

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

LARA PINHEIRO VIEIRA

**MEMÓRIAS DE UM CORPO COM EXÍLIO DO OLHAR**

UBERLÂNDIA - MG

2017

LARA PINHEIRO VIEIRA

**MEMÓRIAS DE UM CORPO COM EXÍLIO DO OLHAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa: Práticas e Processos em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Mara Lucia Leal.

UBERLÂNDIA - MG

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

V658m      Vieira, Lara Pinheiro, 1969-  
2017              Memórias de um corpo com Exílio do Olhar [recurso eletrônico] /  
Lara Pinheiro Vieira. - 2017.

Orientadora: Mara Lucia Leal.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,  
Programa de Pós-Graduação em Artes.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2019.75>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Arte. 2. Percepção visual. 3. Criação (Literária, artística, etc.). 4.  
Baixa visão. 5. Arte - Prática. I. Leal, Mara Lucia, 1968-, (Orient.). II.  
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em  
Artes. III. Título.

---

CDU: 7



**UFU** Universidade  
Federal de  
Uberlândia

**PPG ARTES**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - Mestrado**

**Memórias de um corpo com exílio do olhar.**

Dissertação defendida em 17 de março de 2017.

*Mara Lúcia Leal*

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Mara Lúcia Leal – UFU- Orientadora

Participou por meio de web conferência

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Ana Maria Rodriguez Costa – UNICAMP

*Juliana Soares Bom-Tempo*

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Juliana Soares Bom-Tempo – UFU

## AGRADECIMENTOS

À Dona Marizita, minha mãe que mora no meu coração e que me apoia sempre.

À generosidade da orientadora Profa. Dra. Mara Lúcia Leal.

Às preciosas contribuições da Banca da Qualificação e Defesa: Profa. Dra. Ana Maria Rodriguez Costas e Profa. Dra. Juliana Soares Bom Tempo.

Aos colaboradores de *Exílio do Olhar*: Dorothy Lenner, Sérgio Pupo, Edson Audi, Ana Galloti, Monica Nassif, Mestre Kenura e Dr. César Lipener.

Ao Prof. Dr. Eduardo de Paula e Giuseppe Iannarelli Júnior

Ao Grupo Cepeca da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP).

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes), Instituto de Artes (IARTE) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

Ao apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por meio da concessão de bolsa.

Aos artistas que encontro nessa trajetória.

## LISTA DE ABREVIACÕES E SIGLAS

ApArtes	Artes do Ministério da Educação
BMC	<i>Body Ming Centering</i>
CPT	Centro de Pesquisas Teatrais
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CAASO	Centro Acadêmico Armando de Salles Oliveira
CEPECA	Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator
ECA	Escola de Comunicações e Artes
EESC-USP	Escola de Engenharia de São Carlos – Universidade de São Paulo
MUnA	Museu Universitário de Arte
PPGArtes	Programa de Pós-Graduação em Artes
ProAc	Programa de Ação Cultural
SPA	Seminário de Pesquisa em Andamento
TGI	Tese de Graduação Integrada
UFU	Universidade Federal de Uberlândia
UFSCAR	Universidade Federal de São Carlos
Unicamp	Universidade Estadual de Campinas
USP	Universidade de São Paulo

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 01 – Registro do movimento da autora pelo artista holandês R. Polak.....	13
Imagem 02 – Autora usa óculos desde a infância .....	17
Imagem 03 – Espetáculo <i>Yermas</i> (1996).....	27
Imagem 04 – Espetáculo <i>Ladeira da Misericórdia</i> (1998) .....	28
Imagem 05 – Performance da autora com o Teatro Pavana no <i>Limburg Festival</i> (2001).....	29
Imagem 06 – Instalação-performance <i>Percurso das Águas</i> (2002), na foto com Dorothy Lenner.....	31
Imagem 07 – Instalação-performance <i>Percurso das Águas</i> (2002).....	32
Imagem 08 – Performance <i>Cabeças de Alface</i> (2004) .....	33
Imagem 09 – Autora dançando <i>La Sylphide</i> , no Teatro Municipal de Franca (SP) (1986) ...	36
Imagem 10 – Criadora-intérprete na Casa das Rosas, Performance <i>Pintura e Movimento</i> , direção de Lenira Rangel, São Paulo (1996) .....	36
Imagem 11 – Criação da Instalação-performance <i>Se o amor resiste a seis margueritas</i> , Sesc Pompéia, São Paulo (2007) .....	37
Imagem 12 – Espetáculo <i>Hidrogênio</i> , na Galeria Olido (2009).....	37
Imagem 13 – Criação da Instalação e Vídeo-dança <i>Aonde habitamos?</i> , na foto com Ricardo Fornara (2011) .....	38
Imagem 14 – The dance deck, designed by Lawrence Halprin and Arch Lauterer .....	40
Imagem 15 – Lawrence registra em desenhos os dançarinos no estúdio de Anna Halprin....	41
Imagem 16 – Autora em imersão na Praia da Figueira, no Parque Nacional da Serra da Bocaina, Vila de Trindade (RJ) (2004) .....	42
Imagem 17 – Autora em imersão na piscina do Cachadaço, no Parque Nacional da Serra da Bocaina, Vila de Trindade (RJ) (1998).....	43
Imagem 18 – Autora em imersão na Praia da Figueira, no Parque Nacional da Serra da Bocaina, Vila de Trindade (RJ) (2007) .....	47
Imagem 19 – Anna Halprin na paisagem natural em formas arquetípicas no rancho a beira mar, em 1983, registrada pelo fotógrafo Coni Beeson .....	48
Imagem 20 – “Rabisco” do período da escrita deste memorial para mostrar as direções de tensões no espaço que a caminhada Suriashi propõe ao corpo, ativando fisicamente meus pés, olhos, plexo solar, coluna vertebral e vibração energética.....	51
Imagem 21 – Desenho da autora registrando exercícios da percepção tátil das mãos .....	60
Imagem 22 – Recorte de jornal com a foto de Evgen Bavcar .....	62
Imagem 23 – Este desenho foi produzido durante o estudo dos fluídos na Body Mind Centering e do sistema nervoso do corpo. Comparo um desenho interno corporal ao trajeto de rios e ramificações das árvores .....	64
Imagem 24 – Registro de imersão da autora nos ventos na Praia de Santos (2017) .....	66
Imagem 25 – Imersão da autora na natureza em Cabo Polônio, no Uruguai, em pedras,	

mar e lobos marinhos.....	66
Imagem 26 – Registro de imersão da autora praticando a percepção tátil das mãos nos ventos na Praia de Santos (2017) .....	68
Imagem 27 – Registro da autora na caminhada Suriashi praticando a percepção tátil dos pés com o uso do papel de seda para novas experimentações de texturas e aderência (2017) .....	69
Imagem 28 – Desenho da autora observando o trajeto das águas nas pedras (2000).....	70
Imagem 29 – Registro da instalação do “Kit sobrevivência” na Performance <i>Exílio do Olhar</i> .....	73
Imagem 30 – Registro da retirada das lentes. Na foto do lado esquerdo a lente pequena e fácil de cair dos olhos para portador de ceratocone, miopia e astigmatismo e na foto do lado direito a lente escleral que possibilita realizar atividades antes difíceis na vida e na arte .....	74
Imagem 31 – Registro primeira cena.....	82
Imagem 32 – Desenhos do diário de bordo da autora .....	83
Imagem 33 – Registro da segunda cena .....	84
Imagem 34 – Na terceira cena eu encontro com as imagens de olhos portador de ceratocone, doença degenerativa da córnea, e exploro qualidades de movimentos a partir dessas memórias .....	85
Imagem 35 – Na quarta cena a autora recita o poema <i>El Condor</i> , de Pablo Neruda, <i>Los Versos Del Capitán</i> , com projeção do olho portador de ceratocone com a lente escleral.....	87
Imagem 36 – Registro da quinta cena .....	88
Imagem 37 – O movimento circular inspira a construção da composição cênica e sua trajetória no espaço. Este roteiro registra a localização e a circulação do corpo cênico que encontra o seu lugar em cada uma das cinco cenas .....	89
Imagem 38 – Cartaz com a imagem de um olho portador de ceratocone .....	91
Imagem 39 – Este registro é de uma consulta com o dr. Cesar Lipener, em clínica especializada, na qual experimento uma nova lente – de alta tecnologia – para correção da visão de portadores de ceratocone .....	93



VIEIRA, Lara Pinheiro. **Memórias de um Corpo com Exílio do Olhar**. 110 fls. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes), Instituto de Artes (IARTE) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). 2017.

## RESUMO

Nesta pesquisa abordo questões relacionadas à percepção visual. Parto do ponto de vista do meu exílio de imagens com alta baixa da visão devido ao ceratocone, à miopia e ao astigmatismo para criação do solo *Exílio do Olhar*. Nesse percurso faço uma autoetnografia, apresentando desenhos, imagens em audiovisual, anotações dos diários de bordo com impressões perceptivas da imersão na mata, ensinamentos práticos com os mestres do Butô e memórias do processo de criação do solo. Compartilho experiências com a alta baixa da visão na vida e na arte. Utilizo como campo para análise as proposições percorridas na graduação em Arquitetura (EESC-USP) com interesse na exploração das percepções na natureza, na prática com a caminhada japonesa Suriashi com mestres do Butô, na especialização em Dança (SNDO-Amsterdã-NL) como intérprete-criadora e nesta pesquisa de Mestrado em Artes (PPGArtes-IARTE /UFU). O trabalho reflete sobre a prática artística que olha para a alta baixa da visão como potência para desbravar percepções da visão no espaço natural e criativo.

**Palavras-chave:** Arte e Vida; Alta Baixa da Visão; Processo de Criação.

## ABSTRACT

In this research I bring up questions related to visual perception. I leave from the point of view of my exile of images with high low of the vision due to the keratoconus, myopia and astigmatism for creation of the soil Exile of the Look. In this course I do an autoethnography, I bring drawings, audiovisual images, notes of the logbooks with perceptive impressions of the immersion in the forest, practical teachings with masters of the butô and memories of the process of creation of the soil. I share experiences with the high low of vision in life and in art. I use as a field for analysis the proposals undergraduated in Architecture (EESC-USP) with interest in the exploration of perceptions in nature, in practice with the Japanese walk Suriashi with masters of the butô, in the specialization in Dance (SNDO-Amsterdam-NL) as Interpreter-creator and in this research Master of Arts (PPGArtes-IARTE / UFU). The work reflects on artistic practice that looks at the high low of vision as the power to unravel perceptions of vision in the natural and creative space.

**Keyword:** art and life; High low vision; creation process

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	11
<b>I – MEMÓRIAS DE UM CORPO COM ALTA BAIXA DA VISÃO NA VIDA E NA ARTE</b> .....	17
1.1 – Percepção da alta baixa da visão incorporada ao cotidiano e na dança.....	17
1.2 – Memórias da artista com alta baixa da visão na cena paulistana.....	26
<b>II – PERCEPÇÃO SENSORIAL DO HOMEM NA MATA E OUTROS TERRITÓRIOS</b> .....	39
2.1 – Artistas que inspiram novos olhares para o corpo na natureza e na intersecção das linguagens da dança e da arquitetura: Anna Halprin e Lawrence Halprin .....	39
2.2 – A prática da caminhada japonesa Suriashi e os ensinamentos dos mestres do Butô.....	49
<b>III – PROCEDIMENTOS DE PREPARAÇÃO DO CORPO CÊNICO</b> .....	58
3.1 – Elo do corpo com a natureza, “olhos nos pés” com deslocamentos tateando saliências do solo natural e a percepção tátil .....	58
<b>IV – MEMÓRIAS DO SOLO EXÍLIO DO OLHAR</b> .....	71
4.1 – Processo de criação: corpo poético e construção cênica .....	71
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	92
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	95
<b>ANEXOS</b> .....	98
Anexo A – Consulta da autora ao médico para adaptação da nova lente escleral pós-hidropsia .....	98
Anexo B – Desenhos do diário de bordo da autora .....	99
Anexo C – Recortes de jornais extraídos do diário de bordo da autora .....	109

## APRESENTAÇÃO

Esta pesquisa se filia ao pensamento de Sylvie Fortin (2010), para quem a investigação sobre a prática artística é melhor compreendida se colocada em relação ao pensamento e ao agir dos praticantes. A autoetnografia – próxima da autobiografia, dos relatórios sobre si, das tutorias da vida e dos relatos anedóticos – caracteriza-se por uma escrita do “eu”, o que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais, a fim de ressoar na parte interior e mais sensível.

Ao optar pela autoetnografia exploro o conhecimento da prática artística do solo *Exílio do Olhar*<sup>1</sup> e a experiência de ficar a “olhos nus” – sem lentes corretivas no cotidiano, na natureza e na cena. Encontro no mestrado a oportunidade de repensar a prática com reflexões sobre arte e vida, alta baixa da visão e processo de criação, além de apresentar desenhos, imagens e escritas poéticas do corpo.

No primeiro capítulo apresento memórias de sobrevivências com meu exílio de imagens, explorando questões da percepção visual, a partir da minha alta baixa da visão incorporada no cotidiano, na iniciação à dança e nas experiências artísticas como intérprete e criadora.

No segundo capítulo vislumbro a importância de artistas como inspiração para meus desejos artísticos e reflexivos. Lawrence Halprin e Anna Halprin exploram a intersecção arte e natureza com o olhar do arquiteto e da coreógrafa. Nessa concepção, compartilho as experimentações de imersão na mata e na exploração da percepção tátil dos pés no espaço nômade da natureza, bem como a prática da caminhada japonesa *Suriashi* e os ensinamentos dos mestres do butô que ampliam o olhar à vida e à dança.

No terceiro capítulo escrevo sobre a preparação do corpo cênico e relato as impressões de colocar os olhos nos pés, nas mãos e em todos os poros do corpo, desbravando percepções no resgate do elo do corpo com o meio natural.

No quarto capítulo reflito sobre a intersecção da alta baixa da visão com a vida e a cena. Escrevo sobre inspirações imagéticas e poéticas para a construção de ações de

---

<sup>1</sup> (VIEIRA, 2014) Gravação do espetáculo *Exílio do Olhar* disponível no YouTube, no canal da autora. Parte I disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ceGG9IxxZtk>; Parte II disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z3RSgFGGeak>. Acesso em 12 de out. 2016.

específicas qualidades e composição coreográfica, uma delas decorrente do trabalho do poeta exilado político Pablo Neruda (1970). Nesse processo de criação, os exílios culturais vivenciados em Mooste (Estônia), Istambul (Turquia), Parati (Brasil) e Cabo Polônio (Uruguai) são fundamentais para a construção poética e cênica. Transito pelas referências da arte oriental e ocidental na obra.

Esta investigação possibilita refletir sobre esta prática artística e olhar para a potência deste corpo com a alta baixa da visão na natureza e na cena.



Imagem 01 – Registro do movimento da autora pelo artista holandês R. Polak.  
Fonte: Arquivo da autora.

O curso de mestrado também me provoca para um embate desafiador e traz preciosos encontros e conhecimento da academia, o que me permite, nesse estudo, vislumbrar o aprimoramento como pesquisadora e educadora para deficientes visuais e portadores de alta baixa da visão.

Conheço minhas dificuldades emocionais em expor minha percepção visual e encontro na orientação da professora doutora Mara Lúcia Leal, na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), uma importante parceria para desenvolver este memorial. Ao assistir sua defesa de mestrado na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) me interessei por seu estudo de doutorado sobre memórias e performance.

Viajar faz parte de meus procedimentos criativos e a distância de 590 quilômetros entre São Paulo (capital) e Uberlândia (em Minas Gerais), me proporciona encontrar com paisagens em infinito de céu azul e alaranjado, buritis, pastos, cafezais e muitos canaviais. O estado de esvaziamento necessário é acionado e dilata percepções sensoriais e imagéticas da alta baixa da visão e seu elo com o meio natural e a cena.

Nesse contexto, pesquiso a alta baixa da visão enquanto potência, explorando novos territórios de preparação do corpo cênico e da construção poética, sensorial e criativa. Almejo refletir sobre esta prática artística como processo de investigação do corpo cênico que olha e vibra além das palavras.

Na função de orientadora desse estudo, a professora doutora Mara Lúcia Leal contribui de maneira ímpar para o processo de escrita, me apresentando reflexões sobre autoetnografia da pesquisadora Sylvie Fortin e traz o tempo presente para a escrita deste memorial sobre memórias do exílio de imagens. As suas aulas sobre performance e o convite para participar do “VII Inter Faces Internacional – Performance e Pedagogia: Poéticas e políticas do corpo”, no Museu Universitário de Arte (MUnA), de Uberlândia, são motivos de agradecimento.

Neste encontro no MUnA, experimento a ação de retirada das lentes corretivas do *Exílio do olhar* entrelaçada com a ação do “choro” de pedras de vidro do *Percurso das Águas*, uma criação da especialização na *New Dance Development School*, de Amsterdã-NL, como intérprete-criadora contemplada pela especialização em Artes do Ministério da Educação (ApArtes), com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Conecto estas duas criações trazendo rastros poéticos e políticos sobre natureza e corpo cênico.

Na disciplina “Tópicos Especiais em Criação e Produção em Artes: Performance e performatividade na cena contemporânea”, ministrada pela orientadora desta pesquisa, a professora doutora Mara Lúcia Leal, tomo conhecimento da proposta de desmontagem e inicio um processo de reflexão sobre corpo, memórias e alta baixa da visão. Na minha

primeira desmontagem revelou o processo de criação com ações cênicas, imagens em audiovisual e memórias.

Nas desmontagens, nas performances e nos procedimentos de preparação do corpo cênico eu retiro as lentes corretivas e exploro as imagens totalmente borradas e sem nenhum limite da minha percepção visual, e essa ação cotidiana desencadeia experiências desafiadoras no meio natural e na cena. Deixo o corpo disponível para dançar a “olhos nus” com os pés tateando o chão e reagindo ao espaço externo, sendo que os deslocamentos em diferentes paisagens naturais me exigem um grande esforço corporal para ler texturas, temperaturas e dimensões espaciais. Minha atenção se volta para o estado de sobrevivência, alerta, presença e vibração. Preciso me comunicar de maneira vibracional e visual na cena.

Tenho preciosos encontros com minha orientadora e as doutoras da minha banca. Elas são fundamentais no desenvolvimento da escrita desta pesquisa e trazem colaborações que se abrem para novas reflexões e questões referentes a alta baixa da visão, dança, natureza, corpo cênico e processo de criação.

No 6º Seminário de Pesquisa em Andamento (SPA), realizado na Universidade de São Paulo (USP), apresento uma demonstração prática de 20 minutos de duração e o retorno importante vem da professora doutora Ana Maria Rodriguez Costas, da Unicamp, que traz questões importantes para reflexões sobre percepção da alta baixa da visão na dança, enraizamento dos pés e presença cênica.

Na década de 1990 chego em São Paulo e conheço esta pesquisadora, momento em que se apresentava dançando no Centro Cultural Vergueiro, com uma grande presença cênica e requinte de movimentos. Para a defesa deste memorial, convido a professora doutora Ana Maria Rodriguez Costas para participar da banca de qualificação, momento em que contribui com o andamento do estudo. A questão: porque a artista vai para Universidade me instiga e me propulsiona a compartilhar procedimentos desta pesquisa com cegos e outros portadores de alta baixa da visão.

A professora doutora Juliana Soares Bom Tempo também contribui para esta pesquisa e sua sugestão de substituir a palavra deficiente visual para alta baixa de visão é fundamental. Ela me traz referências importantes acerca da Percepção tátil e filosofia.

