingênuo com ele. Reaprender a ver o mundo. E o sentir faria essa comunicação do meu corpo com o mundo. Considerando que eu teria aprendido, a minha maneira, os movimentos de queda, esse aprendizado se deu pelo meu corpo, na aquisição de um novo hábito motor e de uma nova significação. Agora passamos a educação somática, que também vai tratar do aprender pelo corpo.



Fig. 38. Natalia Schul, *Silhueta*, fotografia, 2020.

3.2.2 TREINAMENTO DE QUEDA E A IMAGEM SOMÁTICO-PERFORMATIVA

Como contei no primeiro capítulo, cheguei à **educação somática** pelo treinamento das quedas com minha mãe, Eva Schul, ela utiliza o chamado *Bartenieff*, um dos diversos métodos da somática. Ciane Fernandes, no texto “Quando o Todo é mais que a *Soma* das Partes: somática como campo epistemológico contemporâneo” (2015), escreve que a partir das práticas somáticas específicas e suas aplicações terapêuticas, educativas e criativas, a somática expandiu para abordagens, estudos e pesquisas em variados campos.

Trata-se de um campo que abrange técnicas, métodos e abordagens. Nomeada nos anos 1970, a somática vem resolver a fragmentação entre diferentes formas e áreas do saber, entre teoria e prática, técnica, criação e performance, experiência e reflexão, etc., permitindo um campo conectivo entre micro e macropolíticas em diferentes níveis. Os seus pioneiros buscavam uma abordagem mais natural, baseada na escuta dos sinais do corpo, ao invés do rigor no treinamento físico.

Influenciada pela obra de pioneiros como Rudolf Laban, Moshe Feldenkrais e Mathias Alexander, a somática tornou-se um campo de abordagens e estudos nomeado como tal por Thomas Hanna nos anos de 1970. Em 1976, Hanna reinterpreto as palavras gregas *soma* (o corpo em sua completude) e *somatikos* (corpo vivido) como corpo experienciado e regulado internamente, usando-as para descrever abordagens de integração corpo-mente que ele e outros terapeutas e educadores estavam desenvolvendo. (FERNANDES, 2015, ps. 11-12).

Fernandes cita Sylvie Fortin (1999), colocando que a educação somática é um campo de estudo que engloba uma diversidade de conhecimentos, onde os domínios: sensorial, cognitivo, motor, afetivo e espiritual se misturam com ênfases diferentes. Os aspectos fundamentais da somática residem numa mudança radical de enfoque, que ao invés de estilos e gêneros de expressão corporal, passa a ser na experiência como um todo integrado e dinâmico, na natureza do corpo como ser vivo em constante relação, adaptação e aprimoramento com o meio e no meio.

Ao invés de um aprendizado quantitativo, competitivo e árduo em busca de um modelo, a somática se baseia em um contexto de aprendizado receptivo e perceptivo, facilitando a conexão sensorial através da pausa dinâmica e do refinamento do esforço muscular integrados no todo da pessoa e do ambiente. (FERNANDES, 2015, p. 13).

Este foco na experiência que a educação somática propõe corresponde ao meu objetivo com o treinamento de queda, porque não se tratou de aulas de dança ou de treino físico, mas foi, justamente, um experimentar daqueles movimentos e entender o meu processo e o meu corpo neles. A somática também parece para mim se relacionar com a ideia do corpo fenomenal que se move, porque é essa experiência como um todo integrado e

dinâmico, como escrevi acima citando o texto de Ciane Fernandes, nas relações entre nós e o meio.

Janete Fonseca, em sua dissertação de mestrado em Poéticas Visuais “Manual de aproximação” (2017), aborda a somática e fala do método *Feldenkrais*, dizendo que ele criou uma série de lições de movimentos para tratar da autonomia pessoal. A partir da proposição de auto-observação e o trabalho lento para encontrar a raiz de cada intenção de movimento, são criadas novas maneiras de se mover, para que sejam agregadas ao repertório cinético pessoal, como explica a autora.

Consciência pelo Movimento é uma das vertentes do Método Feldenkrais de Educação Somática. Baseia-se na ideia da autoeducação, propondo a transformação consciente da autoimagem em busca de uma autonomia pessoal. Através de lições coletivas, trabalham-se movimentos cotidianos ou novos, que se iniciam muito lentamente e sem esforço. (FONSECA, 2017, ps. 103-104).

Segundo Fonseca, com esse trabalho a pessoa recupera memórias, acessando camadas musculares profundas. E tendo uma estrutura mais segura e complexa, baseada na sensação do movimento, promove uma mudança na autoimagem, trazendo benefícios à maneira de lidar com a vida, tomar decisões e agir de acordo com elas. Coloca que a educação somática trata do movimento do corpo no espaço como via de transformação de desequilíbrios mecânicos, fisiológicos, neurológicos, cognitivos e afetivos. Ela cita alguns dos métodos:

Destacam-se como métodos de Educação Somática: Antiginástica, Técnica Alexander, Método Feldenkrais, Eutonia, Ginástica Holística, Método Danis Bois, Método das cadeias musculares e articulares G.D.S., Body-Mind Centering, Bartenieff, Continuum, Somaritmos e algumas correntes do Método Pilates. (FONSECA, 2017, p. 106).

Ciane Fernandes aponta que a somática vem assumindo um papel de destaque em várias instâncias da contemporaneidade. Colocando que o grau de demandas e exigências é desumano em todos os sentidos e contextos. E que Laban desenvolveu suas teorias de expressividade justamente nas fábricas, investigando como promover

uma recuperação da totalidade do ser vivendo em ciclos repetitivos de alta produtividade. Essas abordagens e pesquisas recentes criticam e revertem o aspecto quantitativo e produtivo, fundadas no fluxo do impulso criativo como formas de emancipação somática.

Ações repetidas por longos períodos, realizadas dentro de fortes restrições temporais e espaciais, com enfoque na alta produção de mercadorias, delimitam e impõem ritmos específicos aos seres humanos, os quais têm suas flutuações de fluxo nitidamente manipuladas em prol da eficácia quantitativa. (FERNANDES, 2015, ps. 14-15).

A somática busca uma integração entre sensação, sentimento e ação. Trata-se de priorizar a experiência prática como geradora de inteligência celular, uma exploração pessoal e de autoaceitação. Nestas técnicas, ao invés de se buscar fazer um movimento correto, o dançarino aprende a se mover a partir de uma fonte incorporada, totalmente receptivo e responsivo ao momento do movimento. Não se busca um ideal formal. "Todas as atividades somáticas se procedem por via da experiência sensorial sensível, portanto, eminentemente pessoal, criativa e imprevisível". (FERNANDES, 2015, p. 19).

Também se trata de se conectar com ritmos pessoais que se perdem nas rotinas do dia a dia. E mesmo com a inteligência de movimento adquirida na infância, como os bebês se posicionam e se locomovem intuitivamente de pé como os adultos. Relação, conexão e integração. "Reaprender a aprender através do movimento relacional, portanto, é um processo chave para o crescimento e diferenciação rumo à autonomia criativa no/com o todo". (FERNANDES, 2015, p. 19).

Como vimos, não se trata de manter um corpo ideal e hiperativo, lutando contra o tempo ou buscando uma forma ou um produto final e ideal. Através da somática, aprendemos a aceitar o desafio do crescimento e da mudança como parte de nossa constituição e inte(g)ração com o ambiente vivo, repleto de energia. (FERNANDES, 2015, ps. 29-30).

Ciane fala de uma imagem somático-performativa, como um princípio relevante numa contemporaneidade em que o estímulo visual crescente e exacerbado contribui para

nos afastar da nossa sensopercepção, adicionado ao império da imagem de um corpo robusto, hiperativo, autômato e eternamente jovem. Para a autora a criação artística, entre somática e performatividade, não se restringe apenas à cena ou obra de arte e seus processos, mas permeia toda experiência estética expandida com o corpo (ou *soma*), conectando abordagens e aplicações irrestritas.

“Nesse campo somático, a sabedoria está em perceber(-se) e cocriar as conexões mutáveis e performativas que, como uma bebida sagrada, imortalizam sintonias multiplicando diferenças cada vez mais plenas de si no/com o todo”. (FERNANDES, 2015, ps. 29-30). A somática, assim, dissolveria dicotomias e nos ensinaria a viver no paradoxo de um mundo em constante mudança, num território eminente de pesquisas vivas.

Como vimos, na educação somática não se busca um ideal formal, como acertar o movimento correto, do mesmo modo a minha intenção também não era realizar uma queda perfeita como na dança. O que se busca é uma exploração pessoal baseada na sensação do movimento, uma experiência prática sensível, pessoal e criativa. São exercícios de autoconhecimento para me perceber naquele ato, criar a minha própria performance. Essa integração entre a sensação, sentimento e ação da somática, a consciência corporal e a relação com o meio, se relacionam com a experiência do corpo fenomenal que se move.



Fig. 39. Natalia Schul, *Marcas 02*, fotografia, 2020.

Neste capítulo busquei apresentar algumas questões teóricas que surgiram na pesquisa, como o corpo fenomenológico e a experiência da queda, que vimos com a fenomenologia da percepção de Maurice Merleau-Ponty e a educação somática, com Ciane Fernandes. E o gesto da queda e seus aspectos de gratuidade, absurdo e liberdade, com Flusser, Gide e Camus. Busquei pensar sobre estes aspectos na minha produção prática, as imagens que apareceram aqui – *vestígios, marcas, 2 e 3* e *silhueta*, são fotografias de processo do exercício de cair na areia, são as marcas que ficaram depois daqueles gestos. No capítulo a seguir, irei tratar de outros aspectos da queda e para além dela e trazer também outros trabalhos.

CAPÍTULO 4

OLHE PARA ISSO, O QUE VOCÊ SENTE?

Até este momento, grande parte das quedas que vimos tinham um caráter mais individual, seja nas criações dos artistas, como Yves Klein ou Bas Jan Ader e mesmo nos grupos de dança, como a Trisha Brown e o Cena 11, as quedas aparecem como uma busca artística. No meu trabalho também se dá dessa forma. Agora, entretanto, gostaria de pensar também nas imagens de corpos que caem e caídos em uma dimensão mais social e cultural. Pensar como nos relacionamos com essas imagens e com a queda em uma perspectiva de fim. E na queda como processo, no cair e levantar.