Em seminários e congressos conheço o trabalho da professora doutora Eleonora Fabião, com quem me identifico por sua forte presença cênica em performances e palestras e seu trabalho artístico, o que me impulsiona a desbravar novas vibrações da performance.



Durante esse mestrado participo da performance *58 indícios sobre o corpo*, do diretor argentino Emílio Garcia Wehbi, também na UFU, desbravando com outros 57 artistas poesia na cena.

Destaco entre as disciplinas do mestrado na Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP) – a disciplina *O texto corporal do ator em cena*, ministrada pelo professor doutor Eduardo Tessari Coutinho. Ele olha para o estado de risco desta experiência sem as lentes corretivas. Sua coordenação preciosa no grupo de estudos do Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator (CEPECA) é fundamental no processo de desenvolvimento desta pesquisa.

Compartilho, neste memorial, sensações que guardo durante anos de temor petrificante com as perdas das lentes corretivas na vida e na trajetória artística.

Decido em 2010 experimentar estar de “olhos nus” no espaço cênico e praticar as imersões na natureza. Esta criação trabalha com riscos do corpo em relação ao meio, sem a visão, no estado vulnerável, potente e consciente no cotidiano e na cena. O corpo que dança consegue ter melhor equilíbrio em contraponto com o desequilíbrio provocado pela falta da visão. Não me isolo na alta baixa da visão por usar lentes corretivas, mas quando fico sem elas o estado de internalização se amplia muito. Tenho consciência que é na arte cênica que me comunico melhor com o espaço externo.

Mergulho profundamente na experiência a “olhos nus”, em 2011, quando no solo *Exílio do Olhar*, com o apoio do Programa de Ação Cultural (ProAc) da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo apresento performances e ministro *workshops*. Portanto, nesta autoetnografia, apresento memórias do habitar o “entre” do corpo-memórias-alta baixa da visão e criação. Guardo no fundo do meu coração uma imensa gratidão aos preciosos encontros com diretores, artistas, professores e pesquisadoras da banca de qualificação e minha orientadora.

## I – MEMÓRIAS DE UM CORPO COM ALTA BAIXA DA VISÃO NA VIDA E NA ARTE

### 1.1 – Percepção da alta baixa da visão incorporada ao cotidiano e na dança

*Por que não olhar a si mesmo e escrever a partir de sua própria experiência?*  
Sylvie Fortin (2010).



Imagem 02 – Autora usa óculos desde a infância.  
Fonte: Arquivo da autora.

Desde os meus quatro anos de idade uso óculos devido à miopia e ao astigmatismo e lentes corretivas desde os treze anos. Aos dez anos de idade inicio meus estudos com balé clássico e participo de apresentações de dança sem o uso de óculos, pois atrapalham nos saltos e nas piruetas. É natural ter uma visão desfocada, o que me faz acostumar a dançar em cena sem os óculos e a me localizar pelo contraste das cores e das luzes.

Na época do colégio, estudo com um professor que estimulava os alunos a criarem coreografias para apresentações no auditório da escola e eu começo, assim, a coreografar e a fazer figurinos, aos 13 anos de idade. Numa dessas apresentações caio do pequeno palco e, então, percebo a necessidade de me apropriar do espaço da cena. Nessa época, na cidade de Franca, interior do Estado de São Paulo, faço o curso profissionalizante de dança na Escola de Arte Ars Nova, leciono balé para crianças e participo das coreografias de jazz dos intervalos dos famosos jogos de basquete no ginásio da cidade.

Aos 16 anos, sou diagnosticada com uma doença degenerativa da córnea, chamada ceratocone, que se manifesta primeiro no olho esquerdo e, com o passar dos anos, no olho direito. Por três décadas as pequenas lentes de contato para ceratocone ficam no topo da córnea e quanto maior é a curvatura da córnea, menor é o seu tamanho. Essas lentes caem com muita frequência e perco muito delas durante esses trinta anos. Ter consciência e controle do movimento de abrir e fechar os olhos, piscar e focar demanda muita atenção.

Estar sem as lentes corretivas me permite estar em estado de “awareness”, citado por Kastrup (2007, p. 39).

Na atenção a si, numa espécie de autopercepção, o sujeito não toma a si como objeto. Não se duplica em observador e observado, mas experimenta uma atenção direta, que o conceito de awareness serve para nomear. Depraz, Varela e Vermesh (2003) falam de awareness e utilizam a expressão *becoming aware* para nomear esta experiência de encontro com a dimensão da virtualidade de si.

O estado de atenção é presente no cotidiano, desde ao acordar sem óculos para não tropeçar nos objetos, ao ficar com os cabelos sempre amarrados para dançar em cena e nas aulas, pois se os fios do cabelo batem nas lentes corretivas, estas voam dos olhos. Faz-se necessário o uso contínuo de óculos escuros para protege-las do vento, da poeira e da luminosidade devido fobia à luz.

Quando se usa lentes corretivas é difícil afirmar se alguém tem alta baixa da visão, pois não é visível para quem vê, mas proporciona limitações corporais e espaciais.

A córnea, porção transparente do segmento anterior do globo ocular, é uma membrana fibrosa e avascular e a produção de uma imagem nítida na retina depende da sua transparência e do seu poder de refração. A superfície corneana é determinada como não esférica, e em casos de diagnósticos com ceratocone, os óculos de grau não conseguem focar a imagem, somente a lente de contato consegue corrigir a incidência da luz sob a córnea.

Essa doença degenerativa, combinada com uma alta miopia e astigmatismo, faz com que o estudo do espaço e das percepções se torna uma necessidade de sobrevivência no cotidiano, na natureza e na cena. A alta baixa da visão provoca no corpo a necessidade de estratégias contínuas de adaptação espacial, uma improvisação fluída e essencial para sobrevivência no dia a dia.

Experimento ter a percepção visual com alta baixa da visão provando os desafios constantes em transformação e deriva com as imagens borradas e desfocadas. Nessa autoetnografia, acrescento práticas para ampliar a percepção aguçada, atenta, sutil e vibrátil do corpo, da alma e do espírito.

Como intérprete, criadora e pesquisadora tenho interesse na relação entre arte e vida.

Fico atenta para a fala de Eleonora Fabião sobre a arte do encontro com si e ação e a reação imediata ao meio. Olho para a importância da autopercepção que Kastrup (2007) aborda e me conecto com a perda do contato imagético e com o mundo do corpo com alta baixa de visão. Encontro, nesse estado de prontidão e autoconhecimento minha percepção visual desfocada na cena e na comunicação com o público.

Ressalto a importância do conceito sobre “awareness”, abordado por Virgínia Kastrup (2007), e da membrana vibrátil discutida por Eleonora Fabião (2010, p. 322).

No palco não há imunidade. O olhar é palpação, o movimento ação, e ser, relação. Ação ecoa, voz preencher; o corpo sempre interage com algo, mesmo que seja o vazio. Ou, ainda, no palco, vazio não há, pois que se tira tudo e resta latência. Vazio cênico é latência - no palco o nada aparece, silêncio se escuta. E você imerso nesse campo de forças, neste sistema nervoso, nessa massa de rastros passados e futuros, presenças passadas e futuras. E você experimentando a textura desse vazio-pleno, incorporando e esculpindo essa latência. E lembrar e imaginar e evocar e inventar e atentar para corpos que contigo se comunicam, que através de ti se comunicam. O teu corpo, esse palco. O corpo, esse palco fluído. A conexão atenta consigo mesmo, com o outro e com o meio, transforma o que seria uma sucessão linear de eventos em ações-reações imediatas. A temporalidade do fluxo desconstrói as etapas do processo expressivo, digo, dilui o minúsculo espaço de tempo entre pensar e agir, entre estímulo e resposta, entre sentir e emitir. Quando em fluxo, o ator não expressa um estado, ele vibra em estado. Aqui, o corpo não é um sólido perspectivado, mas uma membrana vibrátil.

Nesta citação, Eleonora Fabião descreve como sinto meu estado corporal quando fico sem lentes corretivas e amplio a membrana vibrátil. Impulsiono com seus pensamentos a consciência de tatear diferentes níveis de percepção sutil e profunda.

O que eu vejo? Sem as lentes de contato tenho imagens de um espaço infinito com espectros de cores, que se intercalam sem foco e limite; busco conhecimento e inspiração para explorar um corpo vibrátil, poético e aventureiro que desbrava territórios de percepção, para além da visão.

Nas performances e nas desmontagens de *Memórias de um corpo com exílio do olhar*, dançar sem lentes corretivas é libertador e emancipatório. As imagens borradas acionam percepções e alteram a qualidade do estado de presença cênica. É como se desnudar com atenção e vulnerabilidade. Sobre isso, Kastrup e Moraes (2010, p. 33) dizem:

A arte faz ver, amplia a percepção. A arte pode abrir caminhos e perspectivas inusitadas para pessoas com deficiência visual, tanto cegas quanto com alta baixa da visão mais do que perda da identidade, experimenta-se, muitas vezes, a perda do mundo a seu redor. As pessoas se sentem solitárias e atingem um grau de extrema vulnerabilidade.

Tenho a sensação de transitar entre diferentes mundos imagéticos e perceptivos, os das imagens focadas com minhas lentes corretivas e das imagens desfocadas, a “olhos nus”, sem as lentes corretivas. Tenho interesse nas diferentes maneiras de ver o mundo e quando estou a “olhos nus” é como estar sem rede de proteção, me transporto para um espaço íntimo com um tempo de escuta e precisão de cada movimento e deslocamentos.

O espaço-tempo se transforma quando estou sem as lentes corretivas; os sentidos ficam mais aguçados e amplio as percepções. Aceito meu corpo com as limitações visuais e as fronteiras que me levam aos abismos das imagens borradas. Não tenho total consciência de quais são estes limites físicos e emocionais, vou descobrindo aos poucos, dependendo do grau que a visão adquire em cada período da vida. A consciência do movimento do corpo no espaço é adquirida aos poucos com a intenção de explorar melhor o tempo de cada ação.

O diretor George Tabori (1981 apud LEAL, 2014, p. 41) afirma que um “ator que não está pronto para se abrir para seus conflitos permanece uma marionete”, porque para ele a arte e a vida estão completamente entrelaçadas. Esse conflito “essencial”, citado por Tabori, no meu caso, se reflete nas estratégias contínuas para sobreviver com limitações visuais e nas fronteiras que me levam aos exílios como intérprete e criadora.

Hijikata, precursor do butô, no final da década de 1960, no Japão pós-guerra, coloca em dúvida muitas coisas e diz: “nossos olhos talvez tenham se perdido do fato de serem olhos” (UNO, 2012, p. 61)

E o corpo em ação? Estou esvaziando, dilatando, vibrando e ecoando, o que nesse processo vem a devir em um fluxo contínuo metamorfoseio das memórias. O corpo tem autonomia quando não é domesticado. Busco um compromisso comigo mesma no propósito do encontro do autoconhecimento, um processo sem medo do erro e das experiências do mundo real. Ela é algo que não se copia e não se trata de uma técnica, mas de algo que vibra para além da invenção.

Como sou vista? O olho com ceratocone adquire diferentes formatos cônicos com o passar dos anos e possui uma membrana fina, sendo que facilmente pode se romper ao pegar peso ou tomar pancada na cabeça. Uso lentes corretivas e com elas tenho uma imagem de aproximadamente 90% de foco no olho direito e 70% no esquerdo.

O ritmo corporal no cotidiano é mais acelerado quando uso lentes, no entanto, sem as lentes o ritmo diminui. A visão embaçada produz uma sensação de interiorização e mudança do tempo de habitar os espaços. Permaneço longos períodos somente com a lente do olho direito e, por muitos anos, tenho dificuldade para ler ou executar tarefas do dia a dia como tropeçar em algo no chão e quebrar muitos copos de vidro.

O espaço da moradia é muito importante para quem necessita de lentes corretivas, permitindo enxergar em foco a organização dos objetos, o que é determinante para encontrá-los sem usar a visão. A minha percepção visual desfocada causa reações diversas, como acolhimento no universo conhecido e surpresas, medos e desconforto no universo desconhecido. A experiência com a alta baixa de visão se transforma em contínuo fluxo.

E a experiência? Segundo Bondía (2002, p. 25):

A palavra experiência vem do latim *experiri*, provar (experimentar). A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta que se prova. O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-européia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a idéia de travessia, e secundariamente a idéia de prova. Em grego há numerosos derivados dessa raiz que marcam a travessia, o percorrido, a passagem: *peirô*, atravessar; *pera*, mais além; *peraô*, passar através, *perainô*, ir até o fim; *peras*, limite. Em nossas línguas há uma bela palavra que tem esse *per* grego de travessia: a palavra *peiratês*, pirata. O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. A palavra experiência tem o *ex* de exterior, de estrangeiro, de exílio, de estranho e também o *ex* de existência. A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente “*ex-iste*” de uma forma sempre singular, finita, imanente e contingente.

Exercito a consciência do movimento dos olhos, uma tarefa que demanda muita atenção para focar a imagem e não perder as lentes de contato no movimento ocular. Reaprendo a piscar os olhos para umidificar as pálpebras e manter as lentes de contato muito pequenas nos olhos até o ano de 2014, quando surgem lentes maiores e difíceis de cair dos olhos.

Para ver em foco, sou dependente do que eu chamo de “Kit sobrevivência ocular” – os produtos de limpeza, removedores, soros fisiológicos, colírios, sugadores de tirar a lente, espelho, estojo, lentes reservas e óculos de grau e sol. Este estojo está sempre comigo, faz parte do cotidiano e é meu “ritual diário” de passagem da imagem focada para desfocada e vice-versa. Objetos necessários que fazem parte do meu dia a dia.

Habito e transito por diferentes espaços e me adapto diariamente a cada um deles para manusear as lentes de contato muito delicadas, que precisam ser limpas e higienizadas. Existe uma organização prévia destes equipamentos necessários à visão, mas existem imprevistos em lugares diversos.

Um olho doente tem necessidade de exames regulares com médicos, aparelhos para correção e a trocas das lentes de contato e óculos. Esta percepção cotidiana imprime memórias no corpo com limitações físicas, mas promove percepções transformadoras.

Como entender a potência da arte em lançar a pessoa para além de seus atuais limites? Como trazer à cena outras atualizações da subjetividade da pessoa cega ou com alta baixa da visão, que vão além da deficiência? Como fazer perceber que a pessoa que não dispõe da visão não cabe na crosta identitária do deficiente, mas compreende outras virtualidades? (KASTRUP, 2007, p. 33).

Esta autora amplia meu olhar para o corpo e seus limites de ação. Foco na exploração da qualidade vibrátil para lidar com os efeitos afetivos e criativos deste corpo singular.

O ceratocone não é identificado pelo meu médico no período da adolescência e o uso de uma lente de contato com curvatura errada para a córnea, causa um calo grande no seu topo. A lente de contato do olho esquerdo é retirada por um ano, tempo necessário para a cicatrização, enquanto que no olho direito, a lente corretiva resseca muito com o ar condicionado do cursinho. Durante esse ano os olhos ficam muito secos e sinto fortes dores de cabeça, devido à grande diferença da imagem de um olho para outro. Quando estou sem a lente de contato em um dos olhos, tenho imagens múltiplas que provocam diferentes graus de

desequilíbrio corporal dos deslocamentos nos espaços. O corpo se desloca naturalmente para o lado que o olho está com a imagem desfocada.

Aos 17 anos, quando pratico exercícios de giros e pulos nas diagonais propostas das aulas de balé em Ribeirão Preto, tenho que usar somente a lente corretiva no olho direito, o que é desafiador para executar os movimentos em deslocamentos na diagonal com a visão sem foco de um lado do corpo. Nesse caso, é necessário acionar o domínio corporal e a percepção dos outros sentidos. Meus olhos não são perfeitos e por isso aprendo, em todos esses anos, os mecanismos de adaptação às diferentes adversidades.

O ceratocone deixa os olhos muito sensíveis à poeira e aos ventos, tenho sempre surpresas nas caminhadas pelas ruas. Uma cena marcante acontece no centro de Ribeirão Preto, cidade de temperatura quente e de pouca umidade do ar, em que estou sozinha e, ao anoitecer, caminhando por ruas com prédios em construção, vem de repente uma forte ventania, a poeira atravessa meus óculos escuros e não consigo abrir os olhos que ficam lacrimejantes. É como se quisessem ser arrancados com urgência; quando me sinto segura, aceito ajuda de uma senhora, que pega em minha mão e me conduz até um banheiro para lavar o rosto. Acredito nela pelo tom da sua voz. São nessas situações de vulnerabilidade que o corpo fica duro, tenso e desesperado. Existe um esforço físico e emocional para dominar a dor.

Pratico caminhar de olhos fechados nas casas que moro, seguro objetos sem o sentido da visão e busco detalhes neles. Manifesta-se, assim, o meu interesse na percepção tátil, tanto no toque com outras pessoas, em objetos e espaços habitados.

Começo a cursar Arquitetura, na Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo (EESC-USP), em 1988, aos 18 anos de idade. Registro na memória minha primeira aula de projeto, em que o professor propõe um exercício de leitura espacial ativando a percepção ao caminhar pelo campus da faculdade com os olhos vendados. Nessa experiência, sinto diferentes texturas, temperaturas, cheiros, sons e impressões espaciais. Esse exercício me estimula a querer me aprofundar nos estudos do espaço e a partir daquele momento, observo detalhes no espaço antes nunca reconhecidos.

Durante a graduação estudo balé e dança afro nos estúdios da cidade, participo do grupo de Teatro da Universidade e crio três obras autorais para o “Projeto Nascente”, direcionado para estudantes USP e sou contemplada com duas menções honrosas. No curso de Engenharia tenho colegas que são esportistas e desbravam a natureza da região de São



Carlos com uma topografia de montanhas e cachoeiras. Com eles começo a praticar a técnica de “rapel”. Meu corpo pede sempre para voltar à natureza e numa dessas descidas na cachoeira com cordas especiais, minhas lentes de contato caem dos olhos e eu fico dependurada, a 30 metros de altura. Dentro de uma forte queda d`água, sou jogada de um lado para o outro como um ioiô, e só depois de um longo período de tempo é que sou resgatada.

A imagem que recordo do vale, no momento em que eu estava dependurada é de um espaço infinito, sem as lentes de contato sou transportada para um espaço vazio e com pouquíssimo contraste de cores, sem terra ou céu, era tudo igual, assim flutuo no espaço pela primeira vez. Retorno para o carro, sendo guiada pelas mãos e vozes dos parceiros de caminhada e percebo a importância de colocar olhos nos meus pés.

Naquele momento a adrenalina é tão forte que levo aquele estado corporal para o espetáculo *Exílio do Olhar*, 20 anos depois de ocorrido.

Durante os seis anos de graduação em Arquitetura passo muito tempo sentada em pranchetas, lendo, desenhando e projetando, mas sem perder a oportunidade de dançar nos encontros festivos do Centro Acadêmico Armando de Salles Oliveira (CAASO) da USP e da Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR).

Nesses espaços, semanalmente, experimento e desconstruo as técnicas de dança que estudava, na época balé contemporâneo, jazz e afro. Eu danço por horas a fio e enquanto muitos pensam ser uma “maluca” que gira, pula e se torce, estou consciente para explorar novos movimentos e ampliar as habilidades da improvisação. Também brinco de fazer quatro piruetas em torção e girar por muito tempo, sem perder o equilíbrio na multidão. O risco é saudável e libertador, vai além dos meus limites corporais.

Esses encontros com música ao vivo favorecem a criação de uma atmosfera de celebração da vida, dançar com prazer com amigos e desconhecidos. Pratico ficar de olhos fechados para que as lentes de contato não saiam do lugar quando executo giros rápidos, movimentos bruscos e deslocamentos nos espaços.

Aguço a sensibilidade, fechando os olhos, percebendo os espaços vazios na multidão e as diferentes distâncias que as pessoas se movimentam em relação a mim. A possibilidade de colisão do meu corpo com outros corpos é grande, muitas pessoas se movimentam freneticamente ao som de rock. Desenvolvo mecanismos para não bater em ninguém e para não cair, fico em estado de alerta máximo e de prontidão para mudar de direção do movimento, a qualquer momento.

A textura dos pisos e a aderência dos solados dos sapatos são analisadas previamente, antes de “endoidecer dançando”, coloco meu olhar nos pés para ter segurança, na nuca e em todos os meus poros do corpo. Levo comigo este estado para a cena.

Durante uma excursão dos alunos de Arquitetura em Parati, no Rio de Janeiro, arrebento o ligamento do pé esquerdo em uma danceteria que frequento com os amigos. Não vi o chão molhado. Esse acontecimento me impede, desde então, de usar sapatilhas de pontas no balé, o que me faz ficar mais alerta na recuperação dos ligamentos e a focar na percepção tátil nos pés.

Aos 45 anos de idade surge na minha vida uma lente de contato para ceratocone de alta tecnologia. Elas tomam todo o globo ocular e são retiradas com um sugador próprio, mas proporcionam maior conforto em relação às lentes que uso durante décadas. As novas lentes proporcionam ficar um período grande de tempo sem trocas, sem machucar com facilidade a córnea. Com o novo equipamento começo a praticar atividades já excluídas da vida, como dançar em multidão, nadar em alto mar, dirigir e viajar sozinha com maior segurança.

Aos 47 anos sou portadora da doença degenerativa da córnea – a ceratocone – avançado em ambos os olhos e não tenho acuidade visual útil com óculos. Somente em 2014 faço uso de lentes de contato Escleral de alta tecnologia para ceratocone e que não caem dos olhos. Tenho acuidade visual de 20/50p no olho direito e 20/50p no olho esquerdo, que se traduz em uma imagem muito borrada sem o uso das lentes de contato. O olho esquerdo, além de mais avançado no ceratocone, tem um episódio de hidropsia, que é quando o líquido ocular se desloca na córnea, deixando uma cicatriz e maior sensibilidade na luz – a fotofobia.

Durante três décadas uso lente que facilmente caem dos olhos. Guardo na memória corporal muitas cenas de tensão que passei durante minha vida, quando as lentes de contato caem ou saem do lugar. São memórias registradas no corpo, experiências que marcam a maneira de ver o mundo e deixam rastros. Portanto, estudo e decoro os espaços cênicos nos quais me apresento e repito o trajeto coreográfico até ficar incorporado no corpo. Essa “técnica pessoal” é uma ação de sobrevivência e ativa minha presença na cena. Kastrup (2010, p. 91) afirma que “a pessoa cega presta atenção às informações sensoriais atuais e recorre também a conhecimentos anteriores disponíveis em sua memória”.

## 1.2 – Memórias da artista com alta baixa da visão na cena paulistana

Mudo para São Paulo em 1994 para trabalhar como arquiteta do escritório “Piratininga Arquitetos Associados”. Por um ano, desenvolvo projetos para espaços arquitetônicos e desenho horas a fio com a técnica em nanquim no papel vegetal para apresentação desses projetos. A opção por sair do escritório é para dançar na cena paulistana para diferentes artistas.

Resgato para minha prática em criação referências de importantes artistas, com os quais trabalho no período de 1995 a 2016, na dança, no teatro e na música.

Em 1995 começo a dançar em São Paulo no grupo de Ruth Rachou, uma importante artista da dança que me apresenta a força da parte central do corpo e o peso da gravidade com a técnica de Martha Graham (1894-1991). Esta técnica desenvolvida por Graham nos Estados Unidos traz a consciência da gravidade do corpo e é fundamental para explorar qualidades de movimento impulsionadas a partir do solo. A técnica do balé é oposta à dança moderna de Graham em que o tronco é a força propulsora do movimento.

A ação do corpo pratica ter peso e o movimento deve ir a favor da gravidade diz Martha Graham:

Eu não quero ser uma árvore, uma flor, uma onda ou nuvem. No corpo de um bailarino, devemos como espectadores, tomar consciência de nós mesmos. Não devemos procurar uma imitação das ações quotidianas, dos fenômenos da natureza ou de criaturas exóticas de outro planeta, mas sim alguma coisa deste milagre que é o ser humano motivado, disciplinado e concentrado (FIGUEIREDO; ALMADA, 2008, p. 93).

Ruth me apresenta a dança moderna de Graham e abre as portas para eu dançar na cena paulistana. Com direção de Lenira Rangel, em 1996, danço *Pinturas em Movimento*, na Casa das Rosas, em São Paulo, e tenho contato com os estudos de Rudolf Laban (1879-1958), difundidos em São Paulo pela dançarina, coreógrafa e educadora húngara Maria Duschenes (1922-2014), que trabalhava com movimento, consciência e improvisação nas aulas. Lenira Rangel, que foi sua aluna, dizia que a experimentação e a liberdade eram as condições base das aulas de Maria, qualquer que fosse a turma – adultos ou crianças, bailarinos ou leigos – e com ela eu aprendi a ir ‘a favor’ do corpo, do ritmo da pessoa e do grupo.

Em 1996 atuo como criadora-intérprete no espetáculo *Yermas*, com direção de Cristina Brandini, sendo que nessa criação participamos do “Movimento de Dança do Sesc”. Recordo

de dançar no palco do Teatro Anchieta com uma grande bola vermelha, momento em que preciso de muito esforço para focar os olhos e concentrar para me jogar – dançando – sob a bola em ritmos rápidos e imprevisíveis. Se as lentes de contato caem naquela cena, ela não acontece. É impossível dançar sob a bola de quase um metro de altura sem enxergá-la.

Existe adrenalina e concentração absoluta toda vez que danço em espaços grandes, com objetos e com outros artistas. Acredito que não posso controlar o imprevisível, mas posso exercitar, improvisar e organizar o corpo nos diferentes espaços cênicos.



Imagem 03 – Espetáculo *Yermas* (1996)<sup>2</sup>.  
Fonte: Arquivo da autora.

Em 1998, danço no espetáculo *Ladeira da Misericórdia*, de Célia Gouvêa, no palco de 30 metros de largura do Memorial da América Latina, em São Paulo. Durante a apresentação minha lente esquerda cai, mas com o seu brilho no piso de dança consigo pega-la e permaneço com ela entre os meus dedos de uma das mãos. Em uma pequena brecha da coreografia, aproveito para ir até a coxílea e recolocar a lente. Deixo como segurança o “kit sobrevivência ocular”, com produtos de limpeza, lanternas e lentes de contato nas proximidades da cena.

Nesse espetáculo, com tantos objetos e movimentos acrobáticos, se não tiver a imagem focada, as luzes dos refletores explodem nos olhos, a percepção espacial desaparece e é impossível executar a coreografia determinada.

---

<sup>2</sup> Helena bastos. /corpostranversos.org/



Imagem 04 – Espetáculo *Ladeira da Misericórdia* (1998)<sup>3</sup>.  
Fonte: Arquivo da autora.

Em 1999, danço para Helena Bastos, nos espetáculos *Navegança* e *Dança das Fronteiras*, experiência que me faz constatar que ao dançar em grupo e com objetos é impossível perder as lentes. Ainda na década de 1990, muitos artistas se reencontram em diferentes produções que incluíam mostras de danças e festivais na cena paulistana.

Sou criadora-intérprete para o compositor Lívio Tragtenberg no espetáculo *Parque Industrial*, do Circuito Sesc de Artes, em 1999, em 20 diferentes cidades do Estado de São Paulo, durante um mês. O tempo curto para as montagens e os palcos nas praças exige improvisar com ventos e poeira nos espaços cênicos abertos. Foco no domínio do movimento ocular e em saber piscar os olhos com muita atenção.

Verifico o espaço cênico previamente e decoro pontos de referências e o contraste das cores. Nesse espetáculo tenho marcações cênicas prévias com o músico e com a atriz, mas o diretor permite mudanças. Dançar em cena com possibilidade de transformar algo previamente combinado me deixa confiante e confortável, naquele momento.

O ano de 1999 marca o início da minha atuação como coreógrafa profissional, no espetáculo *Asas da Fábrica*, no Sesc Pompéia, em São Paulo, em homenagem a Lina Bo Bardi, arquiteta do espaço. Esse trabalho conta com a participação de 15 artistas convidados nas linguagens de dança, teatro, circo e música. É a minha primeira experiência profissional

---

<sup>3</sup> [www.celiagouvea.com](http://www.celiagouvea.com)

na criação e na direção para um grupo grande, participo como intérprete também e me esqueço de comprar a maquiagem certa que não derrete com o suor, pois as que uso escorrem nos olhos e acontece uma grande irritação ocular impossibilitando o uso das lentes nas outras apresentações. Preciso decorar todos os espaços e dançar sem ver muito.

No ano de 1999 meu intuito é fazer um aprimoramento artístico como criadora e intérprete de dança e sou contemplada pelo Ministério da Educação com a bolsa Apartes – CAPES para especialização na New Dance Development School de Amsterdã. Nesses dois anos (1999-2001) pesquiso improvisação, exploração e composição, período que tenho problemas com adaptação ao clima da Holanda e com médicos da visão fora do Brasil. As dores de cabeça reaparecem, o olho esquerdo piora e rejeita a lente de contato.

Danço atuando no chão para o grupo de Teatro Pavana com o grupo de acrobacia holandês e participo com este grupo do *Limburg Festival*, em seis apresentações por dia, num período de dois meses, em espaços da natureza da Holanda, Alemanha e Bélgica.



Imagem 05 – Performance da autora com o Teatro Pavana no *Limburg Festival* (2001).

Fonte: Arquivo da autora.

Nessas performances o suor faz a maquiagem escorrer, deixando meus olhos irritados ao entrarem em contato com os produtos e provocando grande desconforto. Esse momento é marcante na carreira profissional, com a possibilidade de ir para outros festivais da Europa com o grupo, o que é interrompido pela dificuldade com a maquiagem que entra nos olhos.

Minhas limitações visuais ao dançar para outros coreógrafos aparecem cada vez mais. Não tenho problemas pessoais com coreografias pré-determinadas, mas no meu caso, posso perder a lente de contato em cena, desestabilizar a harmonia do conjunto e deixar um coreógrafo em estado de ira. Devido a essas experiências, procuro parcerias artísticas que tenham maior disponibilidade para me adaptar na cena, se preciso for. Em 1999, ser uma criadora-intérprete é o mais possível. Afirma Godard (2002, p. 06) que:

Cada corpo tem sua história e esse fator torna o corpo singular, modifica a postura, o pensamento e as escolhas, enfim a forma que cada bailarino se relaciona consigo, com o outro, com o espaço e tudo o mais que o envolve, refletirá em seus movimentos internos e externos, psíquicos e físicos, mas seja em for mudança, as suas ações se transformam, se “re-signo-i-fic-ando” o tempo inteiro em quantidade, qualidade, intensidade.

Com o interesse no elo do corpo com a natureza dou início ao processo criativo da instalação-performance *Percursos das Águas* em 2001, na especialização em Dança na Holanda, criando um espaço cênico a partir da qualidade imagética e poética das águas. Utilizo objetos feitos com cacos de vidro, de material temperado e que não cortam a pele com facilidade para concepção cênica. Busco como intérprete-criadora disposição de uma operária da dança para fazer mergulhos criativos.

Na especialização, além de técnica, composição e criação, estudo o sistema dos fluídos do corpo com a técnica *Body Ming Centering* (BMC):

Body Mind Centering is essentially about following the courses of nature, and so the work itself is a natural process of continual evolution. Like all natural processes, the forms os expression that this body of work have developed continue to crystallize, dissolve, and evolve further as new insighths, connections, and structure emerge (HARTLEY, 1995, p. xvii)<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> (Tradução da autora): Centrar a Mente do corpo é essencialmente sobre seguir os cursos da natureza, e assim que o trabalho próprio é um processo natural da evolução contínua. Como todos os processos naturais, as formas de expressão que esse corpo de trabalho desenvolveu continuam a cristalizar-se, a se dissolver e a evoluir à medida que surgem novos insighths, conexões e estruturas.

A exploração dos movimentos a partir da circulação dos fluídos do corpo na BMC possibilita diferentes estados corporais e descobertas novas nos modos de dançar. Nesta técnica pode-se observar a qualidade natural de cada um a partir do ritmo dos líquidos pelo corpo. Embora seja possível ter diferentes qualidades de movimentação, algumas são mais naturais que outras e surgem mais frequentes nas improvisações. Godard (2002, p. 04) diz:

[...] é uma ilusão acreditar que se podem aprender gestos por uma decomposição mecânica: tudo aquilo que chamamos de coordenações, os habitus corporais de alguém são, na realidade, habitus perceptivos. Portanto, tornara-se evidente para os dançarinos contemporâneos que se quisessem mudar a natureza de um gesto e sair de certa forma de repetição, não podiam fazê-lo senão passando por um trabalho de percepção.

A consciência do ritmo interno permite explorar outras qualidades desconhecidas e menos trabalhadas na movimentação. Minha tendência é a execução de movimentos muito explosivos e de muita propulsão, o que chamamos de *Blood* (sangue) na BMC, uma qualidade recorrente nas minhas improvisações. Outras qualidades que naturalmente surgem no meu corpo é a “Sinovial”, como chamamos o movimento sempre fluído; e a “Celular” como se estivéssemos na lua em tempo dilatado.



Imagem 06 – Instalação-performance *Percurso das Águas* (2002)<sup>5</sup>, na foto com Dorothy Lenner.

Fonte: Arquivo da autora.

<sup>5</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gN7JSbr8tOA>. Acesso em 16 de nov. 2016.



No processo de criação da instalação-performance de *Percursos das Águas* posso explorar, como intérprete-criadora, a qualidade do corpo de ser água numa atmosfera poética e sensorial, despertando o interesse desta pesquisa sobre o elo do corpo com o meio natural na criação. E então, em 2002, retorno para São Paulo e apresento essa instalação-performance na Mostra da Cooperativa Paulista de Dança, no Teatro Sérgio Cardoso.



Imagem 07 – Instalação-performance *Percursos das Águas* (2002).  
Fonte: Arquivo da autora.

Convido a artista de dança e teatro Dorothy Lenner que, à época, trabalhava com o diretor japonês Takao Kusuno, em São Paulo, por décadas, para ser a *Caverna que chora*. Ela tem grande bagagem artística e contribui para a poética do trabalho. A música *Chovendo na Roseira*, de Tom Jobim, é executada ao vivo com violino, clarone por Lívio Tragtemberg e violão. O espaço cênico foca no sensorial e a preparação corporal nas imersões em águas claras, explosivas e profundas.

Após esse retorno da Holanda, minha atuação profissional é como criadora-intérprete para artistas da cena paulistana e em criações autorais de solos e grupo. Nesse período, vivo muitos momentos de dependência das lentes de contato para estar em cena como no solo *Cabeças de Alface*, em 2004, concebido para espaços abertos. Esse trabalho autoral foi criado com folhas de alface, podendo ser escorregadio e causar quedas ao pisar nelas.



Imagem 08 – Performance *Cabeças de Alface* (2004)<sup>6</sup>.  
Fonte: Arquivo da autora.

Em 2012, no Sesc Santo Amaro de São Paulo, retomo a apresentação *Cabeças de Alface* e nesse período com problemas no olho esquerdo, usando somente a lente do olho direito. Em uma das apresentações a única lente de contato desloca no olho, me deixando sem ver qualquer imagem em foco. No ambiente tem crianças em movimento e recorro da minha respiração parar completamente, por algum tempo, em reação à situação imagética.

A improvisação não é algo solto como dançar em uma balada, pois trata-se de uma técnica de dança que explora diferentes abordagens. Nesse espetáculo eu dependo muito da visão para dançar e manipular o carrinho de controle remoto com alface e o som, o que

---

<sup>6</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=gj\\_ODZ1cmaw](https://www.youtube.com/watch?v=gj_ODZ1cmaw). Acesso em 16 de nov. 2016.

também exige que eu pause o movimento, amplie minha área de reconhecimento espacial, modifique totalmente a coreografia pré-determinada para, então, iniciar o improvisado com o público sem enxerga-lo.

Em espetáculos como esse é fácil perder o prumo da cena com tantos objetos e o público de crianças circulando. Por outro lado, é estimulante concluir um trabalho sem ninguém perceber o que se passa durante a apresentação. É um risco que gera um estado de alerta corporal, nasce de uma sobrevivência na vida e se torna um desafio estar na cena. Reflito, nesse momento, que não basta ser criadora e improvisadora, é necessário não depender da visão para estar em cena. Quando os meus olhos ficam sensíveis não consigo usar as lentes corretivas, eles reagem e dificultam a colocação.

Em 2014, danço no projeto *De Improviso*, concepção de Liliane Soares, no Sesc Santos, que conta com a participação de 17 bailarinos e 13 músicos, todos artistas improvisadores no grande teatro da unidade. Aproveito a viagem para praticar nado no mar do Guarujá, no período da tarde, mas devido ao sal e à areia que entram nos olhos, no período noturno – também hora da apresentação – a membrana da córnea fica machucada e as lentes de contato não ficam nos olhos.

Considerando que os óculos não funcionam no caso de ser portador de ceratocone, resolvo dançar “enxergando somente vultos” com os parceiros de improviso. Aviso previamente o grupo que decido ficar sem as lentes de contato e assumo os riscos. A experiência de improvisar, neste grupo grande e em diferentes espaços da unidade do Sesc, foi possível somente porque conecto percepções internas e externas.

Reconheço ser um grande risco participar desses encontros com improvisadores, mas não machuco ninguém, apenas derrubo uma placa no *hall* de entrada da unidade, que um funcionário do Sesc muda de lugar durante a apresentação. Registro que há possibilidade de decorar o espaço previamente, no entanto, torna-se necessário contornar algo modificado no decorrer da apresentação. Essa experiência mostra que é possível dançar em grupo sem lentes corretivas com atenção máxima e improvisando.

Nessa trajetória artística tenho a oportunidade de trabalhar com ícones da cena paulistana e driblo muito bem os imprevistos com a percepção visual. Todos me deixam rastros de técnicas, pensamentos e maneiras distintas de viver a arte. Transito com minha visão mutante pelo balé clássico, jazz, afro, dança moderna, contemporânea, performance, teatro, música, capoeira, artes visuais, vídeo-dança, arquitetura e cenografia. A limitação da

percepção visual me ensina – em cada linguagem artística – a potência para além da visão ocular.

A relação da alta baixa de visão e a dança passa por intensos e diferentes momentos na minha trajetória artística, com adaptações frequentes, referentes à visão e aos imprevistos com as lentes de contato na cena, mas a limitação visual também provoca potencialidades no aprimoramento das percepções de todos os poros do corpo, ampliando minha presença cênica e a experiência sutil com luzes, objetos e espectadores.

Uma virtualidade que a falta da visão desencadeia é o enraizamento dos pés no chão. O corpo memoriza os espaços em pouco tempo no estado de prontidão criando maior consciência das direções e na intensidade dos olhos.

As técnicas de dança clássica, moderna e contemporânea trabalham muito com a planta dos pés e isto promove maior domínio do corpo para o portador da alta baixa da visão em deslocamento no espaço.

Nas três décadas de trajetória artística são necessárias concentração e consciência dos movimentos dos olhos para que as lentes corretivas não saiam do lugar durante a cena. Exercito a concentração para não perder as lentes de contato na cena, conecto meus pés ao chão e fico em silêncio por muitos minutos, antes de entrar em cena. A tensão, que é gerada a partir da falta da visão liberando adrenalina e deixando a pele mais quente, precisa se transformar em concentração.