4.1 DEPOIS DA QUEDA

O que acontece depois da queda? Me parece que há duas hipóteses: ou se permanece no chão ou se levanta. De qualquer modo, em ambos os casos a queda permanece, ela se mantém com a gente, seja no aprendizado ou no trauma. Gravamos em nosso corpo a sensação de cair e a gravamos em nossa memória quando a assistimos. Não somente as quedas individuais, mas as coletivas também nos afetam desse jeito. Ann Cooper Albright,⁴⁰ no texto “Caindo na memória” (2013), traça uma relação entre queda e memória.

Assim como a memória, a queda se baseia em um deslizamento através do tempo e do espaço. Marcada por uma trajetória de cima para baixo, assim como antes e depois, a queda se refere ao que era enquanto se move em direção ao que será. A memória também evoca dupla realidade, de tal forma que o lá e o depois são sentidos aqui e agora. Embora nós raramente pensemos sobre elas no mesmo contexto, tanto a queda como a memória envolvem mudanças repentinas e, às vezes, radicais na orientação. (ALBRIGHT, 2013, p. 49).

⁴⁰ Ann Cooper Albright (EUA, 1959) é uma bailarina, professora de dança e autora americana. Leciona no Oberlin College, é presidente da Society of Dance History Scholars e autora do livro *Engaging Bodies: The Politics and Poetics of Corporeality* (2013).

Mudanças de orientação ela coloca, as quedas que nos derrubam, nos levam abaixo e a memória que inunda nossa consciência e acelera a respiração. A autora aponta a imprevisibilidade de ambas, que confundem nosso sentido de ordem mundial e nos fazem mudar nossas expectativas. Além disso, ambas se dão no corpo, que por sua vez tenta recuperar o que foi perdido, seja o equilíbrio ou as lembranças, reestabelecer o que saiu do seu controle.

Queda e memória atuam como limiares entre o passado e o futuro, bem como cruzam as fronteiras entre os estados literal e metafórico de estar no mundo. Muitas vezes, elas convidam a nostalgia para um momento “antes da queda” e uma inocência despojada por visões concorrentes do passado. Nossas experiências de queda e a memória podem ser traumáticas, com certeza; no mínimo, desorientadoras. Mas porque elas se estendem através de um espaço liminar em que o presente está suspenso, a queda e a memória também podem inspirar novas orientações, inclusive as que desafiam as noções convencionais de personalidade individual, estabilidade econômica e sucesso social. (ALBRIGHT, 2013, p. 49).

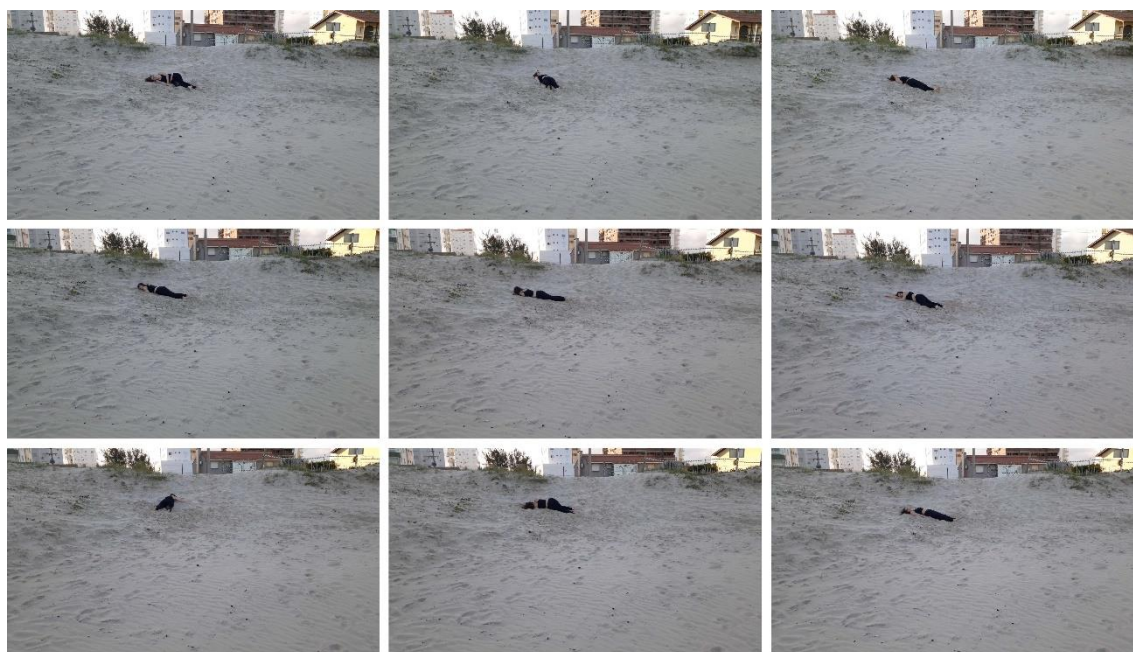


Fig. 40. Natalia Schul, *Caída #1*, fotografia de still, 2020.

A queda e a memória que podem inspirar novas orientações, é disso que se trata. Albright diz: “podemos começar a aprender a como cair com graça em vez de cair em desgraça”. (ALBRIGHT, 2013, p. 49). Escreve sobre como vivemos em um constante

estado de ansiedade sobre coisas caindo aos pedaços e como os nossos corpos refletem essa realidade. Exemplificando, no contexto social, econômico e político americano, a autora aponta a recessão econômica, o declínio nos níveis de emprego, as quedas cíclicas no valor dos imóveis, as quedas periódicas no mercado de ações e a queda das torres gêmeas do World Trade Center de Nova Iorque em 2001.

No cenário brasileiro atual podemos pensar ainda na crise política, com queda de governo, enfraquecimento das instituições públicas, instabilidade jurídica, desmonte da estrutura de amparo estatal, como a saúde e a cultura e, em última instância, um próprio enfraquecimento da democracia. E no contexto mundial deste ano de 2020 uma crise sanitária, com o vírus COVID-19, na qual podemos pensar em diversas sensações de queda nos mais amplos campos da vida em sociedade.

Albright escreve que como metáfora cultural a queda carrega um forte simbolismo no ocidente. Menciona a queda de Lúcifer (mal de Satanás) e a arrogância de Ícaro – que na mitologia grega tenta deixar o labirinto em Creta voando com asas feitas de cera e penas, porém no desejo de chegar perto do sol acaba caindo para sua morte nas águas do mar Egeu. Traz também outros exemplos de seu contexto para mostrar que a queda é vista como um fracasso, derrota, perda ou declínio. “Em suma, uma queda representa uma passagem dos sublimes céus do estelato para o grão da terra. Socialmente, é uma jornada perigosa”. (ALBRIGHT, 2013, p. 50). A autora coloca que não são apenas os anjos ou meninos e homens que caem, mas as mulheres também:

Em uma queda excessivamente determinada que rapidamente muda de literal para metafórica, as mulheres são vistas como “caídas” quando pedem sua virgindade e, portanto, sua castidade e inocência moral. Esse cenário de gênero está, sem dúvida, ligado àquela primeira queda espetacular do Paraíso – já que a queda de uma mulher da vertical para a horizontal remonta de uma só vez à condenação física, cultural e espiritual de Eva (ou um de seus muitos protótipos atualizados). (ALBRIGHT, 2013, ps. 50-51).

Além da negatividade que o termo já carrega, **caída** para as mulheres, na nossa sociedade, é associado a sexualidade. Ann Cooper fala em uma hegemonia cultural da vertical, na qual as quedas, na maioria das situações em nossa cultura, são vistas como

ruins, prejudiciais, problemáticas. Todo esse aspecto que estamos vendo com Albright remete, para mim, ao chão. Mais do que o movimento e a possibilidade de mudanças, remete a uma queda sem volta, a um final. A mulher caída não deixa mais de ser. Uma vez que se chegou ao fundo, algo foi perdido e não será recuperado.



Fig. 41. Natalia Schul, *Caída #2*, fotografia de still, 2020.

Em um momento do texto, a autora faz um relato sobre o atentado das torres gêmeas. Acredito que não cabe aqui entrar a fundo nestas questões, já que estou tratando de um aspecto mais cultural do cair. Entretanto, acredito que seja válido mencionar o que ela escreve como sendo um paradoxo interessante da queda, tanto simbólica como empírica, no contexto do onze de setembro, que é como as pessoas descreveram os corpos que caíam, que “tornaram a tragédia num dos eventos mais terrivelmente espetaculares do século 21”. (ALBRIGHT, 2013, p. 55).

Aqueles que testemunharam esses momentos registram o horror e realçam a beleza estranha de tudo aquilo, articulando a possibilidade simultânea de um destino terrível e um sentido de redenção. Um sobrevivente após o outro começa descrevendo os corpos “caindo” e, depois, para rever a sua linguagem, substituindo pelo termo “voando”, a fim de reconhecer algum aspecto de clareza de propósito na aparência das pessoas à medida que elas caíam do céu. (ALBRIGHT, 2013, p. 55).

Para a autora, a queda além de começar com uma perda de controle, que requer que se abra mão da vontade individual, também cria uma oportunidade de nos conectarmos com forças maiores que nós. Tratando de dança, ela escreve que cada movimento é uma dança com a gravidade, até o ficar imóvel não é um equilíbrio estático, mas sim um jogo dinâmico com as forças da gravidade.

Ao mudarmos nossa imaginação somática, podemos reordenar nossas noções culturais de individualidade. Ao contrário do paradigma colonialista do indivíduo, impulsionado por sua vontade e determinação de sair para o mundo e reivindicar (estar em seus próprios pés, deixar uma marca, etc.), o *self* torna-se uma parte interdependente que flui pelo e com o mundo. (ALBRIGHT, 2013, ps. 58-59).

Como o movimento é uma série de quedas, algumas pequenas, outras espetaculares, que impulsionam o corpo através do tempo e do espaço, Albright escreve que usando a gravidade, podemos sintonizar nossas sensibilidades com o mais sutil desses deslocamentos. Ela sugere que substituamos o nosso sentimento de que cair é uma falha, pela sensação. Curtir a suspensão da orientação vertical e da perda de controle.

Quando perde o equilíbrio, o corpo distorce o nosso senso de direção de maneiras que podem reformular a nossa noção do que constitui uma política de localização ou a organização cultural do espaço. Parece, então, que a queda oferece um novo ponto de vista, por assim dizer, no binário de em cima (up) e embaixo (down). (ALBRIGHT, 2013, p. 61).



Fig. 42. Natalia Schul, *Caída #3*, fotografia de still, 2020.