A relação é transformadora quando escolho ficar sem as lentes corretivas na performance *Exílio do Olhar*. A alta baixa da visão é potência para composição cênica e o corpo encontra sua autonomia consigo mesmo reagindo de maneira distinta com o meio. A relação com os espectadores se transforma, com lentes corretivas posso vê-los, mas no *Exílio do Olhar* posso somente senti-los. A liberdade de estar em cena a “olhos nus” proporciona experimentar a vulnerabilidade do risco em relação ao meio, acionando uma experiência vibrátil potencializada.

Atualmente, o uso as lentes corretivas de alta tecnologia, a escleral, tem me proporcionado a tranquilidade necessária para aventuras em novos projetos criativos com outros intérpretes e grupos grandes.

Os cinco registros fotográficos apresentados a seguir ilustram esse percurso de espetáculos em quase três décadas de um trabalho intenso na Arte.



Imagem 09 – Autora dançando *La Sylphide*, no Teatro Municipal de Franca (SP) (1986).

Fonte: Arquivo da autora.

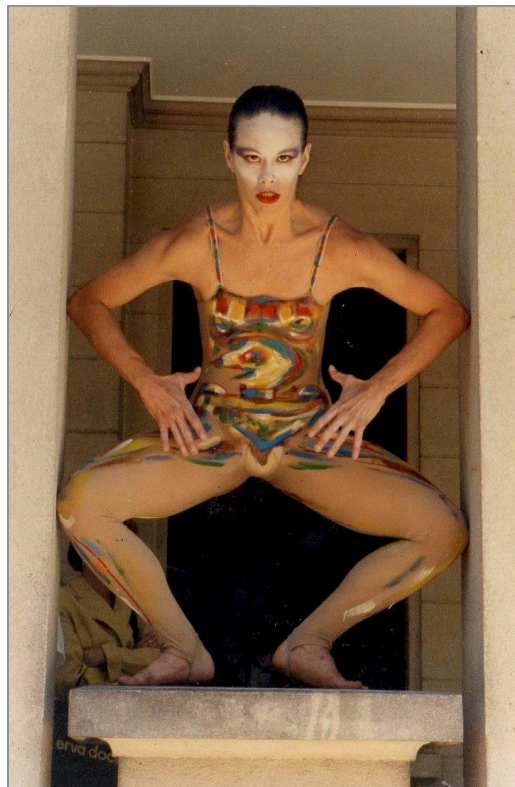


Imagem 10 – Criadora-intérprete na Casa das Rosas, Performance *Pintura e Movimento*, direção de Lenira Rangel, São Paulo (1996).

Fonte: Arquivo da autora.





Imagem 11 – Criação da Instalação-performance *Se o amor resiste a seis margueritas*, Sesc Pompéia, São Paulo (2007).

Fonte: Arquivo da autora.



Imagem 12 – Espetáculo *Hidrogênio*, na Galeria Olido (2009)<sup>7</sup>.

Fonte: Arquivo da autora.

---

<sup>7</sup> Link para acesso desta cena no canal da autora, no Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XfZnO7je4rs>. Acesso em 16 de nov. 2016.



Imagem 13 – Criação da Instalação e Vídeo-dança *Aonde habitamos?*, na foto com Ricardo Fornara (2011)<sup>8</sup>.

Fonte: Arquivo da autora.

---

<sup>8</sup> A filmagem foi realizada em 2009, no Mangue da Praia do Jabaquara, em Parati (Rio de Janeiro), para o Espetáculo Hidrogênio contemplado pelo ProAc, Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. Em 2011, este material se ressignifica na Instalação e Vídeo-dança *Aonde habitamos?* para a Bienal Sesc de Dança com paisagem sonora de Michael Saup, participando de vários festivais nacionais e internacionais de vídeo-dança, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8IGL4x0AX2o>. Acesso em 16 de nov. 2016.

## II – PERCEPÇÃO SENSORIAL DO HOMEM NA MATA E OUTROS TERRITÓRIOS

### 2.1 – Artistas que inspiram novos olhares para o corpo na natureza e na intersecção das linguagens da dança e da arquitetura: Anna Halprin e Lawrence Halprin

Durante meu percurso tenho a oportunidade de conhecer artistas que, em suas atuações, modificam a relação dança e natureza. Para mim, a graduação em Arquitetura é fundamental nos ensinamentos da percepção e do espaço, me possibilitando desbravar percursos sensoriais do Homem na natureza<sup>9</sup> ao realizar a pesquisa para o Trabalho de Conclusão da Graduação Integrada (TGI), em 1994, com orientação do arquiteto professor e doutor Jorge Caron ao desenvolver o projeto de um espaço para dança em meio natural. Das aulas de linguagem destaco em Caron (1994): “Observe o ‘entre’ dos espaços e procure primeiro o que não quer nele”<sup>10</sup>. O tempo da arquitetura é da vivência e o do percurso efêmero. Nesse período seleciono uma trilha com vegetação da mata atlântica para ampliar conhecimentos do corpo na natureza.

Pratico sensibilizar o corpo em derivas no espaço com ensinamentos da arquitetura. Godard, ao ser entrevistado por Rolnik (2004, p. 76), diz: “O trabalho sobre a sensibilidade permite abrir e reinventar os volumes do ar que nós nos autorizamos, de pacificar o espaço para que o corpo encontre aí seu lugar”.

Devido ao meu interesse em espaços arquitetônico e cênico na paisagem natural, Caron me apresenta o arquiteto Lawrence Halprin. Ele constrói um espaço de dança integrado à paisagem do verde vale na floresta da Califórnia/USA. O projeto utiliza do declive topográfico para construção da arquibancada e sustentação do deck de madeira conjuntamente com as árvores.

---

<sup>9</sup> (VIEIRA, 2010) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WLI2MJKURd0>. Acesso em 16 de out. 2016.

<sup>10</sup> Trecho extraído de anotações realizadas pela autora durante as aulas deste professor.





Imagem 14 – The dance deck, designed by Lawrence Halprin and Arch Lauterer.  
Fonte: (HALPRIN,1995, p. 76<sup>11</sup>).

Lawrence é um estudioso do espaço e consegue intervir nele organicamente. Nas suas viagens pelo mundo registra em diários de bordo o percurso da água na pedra, as diferentes topografias e paisagens. Esses diários trazem desenhos de bailarinos em imersões na natureza e nas aulas de Anna Halprin, que é uma das pioneiras da dança pós-moderna a experimentar as fronteiras entre vida e arte, influenciando gerações de artistas. Inspirados na natureza, Lawrence projeta obras arquitetônicas e Anna cria intervenções, performances e coreografias. O que me chama mais atenção no trabalho de Anna Halprin é o entrelaçamento da dança com outras linguagens e sua relação com a natureza: “A natureza é meu estúdio” (HALPRIN, 2003<sup>12</sup>).

Nesse curso de mestrado vislumbro a importância desses artistas como inspiração para meus desejos artísticos. Lawrence e Anna entrelaçam arte e natureza com o olhar do arquiteto e da coreógrafa. Anna no seu estúdio-natureza faz sua respiração ser vento e a terra seu suporte.

---

<sup>11</sup> Foto de Lawrence Halprin, da obra *Kentfield Dance Deck*, criada em 1955.

<sup>12</sup> Disponível no DVD do Documentário *Return Home*.

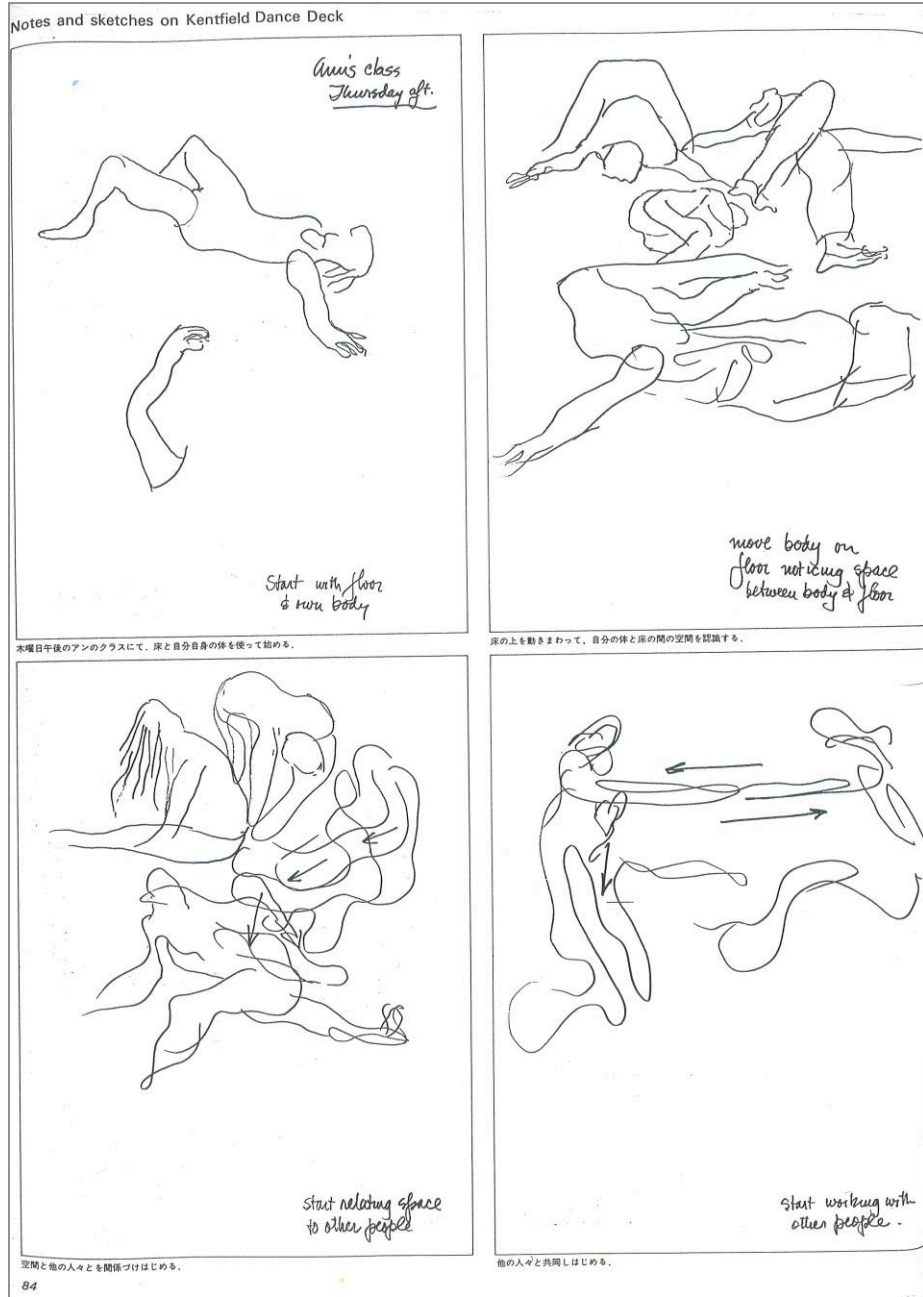


Imagem 15 – Lawrence registra em desenhos os dançarinos no estúdio de Anna Halprin.  
Fonte: Halprin (1978, p. 84).

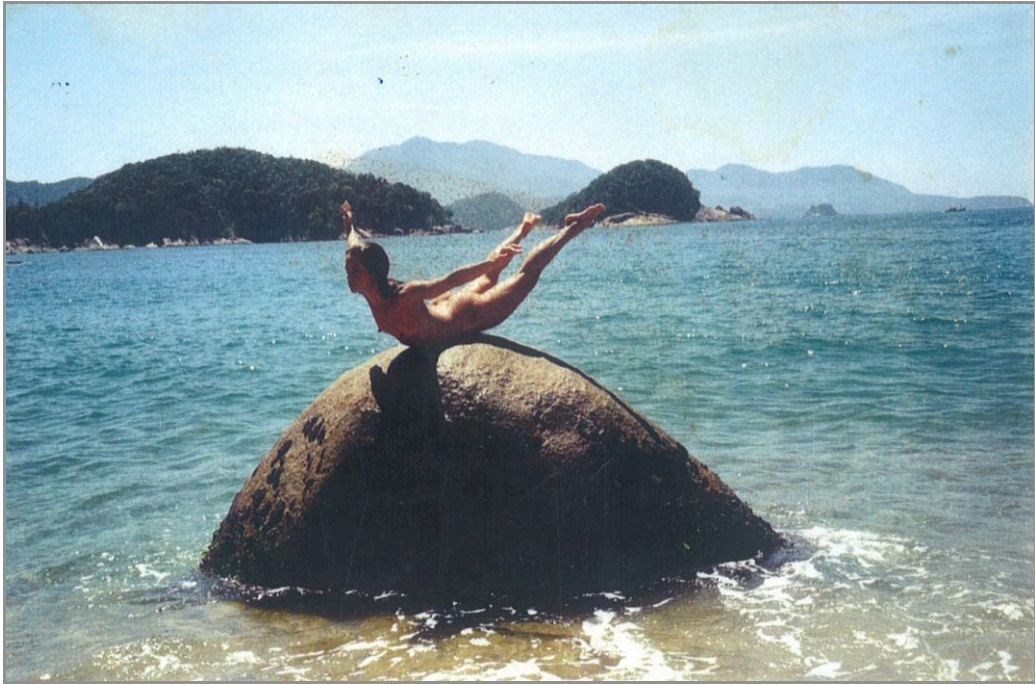


Imagem 16 – Autora em imersão na Praia da Figueira, no Parque Nacional da Serra da Bocaina, Vila de Trindade (RJ) (2004).

Fonte: Arquivo da autora.

The human body is a mirror of the earth's body, our bodies are composed of the same elements as the earth. For example: we are 70% salt water; the earth is 70% salt water (Our planet could be called "Water" instead of "Earth"). The elements that make up our bones also make up stones. Our heart, the ocean of our body, is the place where all the fluids of the body arrive, and an aerial view of rivers and streams looks much like a picture of the veins and arteries inside us. There are other ways the human body reflects the body of nature. Our breathing mirrors the winds of the world; our metabolism is akin to fire. When we take in nourishment, we build a little fire out of it to assimilate the food into our systems. Our skin continually renews or sheds, like leaves falling in the autumn. And our body moves and changes in a cyclic way, just as the earth does. We cycle between darkness and light, sleep and waking. We experience seasons, just as the earth does, and the seasons are comparable to the cycle of human life itself, with spring being the time of beginnings and children, and winter, the time of endings and death" (HALPRIN, 1995, pp. 214; 216)<sup>13</sup>

<sup>13</sup> (Livre tradução da autora): O corpo humano é um espelho do corpo da terra, nossos corpos são compostos dos mesmos elementos que a terra. Por exemplo: estamos a 70% de água salgada; A terra é 70% de água salgada (Nosso planeta poderia ser chamado de "Água" em vez de "Terra"). Os elementos que compõem nossos ossos também compõem pedras. Nosso coração, o oceano do nosso corpo, é o lugar onde todos os fluidos do corpo chegam, e uma visão aérea de rios e riachos se parece muito com uma imagem das veias e artérias dentro de nós. Existem outras formas pelas quais o corpo humano reflete o corpo da natureza. Nossa respiração espelha os ventos do mundo. Nosso metabolismo é semelhante ao fogo. Quando tomamos nutrição, construímos um pequeno fogo para assimilar o alimento em nossos sistemas. Nossa pele renova continuamente ou derrama, como folhas que caem no outono. E nosso corpo se move e muda de maneira cíclica, assim como a Terra. Nós circulamos entre a escuridão e a luz, dormir e acordar. Experimentamos estações, assim como a Terra, e as



Os diários de bordo de Lawrence me inspiram a desenhar meus processos criativos de arquitetura e dança. Início em derivas a prática de observar para desenhar, com isto coloco meu olhar em foco no espaço. Em meus diários, faço desenhos com e sem lentes corretivas. Nesse processo, a percepção tátil é forte no movimento do lápis ou da caneta no papel; a intensidade do gesto constrói o traço do desenho; o olhar lê o trajeto do movimento da água na pedra e do vento nas areias. Faço uma leitura da natureza e exploro as qualidades dos movimentos no corpo.

Os desenhos são feitos com o intuito de deixar registrado as percepções e a construção do gesto. Eles são imagens da percepção que tenho do próprio corpo. Desvelo o olhar externo de mim mesmo. Segundo Godard<sup>14</sup> “[...] o sentido habitual para propriocepção é o conhecimento que temos dos movimentos de nosso próprio corpo no contexto”. Na busca pela sensibilização das percepções do elo do corpo com o meio natural, amplio vivências ao silenciar, esvaziar o olhar e como diz este autor: “Pacificar o espaço para que o corpo encontre aí seu lugar” (ROLNIK, 2004, p. 77).



Imagem 17 – Autora em imersão na piscina do Cachadaço, no Parque Nacional da Serra da Bocaina, Vila de Trindade (RJ) (1998).

Fonte: Arquivo da autora.

Influenciada por estes artistas, na década de 1990, dou início a imersões na natureza com estudos que transitam entre a arquitetura e a dança. São vivências no cotidiano com

---

estações são comparáveis ao ciclo da própria vida humana, com a primavera sendo o tempo dos primórdios e das crianças, e o inverno, o tempo dos fins e da morte.

<sup>14</sup> Em entrevista concedida para (ROLNIK, 2004, p. 77).

derivas sensoriais, saindo da minha zona de conforto dos estúdios fechados de dança, com pisos lisos de madeira, para ampliar percepções ainda não conhecidas na topografia e com diferentes texturas, temperaturas e cheiros.

Escolho uma trilha de vegetação da mata atlântica para pesquisar conhecimentos da arquitetura e da dança, localizada na reserva ambiental da Serra da Bocaina, divisa dos Estados de São Paulo e do Rio de Janeiro. Faço desse *habitat* meu estúdio-natureza localizado entre a montanha e o mar e morando em uma cabana.

Nesse contexto, o uso de lentes de contato é primordial para sobrevivência no cotidiano. O espaço da habitação no declive da montanha com vista para a baía marítima é uma cabana pequena com dormitório e varanda-cozinha, o sanitário fechado e o chuveiro ficam localizados em meio às árvores. Habito este espaço por períodos irregulares de algumas horas até meses, desde 1991 até 2014. A cabana é de difícil acesso, sendo somente pela trilha ou via marítima. Quando a natureza está com tempestade, chuvas e mar revoltoso, esse lugar é restrito para o deslocamento. A natureza é suave, tempestiva e difícil.

Ser portadora de avançado ceratocone impossibilita carregar muito peso, a córnea é fina e pode estourar, assim me organizo bem nos mantimentos e nos materiais necessários para sobrevivência na mata. Caminho descalço em silêncio a “olhos nus” com imagem desfocada e reconhecendo o barulho do vento nas folhas das árvores, o assóvio dos passarinhos e o som da água batendo nas pedras. Ampliar a escuta provoca no corpo o estado de “awareness” que é abordado por Kastrup (2007).

Retiro as lentes de contato para acionar percepções e despertar sensações desconhecidas de tempo e espaço. Nesse estúdio-natureza o céu à noite tem a luz da lua, das estrelas e dos vagalumes. A caminhada noturna na trilha com mata fechada é totalmente às escuras, sendo que sem lanterna é difícil se locomover. Faço derivas nesse trajeto no período diurno e noturno, com improvisações de movimentos e observação dos detalhes da paisagem.

Decoro os espaços com interesse de exercitar a leitura espacial dinâmica, fluída e contínua. A estratégia dos cegos e de pessoas com alta baixa da visão é decorar caminhos, construindo referências da topografia como texturas dos pisos, temperatura, tempo presente incorporado organicamente ao corpo.

As vivências com habilidades de nadar no mar, caminhar na trilha, executar trabalhos domésticos e dançar são mais intensas sem as lentes de contato.

Segundo Godard (2002, p. 06):

Para os dançarinos, um trabalho sobre o olhar vai modificar imediatamente a propriocepção, o gesto. Á partir do movimento em que a propriocepção que nos orienta no espaço desequilibra-se completamente, o imaginário que move os sentidos é solicitado. Em dança, por ex, a propriocepção, o sentido do corpo no contexto, exerce um forte constrangimento sobre o olhar. Essa dupla ação do olhar e da propriocepção criar uma dinâmica responsável por nosso sentido da perspectiva. Esta por sua vez vai mudar consideravelmente a qualidade do gesto. A perspectiva é também uma temporalização do espaço.

O que vejo da mata? Numa das noites, retornando nessa trilha para a cabana, chove forte, a lanterna é molhada e para de funcionar. Guardo na memória a sensação de estar sozinha na mata escura e andar com os joelhos tateando o chão com as mãos e os pés, reconhecendo as referências de grandes raízes, os diferentes formatos de pedras e o barulho da água. Após longo período, chego à cabana sem luz elétrica.

A experiência dessa noite fica registrada no corpo. Retomo esse estado de desespero emergencial, vibrátil e desfragmentado para qualidades de movimentos de tensão do solo *Exílio do Olhar*.

O conhecimento de andar na natureza é caiçara, faz com que se ande na noite e pela trilha sem o uso da lanterna; faz com que eu reconheça sons pouco usuais para os meus ouvidos. A partir do momento que conheço essa possibilidade de locomoção, amplio as fronteiras de ação da minha limitação visual e começo, com maior afinco, a percorrer a trilha sem minhas lentes corretivas em períodos diurno e noturno. Essa experiência me remete ao que diz Anna Halprin (2003<sup>15</sup>): “Olho para cada corpo como único e quando preciso de inspiração é para a natureza que retorno. O corpo também é natureza, fazemos parte disso e nada está dissociado dela.”

Esta autora tem como pensamento de que somos parte do universo, mas não estamos no controle dele. Ela descreve no seu documentário *Return Home*, de 2003, na condição de sobrevivente de um câncer, a partir de sua aceitação, de como a natureza opera: “Isso sim foi transformador na minha dança, às vezes, a natureza tem ações violentas, tempestades, tufões, tormentas, ondas grandes, erupções, ações que destroem e isso, faz parte dela também.”

---

<sup>15</sup> Disponível no DVD do Documentário *Return Home*.

Vivencio meus limites visuais e a sobrevivência com alta baixa da visão na natureza. Recordo dos descontroles emocionais quando entra areia ou cisco nos olhos com lentes de contato ou a perda delas. Posso dizer que perder as lentes de contato em ambientes externos provoca uma sensação frenética, a pulsação sobe e o coração explode.

Na natureza percorro diferentes níveis de percepção na busca para harmonizar os sentidos que ficam conflituosos em situações de perigo. Godard (2002, p. 05) afirma: “Os sentidos agem entre si, assim, sem parar, e há frequentemente conflitos de criar uma dinâmica para que os sentidos se cruzem e se descruzem.”

Em uma das temporadas na cabana, durante o inverno com tempestades e sem possibilidades de acesso para ir à vila, sinto as mãos endurecerem com o frio e alta umidade da mata, e só são descongeladas no vapor da água de um fogareiro, a gás, durante toda a noite. Estados corporais revelam experiências com adversidades climáticas e geográficas. Ao habitar uma cabana é essencial viver no despojamento, na simplicidade máxima e isso almejo na dança. Uma ação cênica que tenha o essencial.

Durante as preparações do corpo-poético nas imersões na mata exploro qualidades de movimentos como ações e reações das percepções da alta baixa da visão com o meio. Guardo na memória diversas adversidades climáticas recorrentes dos ventos que sopram do mar em direção às altas montanhas e à poética das paisagens azuis e verdes.



Imagem 18 – Autora em imersão na Praia da Figueira, no Parque Nacional da Serra da Bocaina, Vila de Trindade (RJ) (2007).

Fonte: Arquivo da autora.

O trecho a seguir é uma descrição, escrita por mim, sobre um cotidiano na mata.

Banhos de mar ao amanhecer da praia da figueira com tartarugas marinhas, golfinhos na baía, peixes coloridos nos corais, água esverdeada, coco verde do pé, fogão de lenha, luz de vela, banana do pé, arroz, farinha, pimenta, peixe fresco do mar assado na folha de bananeira, trilha, o pé pisa na areia, água doce e salgada, pedras quentes, costão de pedras, caverna, travessia, sol, chuva, terra molhada, raízes, folhas, árvores exuberantes, montanhas verde escuro, mar azul, grandes ondas, surfistas, transeuntes na praia, piscina natural de água salgada, peixes azuis, amarelos, laranja, pássaro de peito vermelho, tucanos, lagartos grandes, cobra morta na trilha, chuva fina no rosto, dia de tempestade à noite<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Este trecho compõe os escritos da autora em seu Diário de Bordo. Ano de 2010.





Imagem 19 – Anna Halprin na paisagem natural em formas arquetípicas no rancho a beira mar, em 1983, registrada pelo fotógrafo Coni Beeson.  
Fonte: Beeson (1983 apud HALPRIN, 1995, p. 182).

Ela aparece em um círculo desenhado na areia da praia celebrando a vida; ela contribui para minha prática de dançar no estúdio-natureza e Lawrence me estimula a ler o espaço da paisagem. Portanto, são artistas inspiradores da dança e da arquitetura.

## 2.2 – A prática da caminhada japonesa Suriashi e os ensinamentos dos mestres do Butô

Nessa pesquisa ressalto a importância da caminhada japonesa “suriashi” para o refinamento da percepção tátil dos pés na terra e os ensinamentos práticos e preciosos dos mestres de butô, que são estímulos corporais, poéticos e imagéticos.

Tenho conhecimento desta arte de vanguarda do Japão pós-guerra por uma foto de jornal, de 1989, com a imagem de Kazuo Ohno no jornal. Este dançarino japonês de butô apresenta seu trabalho no Teatro Anchieta e causa delírio teatral na classe artística paulistana. Também conheço o pensamento de Hijikata, seu precursor e seus colaboradores como o fotógrafo Hosoe e o famoso escritor Mishima<sup>17</sup>. Dentre suas reflexões está o questionamento: “O que aconteceria se descêssemos no corpo colocando uma escada até a sua profundidade?” (UNO, 2012, p. 62).

A alta baixa da visão proporciona naturalmente estar no mundo explorando diferentes níveis de percepção. Nesse contexto, descer nas profundezas das imagens borradas traz sentido aos ensinamentos do teatro-dança e na prática da caminhada em devir. O corpo guarda rastros de memórias destes encontros preciosos de tempo e espaço. Para Hijikata (s/d apud GREINER, 1998, p. 76): “O que é memória senão a soma de todas aquelas coisas que foram comidas, apagadas, eliminadas – tudo o que foi extinto para existir?”

Em 1995 tenho o meu primeiro contato com mestres japoneses do butô, em São Paulo. Ainda guardo registros – no corpo-memória – dos conhecimentos de *workshops* e palestras do período de 1995 a 2017. Apresento nesta escrita algumas experiências marcantes com mestres do butô na cidade de São Paulo, onde a classe teatral recebe muito bem a arte japonesa.

Desde então, tenho encontros com os mestres do butô no curso intensivo com Ko Murobushi, que tem importante carreira solo internacional e integrante do Dairakuda-Kan, juntamente com Ushio Amagatsu do Sankai Juku, Isamu Osuka do Byakko-sha e Bishop Yamada do Hoppo Butoh-ha. Suas performances são inesquecíveis e me recordo da dança que fez com sua mulher em contraste de forças, no Centro Cultural Vergueiro, em São Paulo. Ele como uma pantera com músculos fortes; ela magérrima de ossatura aparente como uma borboleta de leveza ímpar. Tenho guardado cenas dessa performance na memória.

---

<sup>17</sup> Mishima: escritor japonês, junto com o fotógrafo Hosoe e Hijikata formam o trio que cria o pensamento do butô.

Segundo Cristine Greiner (1998, p. 33):

[...] para o coreógrafo Ko Murobushi a sensação de sofrimento proporcionada pelo *butô* é aquela trazida pelo conhecimento. O conhecimento do corpo nas mais diversas situações. Evidentemente, o preço de tais experiências é, muitas vezes, alto demais. O conhecimento que entra pela porta das percepções e é transformado pelos juízos perceptivos em perda e morte, inaugura o lugar/não-lugar onde, adivinhava Mishima 3 com exclusividade absoluta, amor e ação conseguem se encontrar.

A frase “amor e ação conseguem se encontrar” traz sentido aos processos de criação e pesquisa com os ensinamentos dos mestres de *butô*.

Ko Murobushi associa poesias, dinâmicas e imagens para explorar os movimentos, propondo uma preparação de grande vigor físico. Nesse intensivo começo a aprendizagem da caminhada japonesa “*Suriashi*” e, a partir desse momento, passo a ter interesse nela como preparação do corpo-cênico.

*Suriashi* (摺り足) é a forma natural de deslocamento, que é feita mantendo-se sempre os pés em contato com o solo, apenas deslizando em deslocamento curto. Este deslocamento se propõe a caminhar no espaço, deslizando o corpo com movimentos contínuos, tocando o chão com os pés paralelos e unidos, deixando uma fina camada de “nuvem” entre eles, os joelhos dobrados, o quadril o mais baixo possível do chão, a coluna ereta e o olhar mirando em direção ao infinito numa diagonal baixa com os olhos semicerrados. É a primeira vez que sou conduzida “a furar a parede” com o olhar.

Kazuo Ohno (1997<sup>18</sup>) explica que “*Butô* é a dança do caminhar. Como caminhar seu próprio percurso? Somente comece”.

Ao praticar o *Suriashi*, percebo a transformação do esvaziamento do olhar e a relação direta com a parte central do corpo.

Ko Murobushi trabalha nesta caminhada com o centro do corpo como uma bola de aço revestida com uma camada de algodão.

A primeira proposta do deslocamento em *Suriashi* é segurando uma borboleta “invisível” no topo da mão direita, na altura dos olhos e com a intenção de não deixar que voe. Na segunda proposta, ele propõe caminhar o poema-ação-*suriashi*, momento em que diz:

---

<sup>18</sup> Anotações da autora realizadas durante o workshop no Centro de Pesquisa Teatral (CPT), em São Paulo.

Caminhar no espaço do deserto. Pegar o próprio coração. Segurar na mão direita e abrir uma janela na própria frente do peito. O braço direito cruza o peito oferecendo o coração para alguém no deserto. Ele é recusado e você recolhe perto do peito. Oferece aos céus com as duas mãos levantadas para o alto e recebe uma fina chuva de prata no corpo<sup>19</sup>.

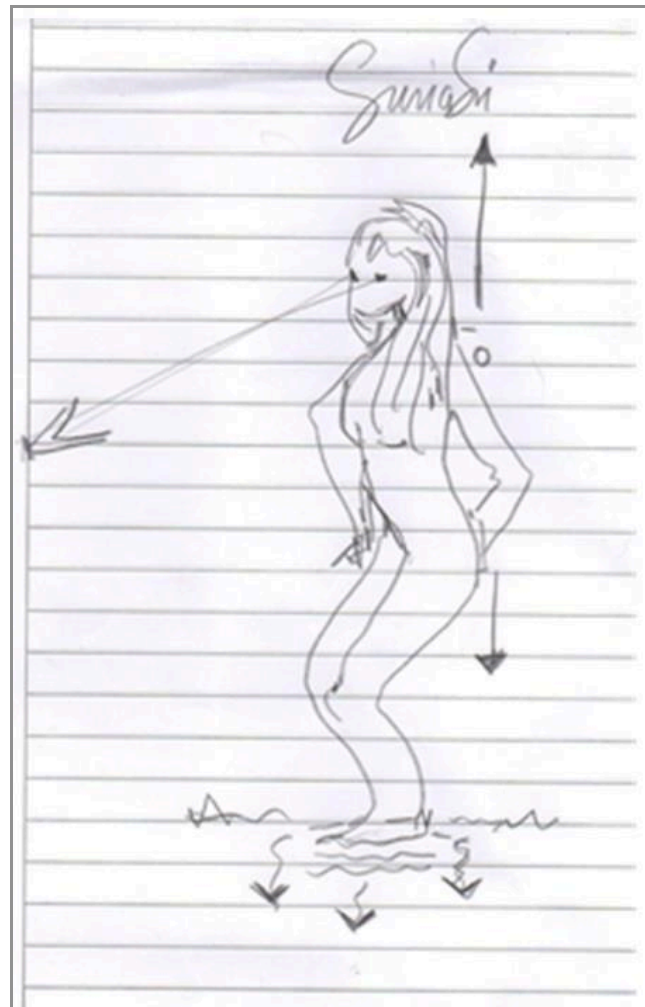


Imagem 20 – “Rabisco” do período da escrita deste memorial para mostrar as direções de tensões no espaço que a caminhada Suriashi propõe ao corpo, ativando fisicamente meus pés, olhos, plexo solar, coluna vertebral e vibração energética.

Fonte: Arquivo da autora.

Praticar a caminhada do Suriashi ativa meu tempo interno, deixando-o mais concentrado. Dilato o corpo na caminhada e deixo minhas percepções sutis experimentarem composições imagéticas; ofereço o coração para alguém no deserto e ele é recusado. Esta proposta de Ko Murobushi me provoca a receber uma chuva de prata como uma limpeza leve

<sup>19</sup> Trechos retomados de anotações e das memórias da autora.

da vida. São dinâmicas corporais que vibram diferente no corpo de cada um e isso me interessa enquanto desconstrução dos movimentos mecânicos.

Ko Murobushi propõe as dinâmicas da pantera e do jacaré.

O movimento da pantera me atrai e acredito ser maravilhoso. O felino tem muitas articulações de ossos e organicamente tem muita força e fluidez, o que faz com que essa movimentação seja refinada e exija trabalhar com a posição das mãos e pernas dobradas.

A primeira posição é ficar de joelhos com apoio nas mãos no chão. As mãos recolhem as falanges média e distal do segundo ao quinto dedo e o polegar a distal. Esta posição faz com que as mãos se assemelhem às patas dos felinos. As falanges dos pés se dobram e ficam em contato com o chão. Os movimentos de deslocamento trabalham com a oposição de braços e pernas para a frente e depois experimentando diferentes direções no espaço. O movimento do corpo começa pelo pulso e se eleva do chão, se deslocando para frente enquanto o joelho do lado oposto do corpo encontra com o pulso do mesmo lado da perna.

A ação se repete começando com o pulso oposto ao movimento anterior. A coluna vertebral reverbera uma ondulação em curva, comprime o abdômen e deixa o queixo levemente perto do peito. Cada corpo tem uma maneira única de expressar este ser e esta experiência me motiva a experimentar a força intensa da natureza deste animal.

O interessante é observar que os felinos se comunicam muito pelo olhar, eles fazem uma leitura espacial e direcionam o foco para o ponto de ataque. As dinâmicas da pantera trabalham com o olhar do predador e um rugido bem alto.

O movimento do jacaré traz a dinâmica do réptil, se deslocando lentamente no chão e, às vezes, em ações rápidas quando se está em ataque. Ele abre a boca, sua pele tem uma couraça grossa e seu sangue é frio. Nesse movimento, tenho a sensação de andar em bloco com uma bela calda. A posição é da barriga no chão e os braços, antebraços e mãos dobrados e rente ao corpo. Na experiência desse animal se deslocar é bem difícil, mas o que me encanta no réptil é ter que não fazer uma representação dele, mas ser ele. Uma filosofia do *butô* que me interessa.

Ko Murobushi conduz estas dinâmicas no intuito de experimentar a metamorfose de diferentes dinâmicas de forças da pantera e do jacaré em contraste com a suavidade da borboleta durante a caminhada do *Suriashi*. Essa caminhada trabalha com o tempo não cotidiano e possibilita viver o tempo MA da cultura oriental com prática da percepção tátil dos pés deslizando numa fina camada de algodão.



Suriashi é conhecimento prático e reflexivo do tempo-espaço, como abordado por Greiner (1998, p. 41) sobre o conceito do MA e com o tempo “entre” das ações.

As proposições dos mestres de butô possibilitam praticar a mudança do tempo cotidiano para um tempo que atua no “entre” das ações, este conceito da filosofia oriental é chamado de “Ma”: O intervalo de tempo e espaço onde tudo pode acontecer. Este conceito, segundo Komparu (1983) vem, aparentemente, da China, referindo-se ao espaço (um sol no meio de um portão aberto). É no Japão que esta referência é usada para o tempo, conjuntamente. Zeami, mentor do teatro Nô, sugere que a ação do Nô é fazer somente o suficiente para criar o Ma, que é intervalo de tempo-espaço onde parece que nada acontece, mas de fato, tudo pode acontecer, e é aí que o verdadeiro interesse está. Ele é muito diferente do um, que seria o nada mesmo. Praticar o suriashi é uma das maneiras de sentir no corpo o tempo MA.

Em 2008 participo como performer dentro da exposição no *Projeto Tokyogaqui-Instântaneos*, em homenagem a Takao Kusuno e Kazuo Ohno, no Sesc Paulista, em São Paulo, com orientação de Key Sawao, Ricardo Iazzetta e Hideki Matsuta. Caminho no Suriashi entre quatro a seis horas seguidas, quase todos os dias, durante dois meses, no espaço dessa exposição com figurinos, cartazes, objetos pessoais e registros em fotos e vídeos dos espetáculos destes dois homenageados e o público. A prática de longo período leva o corpo a estados físico e emocional desconhecidos. O corpo dilata no espaço e adquire maior concentração, um esvaziamento interno e maior potência do estado de presença. Junto a outros artistas convidados, em 2004, participo do *Projeto Cabaré Butô*, do grupo teatro-dança *Tamanduá*, no Teatro de Arena.

Sobre a caminhada Suriashi, da entrevista que realizo com Emilie Sugai, destaca-se:

O ponto de partida para criação dos meus movimentos parte dos pés, tão valorizados pelo povo japonês a ponto de se ouvir que sua cultura se define a partir da planta dos pés, meu trabalho corporal é o caminhar em “suriashi”, com os joelhos flexionados o equilíbrio normal do corpo é alterado, todo peso voltado para o quadril, no “suriashi” é necessário deslizar o corpo, sem haver oscilações tanto na vertical como na horizontal. Praticando este caminhar durante 20 minutos ininterruptos, com a atenção no ato de caminhar chego a um estado interiorizado de concentração, ou uma concentração fluída, internamente dos pensamentos e imagens e externamente, do espaço e objetos que me rodeiam. Para realizar esta postura corporal não usual de se caminhar devo me preparar com atenção especial aos músculos e articulações do corpo. Abaixando cada vez mais o quadril, tenho a sensação de que caminho por um fio de equilíbrio-um equilíbrio

precário aonde tenho que me concentrar mais ainda para poder ter o controle sobre o corpo<sup>20</sup>.

A dança me proporciona autoconhecimento e incorpora refinamento das percepções sensoriais, em outras temporalidades. Uma dança que tem um corpo poético revela quem ele é em suas limitações e potências. O corpo é minha morada, habitat e casa. Olho para ele com uma percepção da visão psicodélica e encontro profundezas de imagens em infinito. Deixo reverberar algo que adormece e acorda em dança.