É importante, assim, não desconectar da sensação, inclusive aquela de perder o chão. Aqui novamente se trata de ver a instauração desse gesto como uma situação que pode proporcionar algo. Pode mudar um ponto de vista ou uma percepção? Uma desorientação que leva a uma nova perspectiva, sair fora da noção cultural de uma política da verticalidade, na qual para cima é bom e para baixo é ruim.

Ao aceitarmos a oportunidade que a desorientação oferece, podemos buscar novas direções, não apenas nas quais cair, mas também dentro da própria queda, aproveitando os momentos de expansão entre o em cima e o embaixo. Porque, na trajetória inclinada de cima para baixo, podemos experimentar as duas direções de uma só vez – encontrar a suspensão e, ao mesmo tempo, sentir a atração da gravidade. (ALBRIGHT, 2013, p. 62).

A autora fala do potencial radical da queda de ensinar algo muito importante, ela conclui seu texto com o pensamento de que suspensos entre em cima e embaixo, o passado e futuro, os nossos corpos podem reconhecer o que a nossa memória já sabe: “que a gravidade pode nos levar a um estado de graça – se estivermos dispostos a correr o risco”. (ALBRIGHT, 2013, p. 66).

As fotografias (*still*) apresentadas neste subcapítulo, da série *Caída*, foram tiradas dos vídeos das quedas, nos momentos em que estava atirada no chão, entre um movimento e o seguinte, de levantar. É o espaço que eu tinha para absorver o que tinha acontecido e para recuperar o fôlego para a próxima. Mas antes de levantar tinha essa etapa, que é bastante importante, o momento no chão, o ponto em que aceito que algo aconteceu. É o final do gesto, o ali do movimento, o depois do ato. A queda pode ser uma manobra de desestabilização, mas aquele instante no chão, depois da queda, é estável novamente.



Fig. 43. Natalia Schul, *Caída #4*, fotografia de still, 2020.

4.2 SE NÃO A QUEDA, O QUE?

Em um dos vídeos de Bas Jan Ader, *Nightfall* (1971), que vimos no primeiro capítulo, ao invés de levar a si próprio à queda, como em seus outros trabalhos, Ader segura uma grande pedra ao limite em que seu corpo a sustenta e então a derruba em cima da única

luz que ilumina o espaço. Neste caso um objeto caiu, mas em um ato intencional do artista, trata-se de uma queda imposta ou talvez mais do que isso, de um outro gesto: o derrubar, largar, soltar.

4.2.1 DEIXAR CAIR

Algumas das definições que aparecem no dicionário *on-line* da Michaelis⁴¹ (2015) para a palavra **derrubar** são: 1 - deitar abaixo ou fazer cair; 2 - jogar ao chão; 4 - deixar cair ou pender. Para o termo **largar** temos: 1 - soltar ou deixar cair o que se tem preso ou seguro; 2 - deixar ou tornar livre; libertar. Em **soltar** aparecem: 1 - pôr(-se) em liberdade; libertar(-se), livrar(-se); 2 - desfazer(-se) algo (cabo, corda, elo, nó etc.) que prende uma pessoa ou coisa a alguém ou a algo; desatar(-se), desprender(-se); 3 - eliminar ou retirar aquilo que prende ou tolhe a liberdade de algo; 15 - largar das mãos; deixar cair.

Deixar cair, pode ter um aspecto de imposição de queda – como um sujeito que derruba um objeto ou alguém, ou um aspecto de libertação, soltar ou largar algo que estava preso. Uma terceira possibilidade ainda, é o ato não intencional, que derruba - larga - solta por uma falha do corpo ou acidente do acaso. Pensando nestas questões fiz uma ação em que derrubo garrafas de vidro no chão. O vídeo *Deixar cair*,⁴² editado em três janelas, mostra quebras simultâneas. Com uma roupa preta, no chão e fundo brancos, apareço de pé segurando as garrafas e então as solto, duas delas se quebrando em cacos.

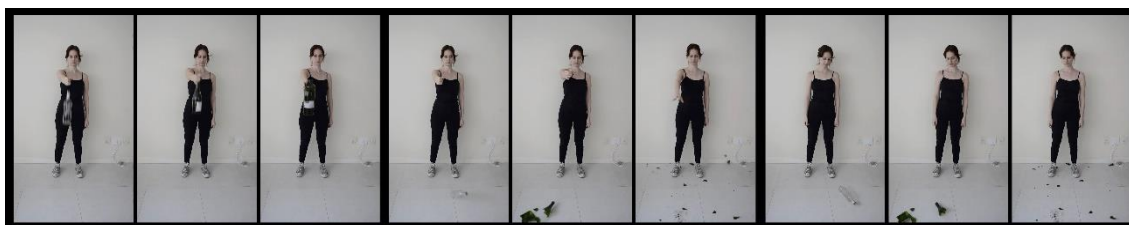


Fig. 44. Natalia Schul, Still de *Deixar cair*, vídeo, 24", 2020.

Link: <https://vimeo.com/showcase/8154609/video/514085064>

⁴¹ Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/> Acesso em: 26/11/2020.

⁴² Vídeo: <https://vimeo.com/showcase/8154609/video/514085064> Acesso em: 21/02/2021.

Outra ação consistiu em soltar areia e sementes de árvore. O foco nestes vídeos, *Areia*⁴³, *Largar*⁴⁴ e *Semente*⁴⁵, foi nas minhas mãos, que largavam os objetos. Em um dos vídeos, *Soltar*⁴⁶, apareço de corpo inteiro soltando a areia, que com o vento se dissipa. Nestes exercícios não se tratou de um limite do meu corpo, de uma incapacidade de segurar ou de exaustão, eu escolho deixar cair. A seguir veremos um trabalho da artista Cláudia Paim, que diferente do meu, se trata de uma limitação do corpo que leva o objeto a tombar.

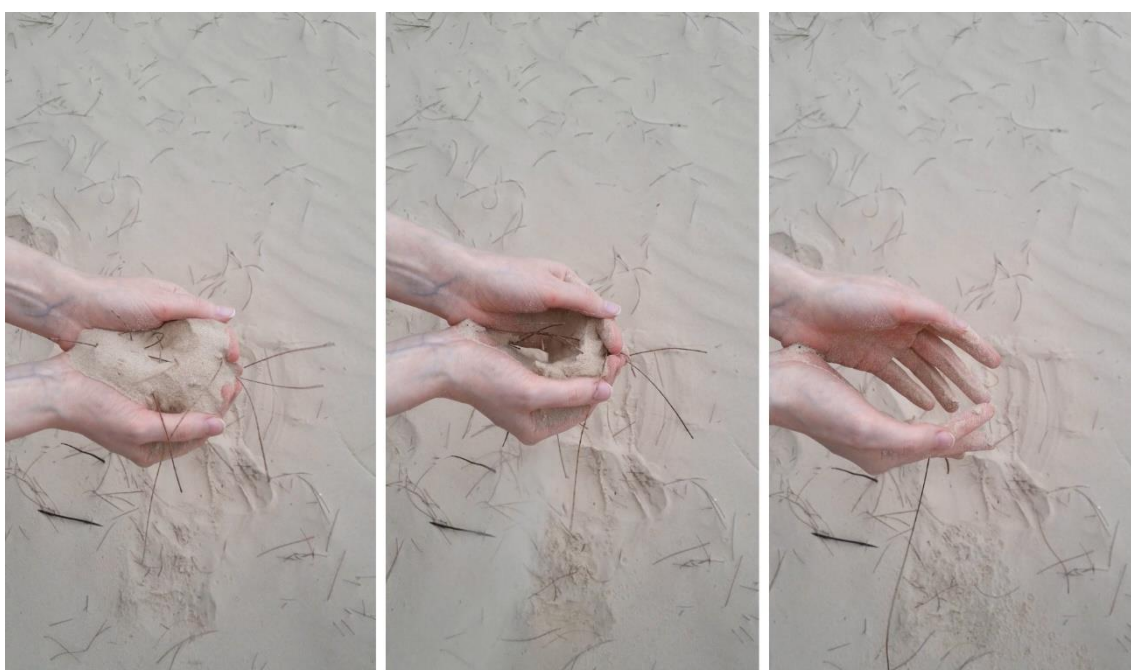


Fig. 45. Natalia Schul, Still de *Areia*, vídeo, 13", 2020.

Link: <https://vimeo.com/showcase/8154609/video/514085716>

Em 1950, John Cage proferiu uma Conferência sobre o nada,⁴⁷ que iniciou assim: “Eu estou aqui e não há nada para dizer. Se entre vocês existe alguém que queira chegar a algum lugar, sinta-se livre para sair a qualquer momento [...] Eu não tenho nada a dizer e é isso que eu estou dizendo e isso é poesia” (CAGE, 1950, tradução de Maria Helena

⁴³ Vídeo: <https://vimeo.com/showcase/8154609/video/514085716> Acesso em: 21/02/2021.

⁴⁴ Vídeo: <https://vimeo.com/showcase/8154609/video/514086122> Acesso em: 21/02/2021.

⁴⁵ Vídeo: <https://vimeo.com/showcase/8154609/video/515069054> Acesso em: 21/02/2021.

⁴⁶ Vídeo: <https://vimeo.com/showcase/8154609/video/515069612> Acesso em: 21/02/2021.

⁴⁷ Disponível em: <https://seanstorm.files.wordpress.com/2012/09/john-cage-lecture-on-nothing.pdf> Acesso em: 24/12/2020.

Bernardes). Ele segue falando que o que se espera é o silêncio e o que o silêncio espera é que ele continue falando. "Empurre qualquer um que pensar, ele cai facilmente" (CAGE, 1950, tradução nossa)⁴⁸. Mas o empurrador e o empurrado produzem uma discussão.

Ele pede à plateia que desfrute de cada momento e palavra da palestra, mesmo que ela não dê em nada. A conferência tornou claro o pensamento de Cage sobre alguns aspectos da cultura ocidental, especialmente aquele que força as pessoas a prestar atenção apenas naquilo que possui significados profundos, objetivos e metas. (BERNARDES, 2011, p. 20)

Cage diz: "Nossa poesia é a realização plena do possuir nada. Qualquer coisa é puro deleite desde que não tentemos possuí-la, pois, assim, não temeremos perdê-la" (CAGE, 1950, tradução de Maria Helena Bernardes). Quando não possuímos algo, este é livre e nós também. Ao soltar as coisas elas se tornam livres. Da ausência de significado em uma ação banal como largar coisas que estão em minhas mãos, deste *nada*, do vazio vem a liberdade.



Fig. 46. Natalia Schul, Still de *Largar*, vídeo, 05", 2020.