O que se passa entre dança e corpo? A dança refina minhas percepções espaciais, incentiva a imaginação dos conhecimentos adquiridos com mestres das artes da cena em diferentes linguagens artísticas e prepara o corpo para explorar a criatividade e as novas qualidades de movimentos. A frase do Uno (2012, p. 56) desperta meu interesse no que se passa entre dança e corpo:

Eu gostaria, então, de falar sobre o corpo de uma certa maneira, de um certo ponto de vista, sobre o que se passa entre dança e corpo, sobre o corpo dançante, a dança que descobre o corpo ou certos aspectos do corpo que são invisíveis no cotidiano. Isso diz respeito também ao corpo. Não se trata somente do corpo de um dançarino, mas do corpo que é nosso corpo na vida; no entanto somos obrigados a repensar o que quer dizer esse “nosso”, qual é a natureza desta relação, deste pertencimento entre o corpo e nós, qual o lugar que o corpo ocupa em nossa vida.

Minha formação em arquitetura e dança fazem mover o diálogo entre essas linguagens. Escolho ir a favor do meu corpo para encontrar a dança da alta baixa da visão, olhando para além do vazio das imagens.

Pratico o esvaziamento do corpo com Mitsuro Sasaki, em 1995, participando do seu curso no Centro Cultural Vergueiro em São Paulo, ocasião em que conheço Takao Kusuno, artista japonês e diretor do grupo de teatro-dança *Tamanduá*.

Sasaki propõe esvaziar o corpo, encher de água e começar a dançar a partir do movimento do peixe que nada dentro dele. Ele diz poesias associadas a estados corpóreos. Nesse exercício, os olhos se voltam totalmente para dentro e o que se pode ver é a parte branca do globo ocular me marcar profundamente. Peço a ele para retirar as lentes para poder executar esta ação e naquele momento fico em pausa observando os outros corpos. Acho incrível observar a circulação de outros corpos pelo espaço. Cada um tem único olhar de si e

---

<sup>20</sup> Registro da pesquisadora ao entrevistar Emilie Sugai, em 2016.

do mundo. Aquilo que vemos e como somos vistos me afeta. Busco o tempo imensurável, aquele que não tem medida como minha visão. O corpo no tempo MA é intenso em qualidade. Nada que possa medir e sim devir.

Na língua japonesa existe uma expressão significativa “não saber onde colocar o corpo”. É verdade que nós somos todos lançados neste mundo tendo só o corpo isolado. Este corpo é isolado do mundo e, ao mesmo tempo, vinculado ao mundo, invadido pelo mundo. Este corpo está entre outras coisas e outros corpos, possuindo uma distância dos outros e medindo sem cessar essa distância. Mas a distância não cessa de variar no espaço que constitui o mundo com sua profundidade imperceptível. A forma, a grandeza, a qualidade, tudo que é mensurável sai somente desta profundidade (UNO, 2012, p. 62).

Waguri, durante o seu *workshop* no Sesc Consolação, me apresenta ao vocabulário de movimentos do mestre Tatsumi Hijikata. São formas contorcidas e de grande tensão muscular que fazem o corpo se mover; são posições nada confortáveis e difíceis de serem executadas. Hijikata provoca o corpo até a exaustão física e emocional. Ele desce a escada das profundezas e te leva, através de seu vocabulário corpóreo, a segui-lo. Ele cria formas que provocam sensações e emoções. Uma das caminhadas é executada com os calcanhares levantados do chão, os joelhos flexionados e o troco torcido para um dos lados, olhando sempre para frente. Caminhar em linha reta nesta posição traz um estado de grande tensão.

Outro Mestre de grande conhecimento é Akira Kasai que, em 2003, traz sua dança vigorosa e intensa em espetáculo e *workshop* para São Paulo. Essa experiência aflora instintos ainda não conhecidos. Recordo do grande grupo de participantes dançando como se fosse a última vez na vida, inspirando a entrega aos limites e revigorar novas possibilidades. Ressalto que a disponibilidade do corpo e da alma para mergulhar no processo desses encontros me fortalece na relação comigo e com os outros participantes.

O precioso encontro com Kazuo Ohno, em 1997, em São Paulo, no Centro de Pesquisas Teatrais (CPT) do Sesc Consolação, no *workshop* e nas suas apresentações no Teatro Anchieta, me transporta para novas percepções na vida e na arte.

Nesse estudo, retomo a memória desse encontro intercalada com as minhas anotações no diário de bordo da época. Ainda recordo a imagem de Kazuo Ohno, na sala de ensaio de Antunes Filho (diretor de teatro), com ceroulas pretas, casaco verde musgo, óculos de grau de aro fino preto e meias. No palco, este artista de estatura pequena é um gigante. Sua energia vibra e comunica.



Aquele senhor japonês é o mesmo interpretando *La Argentina*, na noite anterior com grande altura. Sua presença cênica é além do teatro. A estatura pequena se transforma no palco, onde vibra vestido com roupas femininas em grande imagem. Seu trabalho me leva às lágrimas e perco o chão. Flutuo no espaço com Kazuo Ohno e a noção do tempo é dilatada. Ele dança em homenagem aos soldados mortos jogados ao mar do navio de guerra, no comando como capitão de guerra e retorno ao Japão. Ele se manifesta com a sua dança.

Kazuo afeta profundamente a todos a sua volta, recebendo os dançarinos com muita atenção e delicadeza. Na sala de ensaio, como de costume, ele conta uma estória para todos dançarem: “O peixe sobe os rios saindo do mar, descama para ter seus filhos, ela os protege, descama, dá de alimentar, eles comem para que a espécie reproduza em renascimento e morte”<sup>21</sup>. A proposta dele é dançar esta estória.

Dançar poemas é marcante e, nessa perspectiva, destaco que a experiência com a suavidade do lenço de papel para depois trabalhar no corpo e ser flor branca e suave que nasce da lama pedindo licença me proporciona chegar em níveis de percepções mais sutis. O ciclo de renascimento/da morte, de Kazuo, é grandioso e estar ao seu lado aflora uma energia materna e inspiradora. Para ele, é importante observar todo ser vivo a seu lado e que cada um tem seu caminho: “você tem que achar a sua caminhada”.

Ao dar o lenço suave de papel, Kazuo diz as seguintes palavras:

Butô: dança do caminhar, como caminhar? faça seu próprio percurso. Homens pedra... flor suavidade... começar a caminhar quando estiver feliz. Dancem. [...] A flor nasce da lama, perfura com sutileza, delicadeza, meio pedindo licença, envergonhada desabrocha lentamente, depois ela tem seu tempo e despeta. Esse tempo é importante, seu tronco vai crescendo até chegar aos céus. Ela pode ir abrindo e fechando lentamente envergonhado. Subir aos céus. A mãe segura, finca uma base fixa. Poesia da vida.<sup>22</sup>

“Dance a sua dança”, ele diz enquanto mergulhávamos dançando na sala de ensaio em ser flor. Nesses encontros sou “transportada” à frase do poeta, ator, escritor e diretor de teatro francês Artaud: “Dilatar a noite de minha noite interna” (UNO, 2012, p. 58).

Os ensinamentos de Kazuo me dilatam a alma, o espírito e a dança.

<sup>21</sup> Trecho extraído do Diário de Bordo da autora.

<sup>22</sup> Trecho extraído do Diário de Bordo da autora com a descrição da proposição de Kazuo Ohno, do Espaço Flor para dançar.

Na palestra proferida no centro japonês, na USP, em 1997, Kazuo empurra a mesa de conferência e pede à produção que coloque a música que escuta quando criança no Japão, tocada por um cego de rua. Ele, então, começa a dançar, e nos seus quase 90 anos de idade vive, no presente, as memórias do tempo de brincadeiras com amigos ouvindo a música do cego.

Guardo na memória Kazuo escolhendo a cor de caneta a ser usada para autografar seu livro. Para mim, ele escolhe a cor verde e assina ao lado de sua foto.

Yoshito Ohno, em 2014, no seu *workshop* em São Paulo, propõe aos participantes uma dança com uma flor de plástico dedicada à morte de alguém muito querido – dançar para os antepassados, descrevendo a importância do vazio e do saber andar, caminhar e correr. Propõe também caminhar no Suriashi com a flor e é ela que começa a “chorar” e relata a importância da lua cheia no Japão, seu brilho e quando desaparece; nos fala das marés e sugere uma corrida nas ondas. Nesse *workshop* no CPT do Sesc Consolação, ele coloca os dançarinos participantes para dançar entre as diferentes cenas do seu espetáculo na finalização desse encontro de uma semana e é poético e desafiador estar tão perto de Yoshito Ohno.

Outro importante encontro é em 2008, no *Projeto Tokioguaki*, em que Yoshito Ohno dança e depois chama ao palco os performers da exposição no Sesc Paulista para finalização. Nessa ocasião, ele manipula o boneco de reprodução do seu pai, dança ao meu lado com delicadeza e sutileza intensas. O amor de Yoshito Ohno por Kazuo Ohno transborda em energia cênica.

Os espetáculos dos mestres de butô, suas obras, figurinos e materiais cênicos são de um requinte artístico inimaginável. Potencializo na vida e na arte as energias sutis desses encontros, abrindo janelas para o processo criativo.

Aprendo com eles a ter um forte compromisso com a ética no fazer artístico e generosidade de compartilhar saberes que me provocam questões e reflexões. Nesta pesquisa de mestrado exploro um material de práticas ricas de experiências que me deixam novos ventos adentrarem no corpo cênico e na sua construção poética.

Portanto, a frase de Kunisihiro Uno “não saber onde colocar o corpo” me conduz diretamente à potência da minha alta baixa de visão. Cada um tem seu próprio olhar de si e do mundo. Aquilo que vemos e somos vistos me afeta. Busco o tempo imensurável, aquele que não tem medida e o espaço que habita minha percepção visual sem limites.

### III – PROCEDIMENTOS DE PREPARAÇÃO DO CORPO CÊNICO

#### 3.1 – Elo do corpo com a natureza, “olhos nos pés” com deslocamentos tateando saliências do solo natural e a percepção tátil

Neste processo de preparação para a construção do corpo cênico ressalto a importância da percepção tátil e a prática em silenciar o corpo utilizando como ferramenta a caminhada do Suriashi e as imersões na natureza, desbravando territórios de percepções que olham com pés, mãos e todos os poros da pele.

O esvaziamento interno amplifica a percepção de escuta do corpo, assim como a presença das silenciosas paisagens do meio natural explora a alta baixa da visão em ser ventos. E o toque do vento na pele é tátil e ativa os receptores sensoriais do olfato e da audição. Tenho esses dois sentidos muito fortes e eles me localizam no espaço; a pele reage com sensibilidade a diferentes temperaturas, ao toque e à vibração energética.

A alta baixa de visão provoca no cotidiano a atenção e eu começo a observar a mudança da vibração corporal na ação e na reação ao meio.

A frase de Edven Bavcar “O vento é tátil e sem a visão se localiza com ele” reforça a importância da percepção tátil para aqueles que querem ver, além da visão. Essa frase me incentiva a olhar por todos os poros da pele.

Exploro na construção do corpo cênico a qualidade de ser vento com o conceito dos ensinamentos dos mestres de butô em não representar algo, mas em ser. Sou alta baixa da visão e ventos nesse processo de preparação do corpo cênico. A pele vibra, acaricia, soa, transpira, sangra, enruga, estica, cheira, vê, sente, descama, esquenta, esfria e morre. E em cada reação deste órgão mais antigo é possível ter uma leitura espacial de onde é exposta.

Os procedimentos do corpo cênico revelam poéticas, memórias e percepções das imersões nas paisagens em ventanias.

Nesses encontros com o meio natural percorro montanhas, matas, chão de terra, pedras e areia, nado no mar, entro na cachoeira, observo o céu azul e mergulho na lua brilhando nas alturas. Caminho em Suriashi ativando a percepção tátil dos pés suaves e enraizados na terra, num deslocamento que explora o desequilíbrio no corpo. A força do plexo solar e a relação

entre a terra e o céu auxiliam a prática de três a sete horas de duração em deslocamentos em círculos no sentido horário no espaço.

Qual será a pele da alta baixa da visão? Sinto que ela vibra melhor quando caminho em Suriashi e danço livremente; meu olhar de neblina provoca reações únicas e distintas da realidade em foco; minha percepção visual está em constante mutação em relação à luz e aos contrastes das cores no espaço infinito e borrado. Compartilho essas percepções com as qualidades corporais e dinâmicas para composição de movimento.

A alta baixa da visão é elemento de autoconhecimento e produz outros refinamentos das percepções sensoriais na natureza.

Harmonizo a temperatura das partes frias das extremidades do corpo no intuito do equilíbrio energético e sensorial do corpo. Pratico caminhar, correr, jogar capoeira e nadar. Estas ações são executadas antes da prática de esvaziamento na caminhada Suriashi e fazem meu sangue correr mais rápido, facilitando o seu estado vibracional. Exploro, após o esvaziamento do corpo, novas qualidades de movimentos a partir do toque dos ventos na pele.

As experiências em lugares desconhecidos e ao ar livre sem o uso das lentes corretivas provocam grande adrenalina e fazem o meu sangue ferver. Essa reação é visível nas mãos que mudam de temperatura e soam. Somos revestidos com uma membrana vibrátil por todo corpo e me sinto mais potente quando sensibilizo a percepção tátil do corpo na natureza. A pele é como uma fronteira permeável, que tem curiosidade e disponibilidade para descobrir suas memórias, ventos, temperaturas e danças.

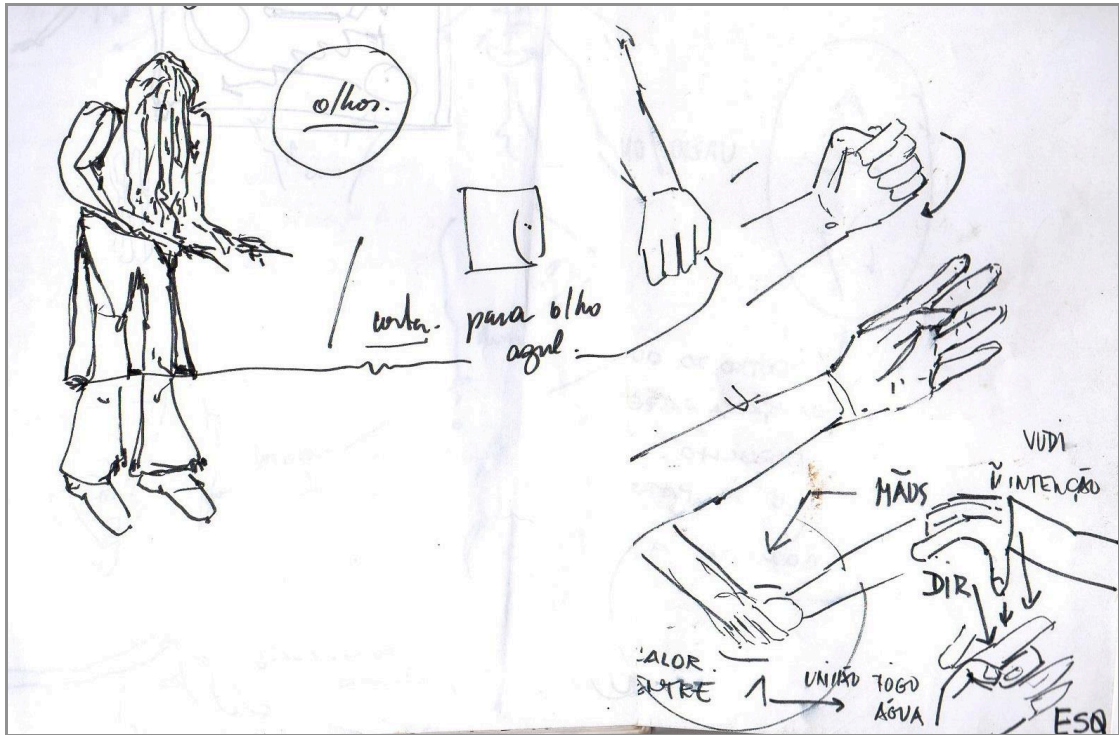


Imagem 21 – Desenho da autora registrando exercícios da percepção tátil das mãos.  
Fonte: Arquivo da autora.

A pele, como uma roupa contínua e flexível, envolve-nos por completo. É o mais antigo e sensível de nossos órgãos, nosso primeiro meio de comunicação, nosso mais eficiente protetor. O corpo todo é recoberto pela pele. Até mesmo a córnea transparente de nossos olhos é recoberta por uma camada modificada de pele. A pele também se vira para dentro para revestir orifícios como a boca, as narinas e o canal anal. Na evolução dos sentidos, o tato foi, sem dúvida, o primeiro a surgir. O tato é a origem de nossos olhos, ouvidos, nariz e boca. Foi o tato que, como sentido, veio a diferenciar-se dos demais, fato este que parece estar constatado no antigo adágio “matriz de todos os sentidos (MONTAGU, 1988, p. 21).

Minha pele vibra memórias e gera impulsos imagéticos no corpo vazio de órgãos, nervos e ossos e preenchido de ventos.

Na preparação do corpo cênico sobre percepção tátil, encontro na arte do fotógrafo cego da Eslovênia Evgen Bavcar, que trabalha muito com o contraste da luz e da escuridão, novas possibilidades de experimentações do corpo. Ele fotografa aquilo que não vê, mas escuta e sente: “Enxergo muito bem com os olhos da imaginação, do desejo e da liberdade” (BAVCAR, 2002<sup>23</sup>).

<sup>23</sup> Trecho extraído do DVD *Janela da Alma* (Direção de João Jardim e Walter Carvalho. Produção de Flávia R. Tambellini. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 2002. 1 DVD (73 min) son color). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4F87sHz6y4s>. Acesso em 16 de nov. 2016.

Seu trabalho é uma lição primorosa sobre a imaginação e a criatividade.

Situando-me no ponto zero da fotografia eu devo refletir novamente sobre uma significação apropriada da câmera obscura, da qual eu tenho a experiência material em absoluto. Se as minhas imagens existem para mim através da descrição dos outros, isto não me impede em nada a possibilidade de vivê-las pela atividade mental. Elas existem mais para mim quanto mais elas possam se comunicar também com os outros. [...]. Por esta razão, eu me considero um artista conceitual sempre obrigado a pré-imaginar a imagem sobre a película. O aparelho fotográfico não pode pensar por mim (BAVCAR, 1994b, p. 464).

Nos procedimentos de preparação do corpo cênico incluo experimentar fazer uma paisagem mental inspirada no processo de criação da fotografia de Bavcar. Proponho investigar o espaço natural sem a visão e faço na exploração nas caminhadas uma descrição em áudio visual ou escrita durante a experiência. Este procedimento cria possibilidades de exercitar a imaginação poética da imagem mental e a reação da percepção tátil no meio.

Em umas destas imersões, faço um audiovisual e descrevo a seguinte improvisação:

Cheiro, temperatura, sons, a natureza e o Homem. A mata é um labirinto onde não se pode andar sem perceber a dimensão da sua fragilidade e sua força. Com uma alta baixa da visão, meus pés, minhas mãos se transformam em olhos, os ouvidos captam sons me alertando se existe perigo na mata. A temperatura, a vida me pede uma sobrevivência sem a visão. Com problema de visão de ceratocone onde as imagens se transformam em infinito, desfocadas, dentro da mata me sinto segura, mas meus poros pedem que estejam sempre abertos<sup>24</sup>.

As realidades das imagens mentais e sensoriais se cruzam. As fotos de Bavcar me inspiram a criar uma movimentação fluída e rápida como neblina que permite ver nuances do corpo no espaço cênico, quando existe borrões de imagens.

---

<sup>24</sup> Este trecho é uma transcrição do audiovisual, de minha autoria, em imersão na natureza chamado de *Percepções sensoriais do homem na mata e outros territórios* (2015). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WLI2MJKURd0>. Acesso em 16 de nov. 2016.



Imagem 22 – Recorte de jornal com a foto de Evgen Bavcar.  
 Fonte: Folha de São Paulo (1996)<sup>25</sup>.

Vidente é aquele que enxerga no visível sinais invisíveis aos nossos olhos profanos. O cego recorre à lembrança, à sensibilidade, a várias descrições. Um modo polifônico de ver, composição de todos esses olhares. Dá voz a todos eles. Desloca o olhar retiniano de sua centralidade convencional, multiplicando os pontos de vista. Passa do olhar à visão. O cego é a figura emblemática das imagens contemporâneas (PEIXOTO, 2004, p. 40).

Investigo ações das memórias, da imaginação e das reações ao decorar trajetos e repeti-los até ficar memorizados na pele. A leitura espacial através das percepções sensoriais é um procedimento importante nas caminhadas em trilhas da natureza. O corpo tem necessidade de tatear detalhes que chamam sua atenção na paisagem e descobre outro lugar; o corpo ocupa o espaço olhando através da percepção tátil e inicia o movimento.

Andar descalça no espaço irregular e vivo de pedras, areia, terra e lama deixa a planta do pé mais orgânica e sensível. Percorro a trilha de dia e de noite, danço a beira mar com som harmônico das ondas e deixo a pele sentir o vento. A imaginação flui em derivas imagéticas e poéticas. Segundo Costa (2011, p. 7):

---

<sup>25</sup> Foto publicada em 1996, no Jornal Folha de São Paulo, com o título “Ve-se com o cérebro, diz fotógrafo cego”, para compor a entrevista realizada pelo jornalista Amir Labaki. Este recorte compõe o Diário de Bordo da autora (2010).

O que nos permite sentir? Os receptores sensoriais, células especializadas em receber e traduzir informações do ambiente para a linguagem do sistema nervoso. Eles definem o que comumente chamamos de sentidos: visão, audição, sensibilidade corporal, olfação e gustação. [...] de acordo com a neurociência sensorial, a sensação é a faculdade de codificação de certos aspectos da energia física e química que nos envolve.

Sensibilizo o corpo no meio natural prestando atenção em cada som e cheiro. Os pés vão tateando saliências do ambiente natural e descobrindo texturas com os dedos e os calcanhares como se enraizassem na terra. Treinar nesse espaço deixa os pés fortes e possibilita maior mobilidade destes no espaço cênico. A mata atlântica tem muitos animais rastejantes, como por exemplo lagartos e cobras.

Os olhos observam detalhes que se movem na paisagem mantendo o foco na prática da caminhada japonesa Suriashi, por períodos longos de duração no chão de terra, areia e dentro d'água. Deixo meu corpo reverberar sensações e caminho em imersão na trilha-estúdio-natureza, alternando fechar e abrir os olhos com e sem as lentes corretivas. Tenho interesse no trânsito entre a imagem nublada do olho esquerdo sem lente corretiva e na imagem em foco do olho direito com a lente corretiva.

O corpo se move distintamente com e sem a visão. Observo o espaço em foco e depois repito o mesmo trajeto sem as lentes corretivas para identificar sensações distintas ao meio. Esse procedimento é interessante de se executar porque traz uma segurança nos lugares perigosos e de riscos. O corpo reage diferente no escuro e todos os poros ficam em alerta. Investigo o corpo caminhando na trilha de dia e de noite em silêncio, prestando atenção nos sons e, por uma questão de segurança, fico de sapatos durante esse momento. Caminhar sem as lanternas na natureza requer uma habilidade apurada da percepção tátil.

Nos procedimentos de imersão na natureza, olho para o espaço interno de minha morada humana e desenho o sistema nervoso e os fluídos do corpo.



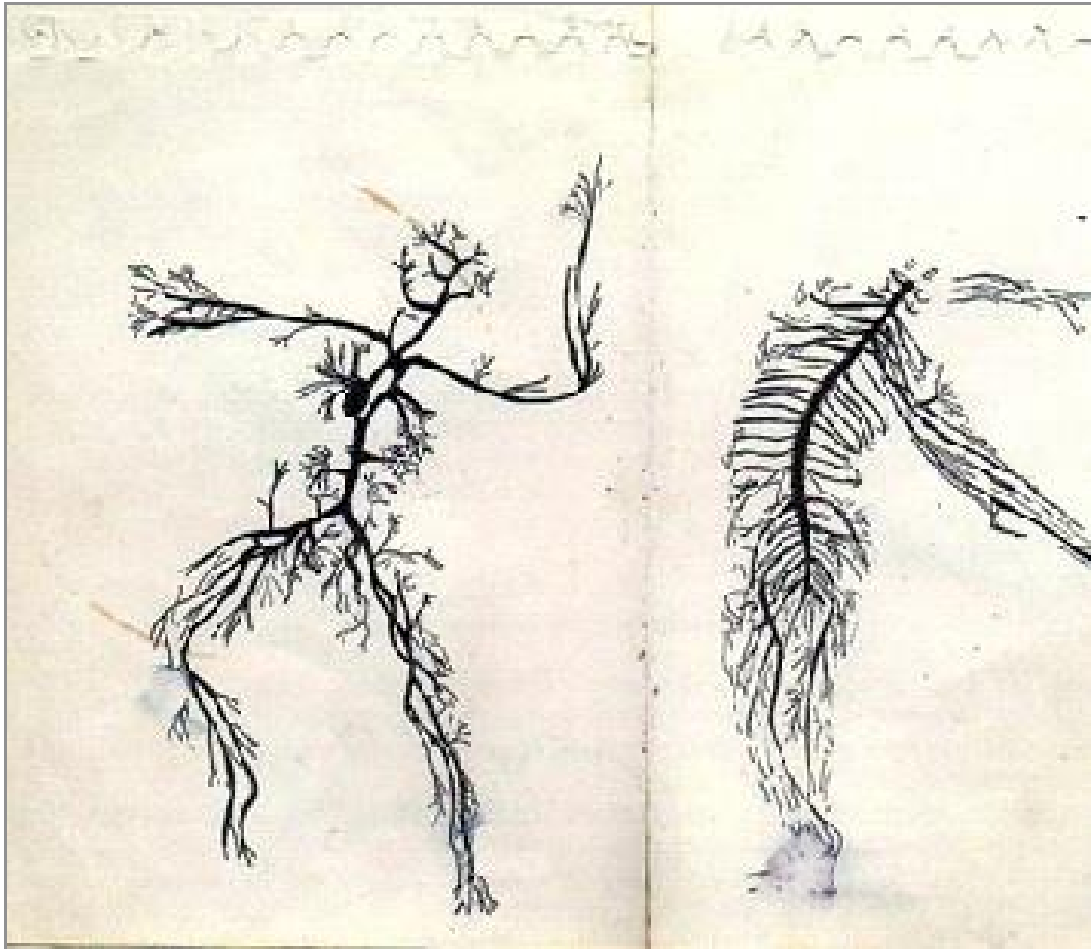


Imagem 23 – Este desenho foi produzido durante o estudo dos fluídos na Body Mind Centering e do sistema nervoso do corpo. Comparo um desenho interno corporal ao trajeto de rios e ramificações das árvores.

Fonte: Diário de Bordo da autora (1999).

A parte da pele que está mais imediatamente exposta ao meio ambiente, sua camada mais superficial, é a epiderme: esta abriga o sistema tátil. Portanto, nossa pele recebe não só os sinais que nos chegam desde o meio ambiente transmitindo-os aos centros do sistema nervoso, para a etapa de decifração, como ainda capta sinais de nosso mundo interno, todos esses são em seguida traduzidos (MONTAGU, 1988, p. 24).

O contato com muitos aromas de flores e plantas no estúdio-natureza desperta novas sensações sobre a percepção tátil sutil e a delicadeza das mãos e dos pés. Segundo Lederman, (1990-1997 apud KASTRUP, 2007, p. 117): “o tato, diferentemente da visão, não é um expert no reconhecimento da forma pura dos objetos, mas os reconhece principalmente através de suas propriedades materiais: de sua textura, de seu peso, de sua temperatura, de sua dureza ou de maleabilidade”.

Coloco os pés no solo e eles dão o contrapeso necessário à levitação do corpo, que é como o vento deslizando no espaço.

Os procedimentos da construção da qualidade no corpo passam por períodos longos de duração dessas experiências. Por muitas vezes, um procedimento realizado de construção do corpo-vento é ficar muitas horas de olhos fechados sentindo o tato dele na pele, sua temperatura e densidade. No momento em que o corpo sentir necessidade de se movimentar, ele reage e se move dançando livremente, sem nenhum julgamento. Observo quais movimentos trazem sentido e faço uma repetição exaustiva.

Os cegos sempre decoram e repetem trajetos no cotidiano pois, assim, os movimentos naturalmente se repetem.

Alterno experiências de fechar e abrir os olhos em ambiente natural. A luz de cada lugar é única e depende de sua intensidade para provocar grande fotofobia nos meus olhos. O corpo reage diante de uma forte luz com tensão muscular e faço o exercício de colocar as palmas das mãos nas pálpebras fechadas para acalmar os olhos.

Incorporo aos procedimentos de preparação do corpo cênico um leque e faço dele uma ferramenta de ventar na pele, quando não estou no meio natural. Outro objeto utilizado é o papel de seda na exploração das qualidades de leveza semelhante as brisas naturais que tocam a pele.

O registro fotográfico a seguir retrata a imagem de uma experiência do corpo ao vento, utilizando o papel de seda. Essa experiência foi na Praia de Santos, durante o Workshop *Derivas em branco*, ministrado por mim, em que exploramos o elo do corpo na natureza.



Imagem 24 – Registro de imersão da autora nos ventos na Praia de Santos (2017).  
Fonte: Arquivo da autora.

Em outra experiência com imersões do corpo na natureza fico com a pele sensível a tudo e vibro no estado de habitar o lugar e o tempo dilatado.



Imagem 25 – Imersão da autora na natureza em Cabo Polônio, no Uruguai, em pedras, mar e lobos marinhos.  
Fonte: Arquivo da autora.

Decorrente da segunda imersão em Cabo Polônio escrevo:

Saio de Cabo Polônio as 7:30 da manhã, pego o carro-trekking pelas dunas e vejo a praia ao amanhecer com brisa suave no rosto. Pauso no tempo para esperar o ônibus para Montevideo e me encontro com o tempo da espera. Chega o ônibus da linha “Ruta de Sol” as paisagens se multiplicam da janela do ônibus. Chego às 13:00 horas em Montevideo e o avião decola as 19:00 horas para São Paulo. Neste período de tempo em poucas horas transito por diferentes culturas e geografia do início do dia na vila sem luz elétrica em silêncio, com cavalos, comunicação em espanhol até São Paulo borbulhando em mixagens de sons e imagens do mundo contemporâneo<sup>26</sup>.

Guardo na memória corporal essas viagens com experiências de ficar horas nas dunas de areia, caminhar ouvindo o barulho dos ventos e das ondas do mar batendo nas pedras e de permitir o tempo da espera chegar. Exploro viver por algum período de tempo em lugares sem luz elétrica para abrir canais de receptores sensoriais sutis. As imersões na natureza árida e o contato com os ventos fortaleceram a qualidade da minha percepção háptica.

Segundo Kastrup (2007, p. 3):

Háptico significa “relativo ao tátil”, e é proveniente do grego *haptikós*, ê, ón” próprio para tocar, sensível ao tato. É o correlato tátil da óptica (para o visual) e da acústica (para o auditivo). O sistema háptico vai além do tato e é um dos mais complexos meios de comunicação entre o mundo interno e externo do homem. O sistema háptico está relacionado com a percepção de textura, movimento e forças através da coordenação de esforços de receptores do tato, visão, audição e propriocepção. A função háptica depende da exploração ativa do ambiente, seja este estável ou em movimento.

O que vejo me afeta? Sou afetada por aquilo que os meus olhos captam e experimento atravessamentos de percepções que me motivam a caminhar ao vento e a ser tocada na pele por ele dia e noite.

Na reserva ambiental de Cabo Polônio, na imersão na natureza entre lobo marinhos, pedras, dunas e areias em ventanias, experimento ficar sem as lentes corretivas por um período grande de duração nos ventos, nas pedras e nas areias. Cabo Polônio no Uruguai tem uma geografia propensa a ter ventos durante os dias e as noites.

Essas imersões são realizadas na maior parte do tempo em silêncio e sozinha, mas aberta a encontros com paisagens, animais e seres humanos no tempo não cotidiano. Um

---

<sup>26</sup> Trechos extraídos do meu Diário de Bordo, de 14 de janeiro de 2015, durante o retorno de Cabo Polônio a São Paulo.

trânsito entre estar sozinha e disponível no encontro com o meio externo. A troca inclui observar animais ao amanhecer até ao pôr do sol, tocando o olhar na transformação da luz entre o dia e a noite.

Os procedimentos na natureza ativam memórias visíveis na pele que deixam todos os poros abertos à leitura espacial sensível. Existe uma consciência na relação entre o espaço interno e o externo do corpo. A natureza tem espaço e tempo dilatados em relação a cidades e metrópoles. Registro esse tempo da paisagem natural para a camada vibracional do corpo e do processo de criação.

Trabalho com o objeto do papel de seda nos ares, ao vento, como extensão do corpo e registrando o elo com o meio natural.



Imagem 26 – Registro de imersão da autora praticando a percepção tátil das mãos nos ventos na Praia de Santos (2017).

Fonte: Arquivo da autora.





Imagem 27 – Registro da autora na caminhada Suriashi praticando a percepção tátil dos pés com o uso do papel de seda para novas experimentações de texturas e aderência (2017).  
Fonte: Arquivo da autora.

As experiências adquiridas nas imersões na mata, nos ensinamentos práticos com os mestres de butô e as inspirações artísticas de Ana Halprin, Lawrence Halprin e Evgen Bavcar ampliam meus saberes acerca da alta baixa da visão na natureza e na cena. Estes artistas são fundamentais para a construção dos procedimentos de preparação do corpo cênico e das memórias do solo *Exílio do Olhar*.

Potencializo a energia vibracional do corpo com experiência na alta baixa da visão na natureza e no processo de criação. Registro a natureza em desenhos desde a formação em Arquitetura, nos Diários de Bordo, trazendo para os processos criativos este procedimento.

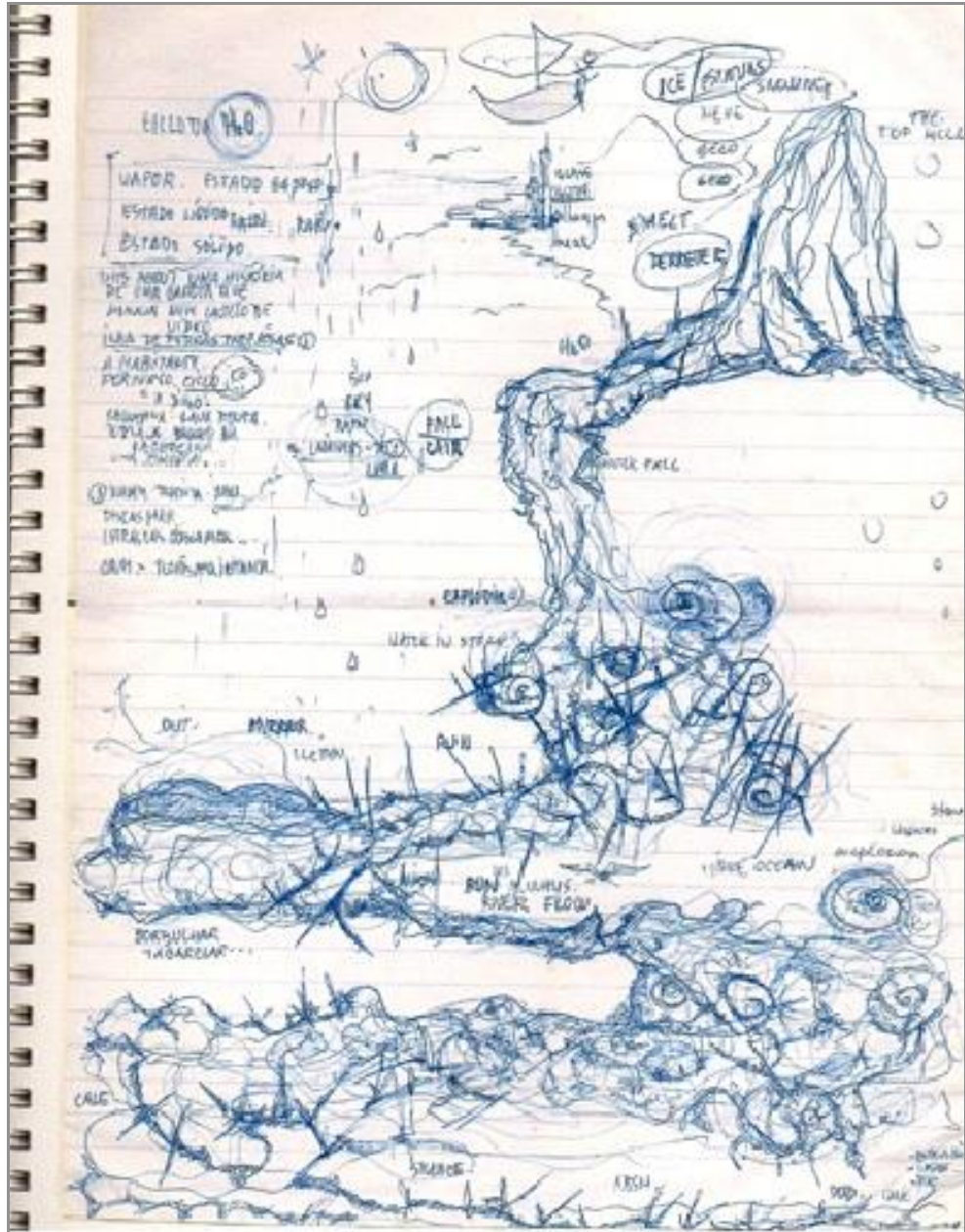


Imagem 28 – Desenho da autora observando o trajeto das águas nas pedras (2000).  
 Fonte: Diário de Bordo da Instalação-Performance Percursos das Águas (2001).

## 4 – MEMÓRIAS DO SOLO EXÍLIO DO OLHAR

### 4.1 – Processo de criação: corpo poético e construção cênica

*“Ao retirar as lentes de contato me sinto nua, o silêncio me toma e meus poros transformam em olhos abertos e ouvindo Pablo Neruda enxergo meu exílio de imagens com outro olhar”<sup>27</sup>.*

Estar a “olhos nus” na cena é um grande risco e antigo desejo. Desde a época em que as lentes corretivas começam, com frequência, a caírem durante as cenas, eu venho encarando a alta baixa da visão como uma potência para criação. Essa concepção traz questões relacionadas à percepção visual do homem contemporâneo, partindo do ponto de vista do meu exílio de imagens com a alta baixa da visão.

Na construção poética do solo *Exílio do Olhar* utilizo procedimentos da arquitetura, referentes às percepções sensoriais no espaço natural, aos conhecimentos em dança e performance dos mestres do butô e às viagens realizadas em diferentes paisagens naturais e culturais. Outras inspirações decorrem da poesia do livro *Los Versos Del Capitan* de Pablo Neruda, da música de Mercedes Sosa e da fotografia de Edvar Bavcar.