Link: <https://vimeo.com/showcase/8154609/video/514086122>

⁴⁸ Original: "Give any on thought a push it falls down easily" (CAGE, 1950).



Fig. 47. Natalia Schul, Still de *Soltar*, vídeo, 11", 2020.

Link: <https://vimeo.com/showcase/8154609/video/515069612>

4.2.2 SOLTAR: ÍNFIMO DE CLÁUDIA PAIM

Claudia Paim (Brasil, 1961-2018) foi uma artista visual porto alegreense, doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e professora na Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Sua produção artística engloba diversas linguagens como o vídeo, instalações, performance, desenho, arte sonora, ação urbana, fotografia, objetos e poesia. Desenvolveu pesquisa sobre coletivos e espaço público, performance e corpo.

Ínfimo foi uma performance apresentada no dia 26 de agosto de 2016 na Galeria Península em Porto Alegre -RS, durante o "Estúdio Aberto - Residência Ações Performativas: encarnando justiças dissidentes" e uma segunda versão da performance aconteceu em 06 de outubro de 2016, no Prédio das Artes Visuais da FURG em Rio Grande -RS, durante o encontro "ruído.gesto ação & performance".⁴⁹ No site da artista a apresentação do trabalho acompanha o seguinte questionamento: "O corpo que apresenta limitações e torna difícil até mesmo o gesto mais comum. Que potência tem este corpo? Como ele ainda pode falar?". (PAIM, 2016).



Fig. 48. Cláudia Paim, *Ínfimo*, performance, 20min, FURG, Rio Grande, 2016.

Fotografia de Branca Lamas. Fonte: site da artista.

A performance de 30 minutos inicia com Cláudia parada em pé, vestida com uma roupa neutra, ao seu lado está um cubo branco com xícaras, jarras e vidros com água. Ela pega uma das xícaras e uma das jarras e serve a água. Com dificuldade ela leva até a boca para tomar, derrama um pouco de líquido ao beber e deixa a xícara cair no chão, que se quebra. Repete e assim segue, se servindo, tentando beber e soltando a peça. Suas mãos e braços claramente sem forças para levar o objeto até o rosto e mantê-lo na boca. O único som é o dos utensílios – de porcelana ou vidro, quebrando ao cair no chão. Ao final da ação, com o piso molhado e cheio de cacos, ela tira o sapato e vai embora caminhando.

⁴⁹ A performance pode ser vista em: <https://vimeo.com/217537540> e a segunda versão em: <https://vimeo.com/224784585> Acessos em: 19/08/2020.

Na segunda versão da performance a artista tenta equilibrar mais louças, incluindo pratos, gerando ainda mais cacos e estilhaços. Quando desta ação, dois meses depois da primeira, Cláudia já estava sem cabelos, devido ao tratamento do câncer que a acometia. Extremamente potente e autobiográfica a performance trata das limitações do seu corpo doente que a impedem de realizar esta tarefa básica de beber. O objeto cai, pela falha do corpo ao realizar o gesto.

A performance *Ínfimo* apresentada no festival foi um marco, pois ali não havia nenhuma linha separando nada. Estava tudo escancarado. Seus gestos e sua presença, enquanto as louças se quebravam, eram de uma serenidade vigorosa. Fiquei muito emocionada em como aquela força transparecia ser muito natural, quase espontânea. Era honesta. (Relato de Cristiana Nogueira em AA. VV., 2019, p. 13).

Qual a potência desse corpo, a artista se questiona. No texto "Poros abertos: corpo em ação e dispersão" (2015), Cláudia Paim fala de um corpo em performance com os *poros abertos*, que seria o corpo excitado: "ele escava em si sua potência e agencia-se com o outro". (PAIM, 2015, p. 2277). Paim utiliza o conceito de *corpo vibrátil* da autora Sueli Rolnik (2006)⁵⁰, aquele corpo que se compõe com a alteridade, que através do atravessamento com o outro produz sua singularidade.

Um corpo aberto: pode ser aquele exposto sobre uma mesa de dissecação onde se espera que ele revele seu funcionamento e, ainda, as causas de seu blecaute. Todavia, aqui, ele é o corpo excitado, com os poros abertos: na excitação amorosa o menor gesto do outro, seu mais leve toque tem a dimensão de produzir em mim sensações reveladoras. Descubro partes de meu corpo na interação com o corpo do outro, tenho de estar de poros bem abertos. (PAIM, 2015, p. 2272).

Em *Ínfimo*, além do corpo com os poros abertos de Cláudia, podemos pensar no corpo que revela seu funcionamento, porque estamos falando em uma limitação que vem de um problema, uma doença. Enxergamos enquanto sua mão treme, seu pulso entorta e o braço não consegue erguer a xícara. A ação nos mostra a dificuldade de execução dessa atividade simples e banal de beber. Ela questiona o que esse corpo pode falar e ele fala muito.

⁵⁰ ROLNIK, Sueli. Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2006.

A performance é vista como uma prática onde o artista usa o seu próprio corpo como material. Com ele que o artista interpela o outro produzindo experiências estéticas, ou seja, sensíveis, para produzir sentidos, gerar dúvidas e inquietações. As performances que serão abordadas são consideradas também como uma ação política, por assumirem uma posição por meio de discurso corporal consciente e intencional. (PAIM, 2015, p. 2273).

Apesar deste texto preceder a performance *Ínfimo*, podemos entender dele a noção de corpo que Paim utiliza, ela vê a performance como promotora de abertura de poros em corpos que muitas vezes estão anestesiados. E ainda a possibilidade de pensar esta prática artística como possuindo repertório conceitual, técnico e processual. “Finalmente, sobre a performance como um meio gerador de conexões, como ativadora de inconformidades e como prática potencialmente política”. (PAIM, 2015, p. 2284).

Em um outro texto anterior, “Evidências do corpo” (2010), Paim levanta reflexões sobre a performance e o corpo contemporâneos, partindo da experiência de criação e apresentação das performances *Carta* e *Tenho medo de quem só quer o meu bem*⁵¹. Aqui novamente fica em evidência a alteridade, escreve que o corpo do performer e os corpos do público, que o assiste, são experimentados em um contato recíproco, no qual a ação é também reação. A “ação é pré-concebida pelo performer que, ao realizá-la, está submetendo seu corpo ao impacto da presença e da resposta dos outros corpos e reagindo aos mesmos”. (PAIM, 2010).

A postura, a maneira de oscilar o peso em uma perna e outra, o movimento das mãos, a atenção focalizada ou não, os olhos que fogem ou sustentam o olhar, os silêncios, a movimentação dos outros corpos no espaço... Estes são alguns dos indicadores externos capturados pelo corpo que performa. Vale sublinhar que estes sinais não são avaliados de forma consciente durante a performance. São percepções, impressões que só passam ao plano da consciência após a performance, em uma etapa posterior que é a da reflexão sobre o trabalho realizado. Por isto é que a performance é uma experiência-trabalho. Colocar o corpo em ação, provar do momento em que o

⁵¹ *Carta* foi apresentada na Galeria Vermelho, em São Paulo, na Mostra de Performance VERBO, em 2007 e na Galeria de Arte do DMAE, em Porto Alegre, no evento Plataforma Performance, em 2010. *Tenho medo de quem só quer o meu bem* foi realizada em Belo Horizonte, no evento MIP2 – II Manifestação Internacional de Performance, em 2009.

processo acontece – isto é a própria performance, é a co-existência no espaço e no tempo como experiência e “trabalho final”. (PAIM, 2010).

Paim menciona que na performance se realiza uma ação em um tempo próprio, que é o tempo do ritual, no qual se capta a atenção e se joga com diferentes níveis de concentração. Coloca que as vezes não há uma narrativa linear, que performances podem ser interrupções nesta lógica. Cláudia questiona, o que pode fazer o corpo do performer e o de quem assiste entrar em sintonia? “Não é por que tenho um corpo que comungo com outros corpos. A vida e a convivência seriam mais simples se fosse assim, mas parece que o ser humano precisa de algo mais do que a constatação de sermos feitos da mesma matéria”. (PAIM, 2010).

O corpo do performer tem uma potência que é adquirida pela sua distância em relação aos corpos cuja imagem é apresentada exaustivamente em todos os lugares. Esta imagem é a de um corpo idealizado: sem identidade, sem marcas, sem nome. Além disto, ela sempre está a serviço de algum interesse mercadológico. Ter corpo próprio significa que ele não é instrumentalizado, sugado pelo capitalismo e posto a serviço da venda de algum produto ou ideia. É corpo-carne. Corpo-vida. (PAIM, 2010).

A potência do corpo do performer é uma questão importante para a artista. Qual a potência do corpo que apresenta limitações era a pergunta que ela fazia com *Ínfimo*. A performance é a colocação do corpo em ação, em uma experiência da ordem do vivencial. Ela escreve que é o ato e o que ele imprime no corpo ou faz surgir como sensação, percepção, conscientização.

Anna Behatriz Alvez de Azevêdo, em sua dissertação de mestrado “Reflexões sobre o absurdo: o corpo-cabelo e seus objetos de (in)definição” (2018), escreveu sobre o vídeo *Devastação* (2016) de Cláudia Paim e realizou uma entrevista com a artista, a qual gostaria de destacar alguns trechos. Neste vídeo Cláudia, aparece de costas para a câmera, com foco em sua cabeça e realiza a ação de retirar os próprios cabelos, que estão caindo devido ao tratamento da quimioterapia. Azevêdo escreve sobre a conversa:

Continua refletindo que, no ano de 2016, seu câncer era uma reincidência. Deste modo, a questão da morte, mesmo sendo óbvia para todo mundo, quando se instala de maneira mais próxima nos faz pensar mais constantemente sobre o tema e nos leva a prestar mais atenção no corpo. Segundo ela este ato de pensar é relevante, na medida em que Claudia Paim trabalha com performance há bastante tempo questionando: o que é que este corpo produz? (AZEVEDO, 2018, p. 77).

Segundo Azevêdo, Cláudia contou que entendia o corpo neste trabalho como “corpovibrátil”, termo já mencionado de Rolnik, que é aquele corpo atravessado pelo seu fora e como coloca a autora, o fora neste caso era a medicação que ela estava utilizando por uma necessidade, não por opção. Na performance *Ínfimo* podemos entender a mesma questão, já que a limitação vinha do mesmo fora, da medicação ou da própria doença. Sobre a calvície, a potência desse corpo e em especial o olhar que recebia do outro, Paim escreveu:

Me senti muito mais forte eu acho, é uma sensação que eu tenho, me senti melhor, me senti mais potente, como se meu corpo estivesse mais potente e de certa forma acho que isso nos outros causa um certo incômodo, dá um susto né, acho que assusta. Uma mulher calva assusta ainda mais se é uma calvície em decorrência de uma doença, acho que isso faz com que as pessoas ajam quase que perdendo o fôlego, prendendo a respiração, várias vezes eu vi pessoas me olhando e prendendo a respiração. (PAIM, 2018 *apud* AZEVEDO, 2018, p. 77).⁵²

Azevêdo coloca que Paim entende que quando uma pessoa considera o corpo do outro como algo estranho, ela lança uma construção em cima deste corpo de forma impositiva, esse olhar apresenta um aspecto autoritário, imprime uma norma de como aquele corpo deveria ser e se a imagem do outro se mostra como outra possibilidade de existir, essa ordem é afrontada e desrespeitada. O “corpo doente de certa forma é banido apesar da gente ter todo este papo de acessibilidade, mas a doença é um tabu, falar de morte de certa forma é um tabu, tem muita gente que morre de medo da morte”. (PAIM, 2018 *apud* AZEVEDO, 2018, p. 78).

⁵² Entrevista realizada por Anna Behatriz Alvez de Azevêdo com Cláudia Paim, em 2018, via WhatsApp.

Cláudia conta na entrevista que optar por não usar um lenço para esconder a falta do cabelo a fez se sentir mais forte, a construir um momento mais potente, que seu corpo produziu. Ela diz: “quando tu opta por não ter esse cabelo, por não esconder que não tem esse cabelo, independente da razão que for, o que é que isso produz no corpo do outro que é confrontado a essa minha decisão?” (PAIM, 2018 *apud* AZEVÊDO, 2018, p. 78).

Este capítulo iniciou com uma pergunta: olhe para isso, o que você sente? Se propôs até então a pensar como nós reagimos a imagens de queda. O trabalho de Cláudia Paim levanta a questão da seguinte maneira, ela faz uma ação em performance em relação com o outro, que a assiste e reage ao que ela faz e ao seu corpo. Se trata da alteridade, do corpo ao corpo. As minhas imagens da série *Caída* retratam o momento do final da queda e com o texto de Albright tratamos do coletivo reagindo a cultura da verticalidade, como afeta nosso olhar social.



Fig. 49. Natalia Schul, Still de *Semente*, vídeo, 03”, 2020.

Link: <https://vimeo.com/showcase/8154609/video/515069054>

No meu trabalho faço uma ação, que apesar de ser em espaços públicos, é destinada a ser vista através do vídeo ou da fotografia, ou seja, não lido diretamente com a reação de um público, como acontece nas performances ao vivo de Paim. O outro vai ter acesso posterior a ação. Ao deixar as coisas caírem eu busco uma reação no outro, existe este aspecto. Explorei antes a queda no meu próprio corpo e agora buscava refletir sobre o

meu corpo provocando a queda de um outro, um objeto. Estas ações podem ter assim um segundo aspecto, de reação ao que entendo ou sinto, como um ato de rebeldia e liberdade.

4.3 LEVANTAR E CAIR DE NOVO

Em “depois da queda” levantei duas hipóteses para o que ocorria após cair: uma se tratava de permanecer no chão – a queda como fim e a outra se tratava de levantar – a queda como processo. Neste momento irei tratar de outros dois momentos em que experimentei com o movimento da queda, estes na areia e na grama, em que um dos focos era voltar a levantar no final da ação ou o cair, levantar e cair novamente, em sequência.



Fig. 50. Natalia Schul, *Queda na areia*, still de vídeo, 2020.

4.3.1 A QUEDA NA AREIA

No verão de 2020 fiz alguns exercícios de cair na praia. Novamente acompanhada de minha mãe, incluímos alguns movimentos novos para o espaço. Diferente dos vídeos

anteriores, apresentados no segundo capítulo, o chão de areia ao invés do chão da sala de dança (com linóleo), me permitiu um pouco mais de risco. Também por já ter realizado as quedas anteriores, consegui me atirar de frente e de costas, o que antes não havia feito (somente de joelhos ou com o colchão de apoio). Incluímos uma ação de primeiro subir e depois se atirar de barriga ou rolar na areia.



Fig. 51. Natalia Schul, Still de *Queda na areia 09*, vídeo, 30", 2020.

Link: <https://vimeo.com/showcase/8154609/video/515070268>

No vídeo *Queda na areia 09*⁵³, editei diversas quedas em nove janelas. Foram quedas laterais, de frente, de costas, girando e escorregando. Apesar da montagem em nove janelas, neste vídeo as quedas são diferentes e mudam. Por vezes quando um vídeo termina, outro começa na mesma janela e quando termina a janela fica preta. Já em *Queda na areia 03*⁵⁴, são três vídeos, um em cima do outro sem transparência. Nesta ação eu caio, levanto e caio novamente. Com tempos diferentes entre os gestos, mas sem os cortes por quedas.



Fig. 52. Natalia Schul, Still de *Queda na areia 03*, vídeo, 3'50", 2020.

Link: <https://vimeo.com/showcase/8154609/video/515070715>

Em *Quedas na areia*⁵⁵, que foi realizado em um outro momento posterior e outra localização, mas também na praia, inicio de pé, caio para frente, depois para o lado, de

⁵³ Vídeo: <https://vimeo.com/showcase/8154609/video/515070268> Acesso em: 21/02/2021.

⁵⁴ Vídeo: <https://vimeo.com/showcase/8154609/video/515070715> Acesso em: 21/02/2021.

⁵⁵ Vídeo: <https://vimeo.com/showcase/8154609/video/515074128> Acesso em: 21/02/2021.

costas, novamente de lado e termino em pé. Movimentos em sequência e sem corte. Nestes vídeos, diferente dos primeiros que utilizei sons de quedas, baixados de sites da internet e inseridos nos vídeos, optei pelo som do vento e do mar, o som captado da praia.



Fig. 53. Natalia Schul, Still de *Quedas na areia*, vídeo, 40", 2020.

Link: <https://vimeo.com/showcase/8154609/video/515074128>

4.3.2 A QUEDA NA GRAMA

Em um segundo momento mais recente, fiz uns experimentos de quedas na grama. Realizei somente quedas laterais por ser a menos dolorida para aquele local (na grama com muitas sementes e galhos de árvores espalhados pelo chão). Começava de pé, caía para o lado e depois levantava, terminando em pé. Estes vídeos tiveram alguns diferenciais, válidos para serem trazidos neste momento, como a captação, o espaço público e a escolha das imagens.



Fig. 54. Natalia Schul, Still de *Queda na grama #1*, vídeo, 16", 2020.

Link: <https://vimeo.com/showcase/8154609/video/515075288>

Optei por manter o primeiro vídeo de *Queda na grama*⁵⁶ sem edição, como vídeo e os demais como imagens em still. No meu trabalho, captar um movimento em vídeo e posteriormente selecionar uma imagem fixa é diferente de tirar uma fotografia da performance. Porque assim eu tenho muitas possibilidades de cenas para escolher e por vezes o momento que escolho talvez não tivesse sido captado na fotografia. Me interessa essa imagem que pode ser vídeo ou pode ser still, a ser decidida após a ação.

⁵⁶ Vídeo: <https://vimeo.com/showcase/8154609/video/515075288> Acesso em: 21/02/2021.



Fig. 55. Natalia Schul, *Queda na grama #2*, still de vídeo, 2020.

A segunda questão fora a diferença do espaço privado (o estúdio) para o espaço público (a praia e a praça). Quando realizei as performances na sala de dança, onde eu tinha privacidade e um maior controle, estava em uma situação mais conhecida e confortável para mim. Costumo fazer os meus trabalhos de videoperformance e fotoperformance nestas condições e nunca realizei uma performance ao vivo. Entretanto, ao realizar a performance na praia ou na praça, não estava mais sozinha. Apesar de não ter um público assistindo a performance, pessoas passavam na rua, havia barulho, coisas acontecendo o tempo todo.



Fig. 56. Natalia Schul, *Queda na grama #3*, still de vídeo, 2020.

Foi uma experiência diferente, que apesar de um pouco desconfortável, foi interessante por trazer mais à tona a questão de o foco do meu trabalho ter se tornado mais a queda do que a imagem. Eu fui para a rua e cai, mais do que a preocupação com as condições de captação, o interesse estava em realizar aquele gesto. E com relação a captação, ambas as experiências foram bem diferentes. Na praia fiz umas primeiras quedas captadas no celular, do jeito que dava naquele momento. Mas retornei com a câmera e o tripé, busquei um espaço mais afastado e fiz novamente, resultando nos dois vídeos mencionados acima.

Já estes vídeos de quedas na grama foram captados somente com uma câmera de celular, segurado na mão por uma pessoa, por isso os vídeos estão na vertical. Por mais que eu direcione o que espero da cena e possa modificar nos vídeos seguintes, ainda assim é diferente, pois tem o olhar de mais alguém. Quando a câmera estava fixa no tripé, eu determinava a luz, o foco, o enquadramento, a minha posição na frente da câmera. Quando a câmera é feita por outra pessoa, eu não tenho o mesmo domínio da cena enquadrada.



Fig. 57. Natalia Schul, *Queda na grama #4*, still de vídeo, 2020.

Retomando o trabalho de Yves Klein que apresentei no primeiro capítulo. Klein, por exemplo, fez o seu pulo para ser registrado, consciente do registro, mas não para uma câmera específica. A ação foi registrada por dois fotógrafos e as imagens foram tratadas posteriormente no laboratório. Há uma diferença em realizar uma videoperformance ou fotoperformance controlando a câmera ou com outra pessoa fazendo este papel.



Fig. 58. Natalia Schul, *Levantar*, stills dos vídeos, 2020.

Levantar são imagens de processo, retiradas dos vídeos dos momentos em que volto a ficar de pé. Foi interessante para o processo do trabalho realizar estas quedas em campo aberto, assim como realizar as ações de deixar os objetos caírem, mencionadas

anteriormente. Perpassou todos os experimentos desta pesquisa a minha vontade de fazer uma ação, do fazer eu mesma. Allan Kaprow, em "Performing Life" (1979), escreve que fazer a vida, conscientemente, era uma noção imperativa para ele, mas que quando se faz a vida conscientemente ela se torna bem estranha! "prestar atenção muda a coisa visada" diz ele, "Mas eu aprendi algo sobre vida e 'vida'" (KAPROW, 1979, p. 114).

Em vez de criar uma imagem ou ocorrência objetiva para ser vista por outra pessoa, a questão era fazer algo que pudesse ser experimentado por você mesmo. Era a diferença entre assistir a um ator comer morangos num palco e comê-los de fato, em casa. (KAPROW, 1979, p. 114).

Ele escreve que a consciência do que fazemos e sentimos, "sua relação com a experiência alheia e com a natureza à nossa volta, torna-se, de modo real, a performance da vida. E o próprio processo de prestar atenção a essa sequência está no limiar da performance artística". (KAPROW, 1979, 115). Trago este pensamento de Kaprow para finalizar este trabalho, que se pretendeu lançar um olhar para a queda, um gesto simples e ao mesmo tempo com um potencial complexo, que repetido e repetido se tornou essa pesquisa. Desse modo o cair, por mais sem sentido que pareça, me levou a uma experiência significativa.

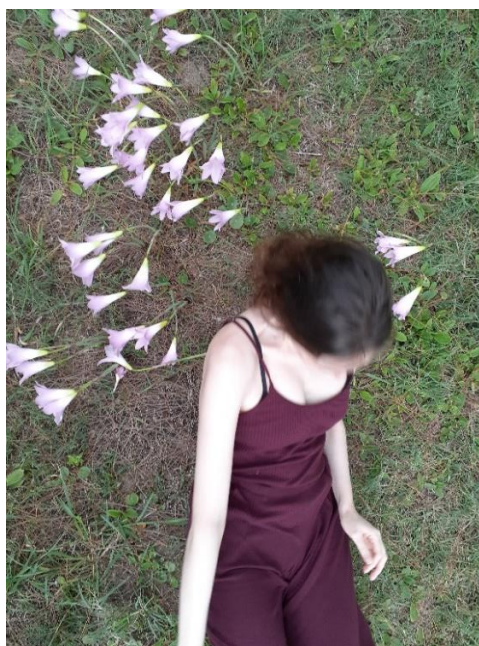


Fig. 59. Natalia Schul, Fotografia de queda na grama, 2020.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tente fazer um trabalho sem sentido, ou tente fazer arte e estará de fato fazendo um trabalho absurdo. (BERNARDES, 2001).

Terminei o último capítulo escrevendo sobre como Allan Kaprow pensava a performance da vida, David Antin (2004) tratando do processo de criação de Kaprow, conta que em seu trabalho tardio, o artista tomou para si o argumento de que todas as experiências da vida comum teriam um componente estético. E o desenvolveu em um desencadeamento concentrado e uma reflexão auto consciente realizada a cada uma de suas ações. Dessa forma, cada ação (que poderia ser tão simples como respirar) se torna um meio de fazer arte, ou como Allan chamava “*un-art*” (an-arte ou não-arte⁵⁷), preferindo ações extraídas da esfera coloquial da experiência humana.

Relacionando com Kaprow, Antin traz o escrito “Um trabalho sem sentido” (1960) de Walter de Maria: “típica proposição-fluxus: polêmica, absurda e séria, na qual [a expressão] *trabalho sem sentido* é definida como ‘uma tarefa simples que não reverterá em dinheiro e em nenhum outro objetivo convencional’”. (ANTIN, 2004, tradução de Maria Helena Bernardes).⁵⁸ De Maria dá exemplos, como encher uma caixa com pedaços de madeira, transferi-los para outra caixa e colocá-los de volta novamente ou cavar um buraco para depois cobri-lo. Ou talvez poderíamos dizer, cair, levantar e cair de novo?

De Maria deixa claro que este conceito não é uma piada, que o trabalho sem sentido é honesto e a forma de arte mais importante e significativa hoje [anos 1960]. O sentimento estético dado por um trabalho como este, segundo ele, também não poderia ser descrito porque varia com cada indivíduo que faz o trabalho. Um trabalho

⁵⁷ Ver: Allan Kaprow, “A educação do Não-Artista, Parte I” (1971) e “A educação do an-artista II” (1972).

⁵⁸ De acordo com Walter de Maria, o trabalho sem sentido é “a mais potencialmente abstrata, concreta, individual, idiota, indeterminada, precisamente determinada, variada, e importante *arte-ação-experiência* que se pode realizar hoje”. (ANTIN, 2004, tradução de Maria Helena Bernardes).

sem sentido pode conter as melhores qualidades das antigas formas de arte, pode: “fazer você sentir e pensar sobre si mesmo, o mundo exterior, moralidade, realidade, inconsciência, natureza, história, tempo, filosofia, nada em absoluto, política, etc. sem as limitações das velhas formas de arte”. (DE MARIA, 1960, tradução nossa).⁵⁹

Coloca que se o trabalho sem sentido, como forma de arte, tem ou não sentido, no sentido comum do termo, depende do indivíduo! Todo o conceito que Walter de Maria criou me parece interessante e se relaciona com muito do que busquei apresentar neste texto, desse modo: no terceiro capítulo levantei uma questão, será que quando caio no chão, em minha performance artística, estou realizando um gesto absurdo ou um ato gratuito? E a partir disso o que eu poderia pensar sobre mim e o mundo?

Partindo dos trabalhos que fiz durante essa pesquisa de mestrado e junto com as minhas referências artísticas e os autores, busquei ver a queda de diversas maneiras. Com Flusser, vi que um gesto seria um movimento explicável, porém não satisfatoriamente, no qual se exprime uma liberdade. Com Gide, vi um ato gratuito, que seria aquele sem finalidade, desmotivado e livre. E ainda que este ato gratuito se exerce na literatura ou na arte, como uma ficção que exacerba um aspecto da vida, nos ajudando a compreendê-la. Com Camus aprendi o absurdo da existência nas quedas de seu romance filosófico.

No quarto capítulo, quando trago o texto de Ann Cooper Albright e o trabalho fotográfico da série *Caída*, abordei uma política cultural da verticalidade que seria colocada em questão com a queda. Uma ação – como cair, que fracassa ao tentar se ajustar e desloca uma convenção cultural e social. Uma ação absurda. Maria Helena Bernardes, escreveu um texto para a intervenção da artista Mima Lunardi no Torreão (2001), que colabora com minhas conclusões sobre o processo realizado ao longo desta pesquisa. Ela pede que se tente fazer um trabalho sem sentido, que não se destine a nada além de ser o que é:

⁵⁹ Original: “*Meaningless work can contain all of the best qualities of old art forms such as painting, writing, etc. It can make you feel and think about yourself, the outside world, morality, reality, unconsciousness, nature, history, time, philosophy, nothing at all, politics, etc. without the limitations of the old art forms*”. (DE MARIA, 1960).

Na vida, uma situação sempre leva à outra e mesmo uma obra de arte pode levar a muitas coisas e servir a alguma finalidade. O que se desprende da cadeia é absurdo. Tente fazer um trabalho sem sentido. Em sua melhor forma, o absurdo é mais que negação ou anulação, pois não é reativo ao que vem antes e nem gera o que vem depois, simplesmente ignora a cadeia. O absurdo é a nossa consciência profunda, está na vitalidade de não calcular o próximo passo. Por isso, o absurdo conduz à arte e à dúvida sobre o que é sólido e definido. Tente fazer um trabalho sem sentido, ou tente fazer arte e estará de fato fazendo um trabalho absurdo. (BERNARDES, 2001 in VERAS, 2006, p. 198).

Mas, quero ir ainda além: vamos dar o pulo da liberdade. Quando Yves Klein deu um salto no vazio⁶⁰ me parece que ele se entregou ao próprio pensamento. Quando busquei, em meu trabalho (em *Deixar cair*), soltar e libertar, poderia dizer que busquei também a liberdade, o absurdo e o pulo no vazio. Todos os tropeços que fiz na filosofia me levaram a largar a necessidade de um significado, o gesto de Flusser, o ato gratuito de Gide, A queda de Camus, todos levaram a liberdade do fazer. O abraço ao absurdo talvez seja um salto no vazio. E quando saltamos ou caímos nos tornamos livres.

Na segunda parte da questão levantei, a partir dessa experiência artística, o que eu poderia pensar sobre mim e o mundo? Com a fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty compreendi um mundo que existe antes da minha reflexão e a necessidade de um reencontro com o contato ingênuo com ele, ou seja, reaprender a ver o mundo. E o sentir, a partir do corpo fenomenal que se move, que faria esta comunicação. Com a educação somática, partindo do texto de Ciane Fernandes, pude fazer uma exploração pessoal baseada também na sensação do movimento e na integração da sensação, sentimento, ação com a consciência corporal e a relação com o meio.

⁶⁰ Yves Klein trabalhou bastante com o vazio, não somente no *Salto no Vazio* (1960), mas também em seus espaços pictóricos imateriais (1956/57). Em 1958 fez uma exposição em Paris chamada *O Vazio* apresentando um estado pictórico palpável nos limites da galeria de arte. Nas palavras do artista: "Em suma, a minha meta é dupla: em primeiro lugar, registrar o traço de sentimentalidade humana na civilização contemporânea; em segundo lugar, registrar o traço de fogo que engendrou essa mesma civilização. E isso porque o vazio sempre foi minha preocupação constante; e eu considero que, no coração do vazio, assim como no coração do homem, as chamas ardem". (KLEIN, 1961, p. 61).

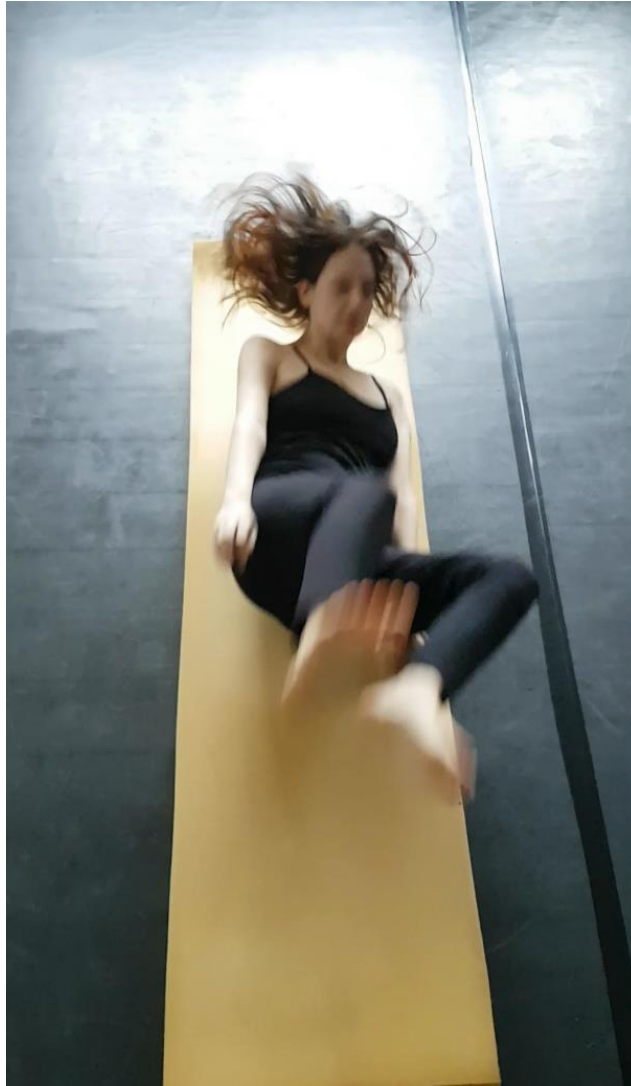


Fig. 6o. Natalia Schul, *Em queda*, fotografia, 2019.

Refleti sobre o corpo como imagem, por meio dos conceitos da videoperformance, com os autores Christine Mello, Regilene Sarzi-Ribeiro, Luciano Vinhosa e Sophie Delpoux – nas noções de corpo-vídeo. O trabalho artístico envolveu duas etapas, a primeira da realização da ação e captação do movimento e a segunda etapa, da edição dos vídeos ou escolha e edição dos stills, as imagens fixas.

Foi instigante conhecer trabalhos de artistas que caem de diversas maneiras, bastante diferentes das minhas. Começando com a atual companhia de dança contemporânea catarinense Cena 11 que tem na queda – dura, reta e brusca, um de seus movimentos recorrentes e levantei em contrapartida uma queda somática que busca os apoios do corpo e o movimento pessoal, a queda que eu treinava. Passando para o *Salto no Vazio*

de Klein nos anos 1960 e o trabalho com os bailarinos andando na vertical na companhia de dança de Trisha Brown, nos anos 1970. Bas Jan Ader que, também nos anos 1970, fez vídeos caindo, por exemplo do telhado de sua casa ou andando de bicicleta. E Claude Cattelain, artista contemporâneo que trabalha com vídeo e performances que muitas vezes terminam em quedas. Por fim, a performance *Ínfimo* (2016) da artista contemporânea Cláudia Paim, envolvendo o cair de utensílios, tratando de uma limitação do corpo.

Quando planejei esta pesquisa, eu queria investigar a videoperformance, entretanto na prática, durante o processo de escritura do texto, interessei-me mais a pensar sobre a(s) queda(s). No início escrevi que quando comecei este trabalho, com o treinamento dos movimentos, pensei que seria para evitar a dor e acabei descobrindo que na verdade era para perder o medo. Quando caio é um susto. Aquele momento entre estar no controle e estar no chão é o que vale, porque nele eu me solto, é o desconhecido. É o risco e o medo. Mas é também a chance, desse mesmo momento pode vir o conhecimento e o novo.

REFERÊNCIAS

- AA. VV. **"Sobre Claudia Paim, Para Claudia Paim"**. In: eRevista Performatus, Inhumas, ano 7, n. 20, ps. 1-19, abr. 2019.
- ALBRIGHT, Ann Cooper. **Caíndo na memória**. In: Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações. Porto Alegre: Editora AGE, 2013. ps. 49-67.
- ANTIN, David. **Foreword: Alan Working**. In: ANTIN, David; KELLEY, Jeff. Childsplay: the art of Alan Kaprow. Los Angeles: California Press, 2004.
- AUSLANDER, Philip. **A performatividade da documentação de performance**. Tradução cedida pela revista *¿Hay en Portugués?*. In: eRevista Performatus, ano 2, n. 7, ps. 1-13, nov. 2013.
- AZEVEDO, Anna Behatriz Alves de. **Reflexões sobre o absurdo: o corpo-cabelo e seus objetos de (in)definição**. Dissertação de Mestrado em Arte e Cultura Visual, Universidade Federal de Goiás. Goiânia: 2018.
- BACHELARD, Gaston. **A queda imaginária**. In: O ar e os sonhos. São Paulo: Martins Fontes, 1990. ps. 91-110.
- BARTHES, Roland. **Notas sobre André Gide e seu diário**. In: Inéditos. v. 2 – Crítica. São Paulo: Martins Fontes, 2004. ps. 1-23.
- BERNARDES, Maria Helena. **Conferência sobre o nada, John Cage**. In: Arena Cursos, caderno de textos. Porto Alegre, 2011. p. 20.
- _____. **Texto de Maria Helena Bernardes**. Escrito entre maio e junho de 2001, a propósito da intervenção de Mima Lunardi no Torreão, Aurora... desperta todas as coisas e vê sucederem-se as gerações. In: VERAS, Eduardo. Entre ver e enunciar: o uso da entrevista em estudos sobre o processo de criação artística. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais com ênfase em História Teoria e Crítica de Arte do Instituto de Artes da UFRGS. Porto Alegre: 2006. ps. 198-199.
- BOURGEOIS, Louise. **Destruição do Pai, Reconstrução do Pai**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

BROWN, Trisha. **Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001**, Teicher, Hendel. Disponível em: <https://trishabrowncompany.org/repertory/man-walking-down-the-side-of-a-building.html?ctx=title> Acesso em: 25/08/2019.

CAGE, John. **Lecture on Nothing** (1950). In: *Silence: Lectures and Writings*. EUA: Wesleyan University Press, 1961.

CAMUS, Albert. **A queda**. Valerie Rumjanek (trad.). Rio de Janeiro: Best Bolso, 2007.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CUPERTINO, Pedro. **O salto, a queda e a ruína: poéticas do fracasso em Guilherme Peters**. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na área de concentração de História, Teoria e Crítica de Arte do Instituto de Artes da UFRGS. Porto Alegre: 2019.

DANTAS, Mônica Fagundes. **Apontamentos para uma prática do olhar em dança: inscrevendo a obra no corpo do espectador**. Anais do Simpósio da International Brecht Society, v. 1, 2013.

DELPEUX, Sophie. **O corpo-câmera: o performer e sua imagem**. Luciano Vinhosa (trad.). In: *Revista Visuais, Campinas*, n. 6, v. 4, ps. 86-100, 2018.

DUBOIS, Philippe. **Por uma estética da imagem de vídeo**. In: *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. ps. 69-95.

FARGIER, Jean-Paul. **Poeira nos Olhos** (1993). In: *Imagem-Máquina: a era das tecnologias do virtual*. PARENTE, André. (org.). 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011. ps. 231-236.

FERNANDES, Ciane. **Quando o Todo é mais que a Soma das Partes: somática como campo epistemológico contemporâneo**. In: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, ps. 9-38, jan./abr. 2015. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/47585> Acesso em: 15/12/2020.

FIDUCCIA, Joanna. **Coquilles Mécaniques**. Catalog of the exhibition. Ed. Crac Alsace, 2012. Disponível em: http://www.claudecattelain.com/cc_infos_texts_joanna_fiduccia.html Acesso em: 25/08/2019.

FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.

FONSECA, Janete Vilela. **Manual de aproximação**. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na área de concentração de Poéticas Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. Porto Alegre: 2017.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

KAPROW, Allan. **Performing Life**. (1979) In: ARS, ano 7, n. 14, ps. 112-117, 2009.

KLEIN, Yves. **Manifesto do Hotel Chelsea** [1961]. In: Escritos de Artistas: anos 60/70. Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.). Rio de Janeiro: Zahar, 2006. ps. 58-66.

LEITE, Fernanda Hübner de Carvalho; SILVA, Suzane Weber da. **Elogio à queda: o amor à gravidade e o corpo político em contato improvisação**. In: Repertório, Salvador, ano 21, n. 31, ps. 105-126, 2018.

MARIA, Walter de. **Meaningless work**. 1960. Disponível em:
<http://id3419.securedata.net/artnotart/fluxus/wdemaria-meaninglesswork.html>
Acesso em: 23/12/2020.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Senac, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas, 1948**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Fenomenologia da percepção**. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

PAIM, Cláudia. **Poros abertos: corpo em ação e dispersão**. In: 24º encontro da ANPAP, Compartilhamentos na Arte: Redes e Conexões. Santa Maria, RS: set. 2015. ps. 2271-2285.

_____. **Evidências do corpo**. 2010. Disponível em:
<http://claudiapaimperformance.blogspot.com.br/p/textos-sobre-performance.html>
Acesso em: 20/08/2020.

SARZI-RIBEIRO, Regilene. **O corpo-imagem fragmentado e a fotografia na cultura digital**. In: Anais do I Simpósio de Comunicação e Tecnologias Interativas. São Paulo: LECOTEC, 2008. ps. 372-385.

_____. **O corpo no vídeo e o corpo do vídeo**: diálogos estéticos, arte eletrônica. In: Revista Poiésis, n. 23, ps. 105-114, 2014.

SHARP, Willoughby. **Body Works**: um levantamento pré-crítico e não definitivo de trabalhos recentes usando o corpo humano ou partes dele. In: eRevista Performatus, Inhumas, ano 5, n. 18, ps. 1-11, jul. 2017.

SPANGHERO, Maíra. **A dança dos encéfalos acesos**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

SPENCE, Brad. **The case of Bas Jan Ader**. University of California Irvine, 2000. Disponível em: <http://www.basjanader.com/dp/Spence.pdf> Acesso em: 25/08/2019.

STELLINO, Paolo. **Para além da lei moral**: morte de Deus e gratuidade de Feuerbach a Sartre. In: Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, ps. 60-72, 2017.

STUART, Izabel. **A experiência do Judson Dance Theater**. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (orgs.). Lições de Dança I. Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 1998, ps. 191-203.

VINHOSA, Luciano. **Videoperformance**: corpo em trânsito. In: Revista Estado da Arte, Uberlândia. v. 1, n. 2, ps. 1-13, jul./dez. 2020.

ENTREVISTA

SCHUL, Eva. **A queda na dança, por Eva Schul**. 2019

FILMES

DOR e Glória. Direção de Pedro Almodóvar. Produção de Agustín Almodóvar. Espanha: 2019. cor, 113 min.

O homem mosca. Direção de Fred C. Newmeyer e Sam Taylor. Estados Unidos da América: Hal Roach Studios, 1923. P&B, 73 min.

UM corpo que cai. Direção e produção de Alfred Hitchcock. Estados Unidos da América: Alfred J. Hitchcock Productions, 1958. cor, 128 min.

SITES / ARTISTAS

ADER, Bas Jan. Disponível em: <http://www.basjanader.com/> e <http://ubu.com/film/ader.html> Acessos em: 25/08/2019.

BROWN, Trisha. Disponível em: <https://trishabrowncompany.org> Acesso em: 25/08/2019.

CATTELAINE, Claude. Disponível em: <http://www.claudecattelain.com/> e <https://vimeo.com/user8119028> Acessos em: 25/08/2019.

CENA 11. Disponível em: <https://www.cena11.com.br/> Acesso em: 25/08/2019.

KLEIN, Yves. Disponível em: <http://www.yvesklein.com/> Acesso em: 28/02/2021.

PAIM, Cláudia. Disponível em: <https://www.claudiapaim.site/> e <http://claudiapaimperformance.blogspot.com/> e <https://vimeo.com/user5024215> Acessos em: 27/01/2021.

SCHUL, Eva. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109084/eva-schul> Acesso em: 25/08/2019.

APÊNDICE

A QUEDA NA DANÇA, POR EVA SCHUL (2019)

A entrevista realizada com Eva Schul por Natalia Schul, ocorreu em 2019. Foi gravada em áudio e transcrita. Foram suprimidas as perguntas e redundâncias características da fala oral.

A primeira coisa que devemos levar em conta numa queda é o que é uma queda. É uma perda do equilíbrio e uma entrada dentro da força da gravidade. É uma entrega do corpo à força da gravidade. Sabemos que o ser humano, se não fosse a força da gravidade, estaria sempre suspenso, sempre voando, então a força da gravidade deve ser sempre levada em conta quando a gente pensa no corpo, porque todas as questões do corpo vão ser sempre entrega ou fuga da força da gravidade. A queda é uma entrega total à força da gravidade.

Dentro das questões de um corpo que se entrega às forças da gravidade existem correntes diferentes. O Cena 11, por exemplo, abusa de quedas com uma entrega total à força da gravidade, sendo que um corpo que faz uma entrega total, poderia se machucar, se espatifar no chão. Pra que isso não aconteça, existem técnicas, a primeira delas é saber que um corpo quando vai de encontro à força da gravidade, ele não pode se retesar, não pode contrair a musculatura, ele tem que relaxar.



Fig. 61. Cena 11, fotografia do espetáculo *Projeto skr*, 2002. Fonte: site do Cena 11.

Porque que criança quando cai não se machuca? Porque ela não tem medo da queda, então ela não se protege da mesma maneira que um adulto se protege. Se proteger automaticamente é não só tensionar a musculatura, mas colocar partes do corpo no caminho. Isso faz com que automaticamente partes do corpo criem arestas, passíveis de rompimento, de hematomas e assim por diante e fora isso, trazem todo o peso para o centro do corpo, fazendo com que ele aumente o seu peso. Cada vez que a gente diminui o nosso corpo pro centro, a gente está fazendo com que as forças aumentem.

Sabe-se que um motor, por exemplo, depende de torque, que é a velocidade em torno do próprio eixo, aumenta o torque quanto mais estreito for o pino que gira. Então quando a gente não quer velocidade, a gente não quer que entre com muita força dentro da força da gravidade, a gente tem que fazer o oposto, ir para as extremidades, para as periferias. Então, ao invés de trazer partes do corpo para o centro, aumentar o perímetro do corpo o máximo possível. Vai diminuir o peso com que o corpo chega no chão. Um planador, como voa? Ele tem um impulso inicial, mas para se manter ele precisa ser absolutamente periférico, para planar, então, quanto maior, mais espreado, mais ele vai planar. A mesma questão de uma pipa ou pandorga, quanto mais larga for, mais ela voa.

A segunda corrente, que é a que eu uso, que é somática. O que é ser somática? A educação somática ensina o corpo a encontrar formas de apoios no chão para não chegar com impacto. Então ela usa o fluxo do movimento a teu favor. E encontra que apoios que ela pode ir fazendo no caminho para amortizar a queda. Porque a educação somática trata o corpo como um corpo que tem que ser saudável, tem que ser consciente e saudável, ele tem que saber qual é o caminho melhor para ele não se machucar.

Essa educação somática vem de uma mistura ou de uma penetração da cultura oriental na ocidental. A cultura ocidental foi procurar no oriente como eles faziam certas coisas e foi descobrindo que, por exemplo, o espaço tem que ser tratado como uma massa que tu manipulas. Esses átomos que estão em tua volta não podes considerar que não tem

nada em tua volta, tem uma massa que empurras, puxas, furas, cortas, rasgas com o teu corpo o tempo todo. Essa mesma massa te sustenta se souberes como usa-la como apoio.

Nas artes orientais, tem esse princípio básico da massa do espaço, e, também, da periferia e de técnicas como o *aikido* vem os rolamentos. Então vai-se descobrindo que quanto mais redondo o teu corpo for menos terá arestas e menos vai se machucar. Então toda vez que tiveres que rolar, tens que encontrar formas redondas de fazer isso, se não, obviamente, vais te quebrar toda. São técnicas de encontrar estes apoios que a educação somática ensina.



Fig. 62. Ânima Cia. de Dança, fotografia do espetáculo *Catch ou como Segurar um Instante*, coreografia de Eva Schul, 2003. Fonte: acervo Eva Schul.

Com a física quântica, se descobriu que o centro de equilíbrio do corpo não está sempre dentro do centro do corpo. Antigamente se pensava que o centro de equilíbrio do corpo não poderia sair do meio do corpo, então não se tentavam certas coisas. Depois que se

descobriu que se pode fazer o centro sair do teu corpo e fazer trajetórias, se descobriu que o corpo tem infinitas possibilidades no espaço.

Os esportes usam isso alucinadamente, antigamente um atleta não saltava mais que uns dois metros ou nem isso e hoje eles pulam o triplo do que eles pulavam. Nadadores, corredores, ginastas, todos eles foram descobrindo novas possibilidades no momento em que a física quântica nos provou que o centro de gravidade do corpo não está sempre no centro e que ele pode fazer elipses no espaço, malabarismos no espaço, levando o corpo a fazer coisas, como, por exemplo, uma bailarina do La La La Human Step do Canadá que ficou muito famosa porque fez um show com uma das maiores bandas de rock, em que ela passava o tempo todo no palco girando horizontalmente no espaço. Ela descobriu essa coisa do centro de gravidade que passeia no espaço.



Fig. 63. Louise Lecavalier do La la la human step no show do David Bowie em 1988.

Fonte: documentário "Infante, c'est destroyer" de Édouard Lock.

O que tem que considerar quando a gente faz coisas como quedas ou acrobacias é que existem possibilidades de o corpo fazer tudo isso sem se matar, mas tem que ter conhecimento, tem técnica para isso. Então o que eu uso são técnicas em que mal se percebe que a pessoa caiu, porque é muito dentro do fluxo do movimento, com muito apoio.

Hoje na formação de um bailarino a gente faz ele experimentar e ir encontrando, se eu apoiar primeiro uma mão, depois um cotovelo, depois um joelho ou um quadril, daí a coxa, eu consigo fazer. O pessoal de danças urbanas está fazendo muito isso, está descobrindo que eles podem fluir no espaço e entrar dentro da força da gravidade e sair dela como se nada tivesse acontecido. Obviamente não só técnica, mas força é exigida, mas força no lugar certo.

Então, por exemplo, hoje eu vi um vídeo de um cara de dança urbana, que ele parece que escorrega pelo espaço, é que ele está sempre muito apoiado em uma mão e o corpo dele está sempre quase fora do chão, ele fica suspenso e a mão faz ele deslizar para tudo que é lado. É ir descobrindo aonde é que essas coisas vão acontecendo. Obviamente que se tens uma musculatura treinada ajuda e facilita, nesse caso, por exemplo, ele tem que ter um abdômen muito forte para se sustentar. Se a gente está falando de uma pessoa que não tem treinamento, o ideal da queda sempre vai ser experimentar e encontrar os apoios.

A respiração também ajuda. Porque como a gente falou, o corpo tem que relaxar na queda, então se deixares o ar ir junto, o corpo cede junto. Por exemplo, quando eu dou aula de alongamento, eu educo as pessoas a sustentarem o ar, pra quando soltarem, a musculatura soltar junto. Essa é outra questão técnica, a respiração faz parte da queda. Então é ir descobrindo essas coisas, se tu não queres ser uma especialista, não vai ser uma bailarina, uma acrobata ou coisa parecida, então tu tens que encontrar os teus apoios. Se quiseres fazer uma queda mais forte, mais violenta, tu tens que encontrar qual é a parte do teu corpo que pode receber o impacto para depois ele ser espalhado.

Mas sempre vai ter um apoio, então é bom ter abdômen, abdominais são importantes porque é a musculatura que é a alavanca do corpo todo, é a única musculatura de força e sustentação, o resto do corpo não precisa de musculatura, precisa de tonicidade, que é uma outra questão. A gente explica essa diferença entre um halterofilista que faz sustentação, precisa de força muscular no corpo todo para um cara que faz musculação, que não precisa, só precisa de abdômen e o resto é tonicidade, tem que ter uma

musculatura preparada para receber os impactos, mais nada e elástica o suficiente para ser capaz de ceder. Relaxar é fundamental. Quanto mais medo, mais vai se machucar. A entrega é importante, porque a entrega te permite o relaxamento. É perder o medo, essa é a questão.

Acho que uma das coisas mais importantes de tudo isso é reconhecer que a gente tem medo de cair porque o ser humano se pôs de pé e tem altura, então visualizar uma queda e não a temer é ter que fazer um ajustamento psicológico. Os nossos pés são só pra frente para impedir a gente de cair para frente, então a nossa musculatura mais forte é a posterior, justamente para nos sustentar. Porque a gente tem medo da queda naturalmente, porque o ser humano é vertical, se não a gente viveria se jogando no chão, ninguém vive se jogando no chão. Porque é natural ter medo da queda. Crianças estão mais perto do chão, menor o impacto e elas são mais molinhas e não tem esse processo, muitas vezes elas nem reconhecem o perigo.

Quando a gente cai espontaneamente, sem querer, normalmente bate joelho, cotovelo, mãos, porque tu te proteges, mas não cai reto, acho que as pessoas só caem reto se elas desmaiam. E se desmaiam não se machucam, porque relaxa e não se protege. O natural do corpo não é cair reto. Nós nos dobramos para tudo, porque a tendência é querer se aproximar da força da gravidade, já que está caindo, então tu já dobra tudo, se encolhe.

Eva Schul