Delineando o objetivo desse estudo, investigo como construir memórias no corpo com a leitura dos pés explorando os limites desse corpo e praticando conhecimentos da arquitetura na relação do espaço intimista no ambiente essencial de luz e som. A estrutura coreográfica se apoia nas qualidades de movimentos do corpo e incorpora imagens projetadas de olhos grandes, poemas na paisagem sonora e música.

Em muitas de suas fotografias, Bavcar usa da multiexposição para dar vida à sua imaginação, levando quem observar suas fotos a questionar sobre a situação atual da visão na sociedade. Sua frase “tornar visível o que é invisível”<sup>28</sup> reverbera nas profundezas latentes do meu corpo com sua visão desfocada e encontra neste corpo-alta baixa da visão-criação seu lugar político.

---

<sup>27</sup> Trata-se do registro de uma frase minha dita durante um espetáculo.

<sup>28</sup> Trecho extraído do DVD *Janela da Alma* (Direção de João Jardim e Walter Carvalho. Produção de Flávia R. Tambellini. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 2002. 1 DVD (73 min) son color). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4F87sHz6y4s>. Acesso em 16 de nov. 2016.



Como tornar visível a poética da alta baixa da visão e sua potência no corpo, além da percepção visual?

Proponho ir na contramão da sociedade contemporânea, que é refém do mundo das imagens, para pesquisar – no corpo cênico – a falta e o risco, descobrindo virtualidades criativas.

Kastrup (2007, p. 25) esclarece “Como submeter a concepção de deficiência como falta? Pelo que dissemos aqui o que está em jogo não é o inconformismo. A subversão e a resistência se fazem nas práticas: ali onde são tecidas, encenadas as múltiplas concepções de deficiência”.

Procuro descobrir a pele, a alma e a vibração das imagens borradas, psicodélicas e paisagens infinitas da visão, o que me possibilita encontrar na poética dos desertos em ventanias as memórias para concepção desta criação. Nosso corpo está em constante transformação e a alta baixa da visão é visível para o portador dela. Cada corpo tem um olhar singular e experiências únicas.

No decorrer dos anos, a minha visão se modifica de baixa visão para alta baixa da visão e, devido a isso, desenvolvo estratégias de sobrevivência na vida e na arte. Uma alternativa é potencializar a percepção háptica vislumbrando novos aprendizados para a emancipação das lentes de contato na cena do solo *Exílio do Olhar*. Ao retirá-las, naturalmente, o corpo fica dilatado com uma concentração silenciosa e interiorizada. Nesse estado corporal é desafiador dialogar com o mundo externo e este é o desafio – sem a visão em foco no corpo, naturalmente a energia se volta para si e perde sua relação com o meio.

A preparação do corpo cênico é fundamental como procedimentos de imersões no meio natural em treinos de leitura espacial, percepções sensoriais, dinâmicas imagéticas e vibracionais, entrelaçadas com os ensinamentos da arquitetura e dos mestres de butô. Esses saberes nutrem o processo criativo e abrem novas possibilidades de construção cênica. Portanto, proponho um espaço cênico intimista e com o intuito do espectador sentir e observar os detalhes das reações do meu corpo se arriscando – a “olhos nus” – em composição em tempo real. Na composição desses movimentos incorporo ações e reações diretas ao meio.

Nessa investigação, propõe-se o estudo do corpo como uma terra natal onde o olhar é exilado, emigra para os outros sentidos do corpo e constrói novas paisagens. Encontro nas imagens borradas, psicodélicas e paisagens infinitas do meu olhar uma poética das memórias da alta baixa da visão.

A partir do momento que não enxergo em foco, imagens sem limites me atravessam em imensidão e a sensibilidade visual ativa todos os poros, como no estado de “awareness”, abordado por Kastrup (2007). O estado de atenção e a consciência da percepção háptica me mantém em conexão com o meio e intensificam a presença cênica. O estado vibrátil do corpo é visível e desencadeia, em cada performance, uma experiência única.

Segundo Kastrup (2007, p. 90), “a visão responde em grande medida pela estabilização corporal e pelo equilíbrio, bem como atua na iniciação e no controle dos movimentos”. Assim, ao retirar as lentes corretivas, os pés são meus olhos e é com eles que mantenho o equilíbrio corporal em contraponto ao desequilíbrio proporcionado pela visão totalmente desfocada, borrada e sem limites.

A prática da percepção tátil dos pés é essencial para o deslocamento “a olhos nus” na cena e funciona como uma âncora do navio em deriva. O enraizamento dos pés e o estado de prontidão dão suporte para romper os limites do corpo em movimento na cena.

Retirar as lentes de contato em cena é um “ritual de desnudamento do olhar”. Essa transição das imagens focadas para as desfocadas, quando executada diariamente, desencadeia a experiência do corpo na cena.



Imagem 29 – Registro da instalação do “Kit sobrevivência” na Performance *Exílio do Olhar*.

Fonte: Arquivo da autora.

Coloco uma pequena instalação na entrada do espaço cênico. Ela contém meu “kit sobrevivência” com produtos necessários para ver em foco e executar ações que são possíveis

somente com elas, como escrever e dirigir. São objetos de uso no cotidiano, estojo para armazenar lentes corretivas, espelho, lentes de contato, receitas médicas e óculos de grau. Além de óculos de grau escuro, devido à fotofobia.

Na atividade de criadora-intérprete investigo olhar além de minha vulnerabilidade visual e exponho minhas memórias que se apresentam em diferentes qualidades de movimentos. Essas qualidades corpóreas constroem múltiplas camadas de percepções sutis, poéticas e imagética referente à alta baixa da visão. E no momento em que escolho assumir meu exílio de imagens na cena, as qualidades vão aparecendo e me conduzindo para diferentes territórios de sensibilização no espaço cênico.



Imagem 30 – Registro da retirada das lentes. Na foto do lado esquerdo a lente pequena e fácil de cair dos olhos para portador de ceratocone, miopia e astigmatismo e na foto do lado direito a lente escleral que possibilita realizar atividades antes difíceis na vida e na arte.  
Fonte: Arquivo da autora.

A investigação corporal traz tensão de espasmos quebrados e estremecidos do corpo numa vigorosa pulsação que vem do coração. Elas se relacionam com situações de vulnerabilidade e riscos do cotidiano, na trajetória artística e na natureza, sem as lentes corretivas. A potência desse processo de criação está no corpo, que se abre para novas experiências cênicas sem a visão em foco. Surge na composição de movimentos as qualidades do corpo dos exames regulares aos médicos, nas trocas de lentes no cotidiano, das situações de adrenalina vivenciadas com a perda das lentes corretivas, das imersões nas naturezas e das viagens relacionadas aos exílios culturais.

Minha visão caminha numa paisagem de neblina, onde cores se sobrepõem com corpos e luzes se misturando, e no espaço em infinito tenho a sensação de estar exilada do mundo das imagens. Começo a investigação poética e cênica associando o estado de percepção visual com a palavra exílio. Ela remete a ser estrangeira, habitar espaços desconhecidos, aos exílios políticos e culturais. Investigo meus exílios viajando para diferentes culturas e considero, para este processo de criação, o corpo como lugar da experiência, das memórias e da alta baixa da visão na vida e na arte.

Sobre a palavra exílio, olho para o trecho da poesia de Mahmoud Darwich – *Les deux moitiés de l' Orange* – carta escrita durante seu exílio em Paris a Samih al-Kassem, seu amigo da palestina, na qual revela o que significa ser um exilado. E com o conteúdo dessa poesia reflito sobre quais são meus exílios. Ele diz:

É possível descrever tudo o que eu escrevo como poesia do exílio. Eu nasci um exilado. O exílio é um conceito muito amplo e relativo. Há exílio na amizade, exílio na família, exílio no amor, exílio dentro de você. Todo poema é uma expressão de exílio ou de estranhamento. Eu poderia retornar para viver em Haifa ou Akka e o exílio me acompanharia. O exílio humano, no sentido mais amplo, é a base de minha humanidade. Um lugar, quero um lugar! Quero um lugar para voltar a mim mesmo, para colocar o meu papel sobre uma madeira mais dura, para escrever uma carta maior, para pregar na parede um quadro, para arrumar os meus fatos. Para te dar o meu endereço, para fazer crescer a menta, para esperar a chuva. Quem não tem um lugar também não tem estações. Poderás tu transmitir-me o cheiro do nosso Outono nas tuas cartas? Leva-me para aí, se é que ainda há um lugar para mim na miragem estagnada. Leva-me para os eflúvios de cheiros que respiro nos écrans, no papel, ao telefone. Palestina nos olhos e na tatuagem, Palestina no nome Palestina nos sonhos e nas marcas, Palestina no lenço, no andar e no corpo, Palestina nas palavras e no silêncio, Palestina na palavra, Palestina no nascimento e na morte (DARWICH, 2011<sup>29</sup>).

Associo meu exílio do olhar como uma deriva do corpo em paisagens infinitas dos desertos em ventanias. Deixo que os ventos entrem na minha casa-corpo-alta baixa da visão e soprem novos ares de experimentações na criação.

Evgen Bavcar parte do paradoxo que para expandir os limites do corpo precisa fotografar com os olhos da mente: “É como se a memória imprimisse com a luz o negativo”, explica durante entrevista concedida à Amir Labaki, jornal Folha de São Paulo, em 20 de

---

<sup>29</sup> Tive acesso a este poema por meio de um panfleto de divulgação de uma apresentação musical realizada no Centro Cultural de São Paulo.

março de 1994, quando também afirma que transformou sua cegueira – condição de limite – em redenção.

Um dos relatos mais emocionantes que já ouvi foi a descrição feita por Bavcar de seus últimos dias de olhar. Sabendo de sua cegueira progressiva, a mãe de Bavcar o fazia consumir o máximo possível de imagens como se, em estado de dicionário, devesse guardar na memória o máximo possível de lembranças visuais. É sobre a lembrança, forma nobre da memória, que Bavcar trabalha suas imagens. Mas, para mim, o mais importante é a sua concepção de imaginação. [...]. Ora, penso que, para Bavcar, sua ideia de imaginação é bem outra: para ele, a imaginação mistura-se à percepção e às operações da memória (NOVAES, 2003, p. 112).

Nesse processo de criação parto de memórias e da ventania dos desertos para composição de movimentos. Vou a favor do corpo experimentando percepções, as poesias de Neruda atravessando a liberdade de abrir minhas asas-braços como o pássaro condor que voa nas alturas. As imersões nas ventanias intensas de Cabo Polônio, as imagens desfocadas de Bavcar, o silêncio das paisagens e a força de viver na plenitude na voz potente de Mercedes Sosa me inspiram.

No início desse processo viajo para Istambul, em residência artística no *Project Apartament de Selda Asal*. Nessa cidade turca entro em contato com a cultura ocidental-oriental, já que ela se localiza entre Europa-Ásia, a antiga Constantinopla. É uma cultura em que muitas mulheres usam o véu para proteção, cobrindo os cabelos que é considerado uma parte íntima do corpo feminino mulçumano.

Olho para meus cabelos longos, leves e soltos, característico da cultura brasileira, em contraponto ao resguardo dessa cultura e reflito: o que gostaria de revelar neste processo criativo? Ao refletir que nessa cultura os olhos são fundamentais para a comunicação e ficam a mostra no corpo da mulher mulçumana tradicional, escolho fazer dos meus cabelos um véu que cobre e protege os olhos que se abrem e fecham no espaço.

Guardo dessa cultura muitos questionamentos sobre corpo e encontro na qualidade fluída dos giros sufis a relação com o movimento dos redemoinhos do deserto. Escolho me desvelar aos poucos e utilizo do olhar o principal foco do movimento das imagens desfocadas e com pés enraizados.

Em Istambul encontro muitas mulheres vestidas de preto e ao mesmo tempo recordo do ator Rubens Corrêa encenando *Artaud*, com um pano roxo nos ombros e dizendo: “dilat

o corpo de minha noite interna” (UNO, 2012, p. 58). Esta frase me traz um grande sentido na dilatação de percepções e emoções em se comunicar – sem a visão – com o meio.

Nesta criação faço uma homenagem às mulheres árabes de roupa preta que encontro no mundo muçulmano e sua essência dos exílios culturais e imagéticos. Escolho uma roupa preta com os pés e as mãos em evidência, cabelos soltos como extensão do corpo e véu. Na cena final, ao som da música de Mercedes Sosa, uso um véu roxo como um rastro da serpente no deserto.

Encontro ventanias no corpo assistindo em Istanbul o ritual dos *sulfis* e me interesso pelos seus giros. Os Giros são como vendavais sutis e tempestivos, são memórias de ser vento. Na preparação do corpo cênico giro por muito tempo. E no corpo coloco ar e danço. Essa viagem em uma cultura diferente revela um corpo no espaço do “entre” um infinito das paisagens desfocadas. Encontro, ainda, minha descendência síria e o autoconhecimento cultural e rico de lugares percorridos, como o mercado de especiarias em Istanbul com seus aromas afrodisíacos e poderosos.

Guardo a imagem da capa de uma edição da revista *National Geographic* de uma mulher coberta com véus, andando nas dunas do deserto alaranjado em ventania. Esta imagem fazia sentido e me desperta a necessidade de trazer essa mesma energia vibracional do corpo para a cena.

Proponho como metáfora a paisagem dos desertos, que é uma extensão natural do silêncio interior do corpo e uma alusão às imagens que meu olhar pode captar a olhos nus, sem as lentes de contato, um espaço infinito com espectros de cores que se intercalam sem foco e limite. Segundo Deleuze e Guattari (1997, p. 46):

O deserto de areia não comporta apenas oásis, que são como pontos fixos, mas vegetação rizomáticas, temporárias e móveis em função de chuvas locais, e que determinam mudanças de orientação dos percursos. É um espaço háctil, ou antes “háptico”, e um espaço sonoro, muito mais que visual. O nômade, o espaço nômade, é localizado, não delimitado. O espaço liso é ocupado por acontecimentos ou hecceidades, muito mais do que por coisas formadas e percebidas. É um espaço de afectos, mais que de propriedades. É uma percepção háptica, mais que óptica.

Se a linguagem, as técnicas e os edifícios do homem constituem uma extensão de suas faculdades construtivas, só o deserto é uma extensão da sua faculdade de ausência, o esquema ideal de sua forma desaparecida.

Posso imaginar o deserto nas entrelinhas de todas as zonas habitadas e as paisagens. Como o deserto é diferente de um espaço que se tem desembaraçado de toda substância, o silêncio não é aquilo de que se tenha apagado todo ruído; não é preciso fechar os olhos para escutá-lo. Proponho para que meus olhos recomeçassem por toda parte a fazer, mentalmente, o vazio perfeito integrando o espaço liso.

O que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e ruídos, as forças e qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, na estepe, ou no gelo. Estalido do gelo e canto das areias. O que cobre o espaço estriado, ao contrário, é o céu como medida, e as qualidades visuais mensuráveis que derivam dele (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 163-164).

Olho para o deserto e associo ao espaço do “entre” abordado por Caron (1994) nas aulas de projeto e ao tempo-espaço do “entre” do MA abordado por Greiner (1998) na cultura japonesa e na prática do suriashi. Relaciono o espaço nômade com a percepção háptica dos desertos abordado por Deleuze e Guattari (1997), com o lugar do “entre” onde tudo pode acontecer abordado pelos mestres de butô.

Encontro minha natureza visual com uma paisagem infinita de silêncio, vazio e ventanias. Retomo procedimentos preparatórios do corpo cênico de silenciar e esvaziar, investigados com a caminhada Suriashi e a percepção háptica na trilha-estúdio ao desbravar territórios das percepções sensoriais na mata com olhos nos pés, mãos e poros. É com esvaziamento interno e percepção aguçada de escuta silenciosa e presente das paisagens do deserto que inicio a exploração das qualidades dos ventos.

No percurso dessas investigações surgem diferentes qualidades imagéticas de ventanias que sopram no espaço infinito de um deserto com luz alaranjada do nascer e morrer do sol.

Vislumbrando mergulhar nas profundezas das percepções do corpo na natureza investigo as viagens dos nômades do deserto. Vou ao encontro com as paisagens dos lobos marinhos e dunas com ventanias constantes na reserva ambiental de Cabo Polônio, no Uruguai. Sobre isso, Deleuze e Guattari (1997, p. 166-167) esclarecem que:

O que distingue as viagens não é a qualidade objetiva dos lugares, nem a quantidade mensurável do movimento, nem algo que estaria unicamente no espírito, mas o modo de espacialização, a maneira de estar no espaço, de ser no espaço. [...] viajar de modo liso é todo um devir, e ainda um devir difícil, incerto.

No árido habitat das dunas de areias, ventos, sem luz elétrica, lobos marinhos, cavalos e muito silêncio faço derivas caminhando e ativando percepções, viajo no espaço liso abordado por Deleuze e Guattari, sinto a sutileza da brisa do vento no rosto, a força das tempestades de areia no corpo e uma atmosfera de leveza vigorosa. Ali encontro o tempo da espera e do espaço nômade.

Ativo treinando ser vento dentro de um espaço infinito das areias. Repito as reações das memórias da alta baixa de visão na paisagem. Sentar no topo da duna, fechar os olhos e ouvir o barulho do vento por horas com seu som fluído permite mergulhos no estado de devir. As imagens internas e externas aparecem e desaparecem no vazio do espaço do corpo; as piscadas do olhar e a ação de abrir e fechar os olhos trazem imagens e provocam percepções sutis com o meio.

Retorno a Cabo Polônio no intuito de intensificar os procedimentos da primeira viagem. Decoro os espaços naturais, mesmo sendo nômades como as areias, mas me localizo pelo vento, assim com crio maior estabilidade em lugares antes habitados. O lugar desértico e vazio me desperta a necessidade de praticar o tempo da espera, caminho em suriashi e piso de areia, pauso para ser tocada pelo vento e bailo ao vento livremente. Na arte encontro meu pertencimento na paisagem árida, onde os ventos nunca param é fácil ter imagens poéticas. As caminhadas a beira mar descalça, sem lentes corretivas entre dunas e o céu, criam imagens de uma única paisagem em neblina.

Escolho durante o processo de criação pesquisar a cor alaranjada do deserto nas imersões do corpo na natureza e deixo os pés sentirem a temperatura da areia. O clima das paisagens áridas é quente de dia e frio de noite. O tempo da espera me atrai e a duração do dia tem um espaço vazio, mas que proporciona uma riqueza de percepções amplificadas no tempo interno do corpo.

A poética de Kazuo Ohno me incentiva a ser vento dançante e a me questionar: quais os ventos de minha alma?

Varal de roupas. Sopra um vento. Bate o sol.  
 Estão secando. O vento dentro de minha alma.  
 Varal. O vento começou a soprar. Bate o sol.  
 Façam como quiserem.  
 Dentro dessa Atmosfera, livremente.  
 Mas vocês não estão  
 Usando tanto o vento quanto poderiam...  
 (OHNO, 2016, p. 82)



Experimento deixar os ventos percorrerem as paisagens infinitas do deserto em ventanias como rastros enfumaçados de movimentos e imagens inspiradas nas fotografias de Bavcar. O vento é tátil e o espaço do deserto é nômade, mas ambos proporcionam a atmosfera interna esvaziada, silenciada do estado de imensidão no espaço infinito.

Na composição das paisagens corporais encaro a qualidade de ser vento como fio condutor que tece cinco diferentes cenas no roteiro da criação.

A retirada das lentes é a propulsora da experiência para desenhar, ouvir sons e experimentar qualidades de movimentos.

A experiência cênica começa com a retirada das lentes e na primeira cena se relaciona com a poesia de Pablo Neruda; na segunda cena com os sons de ventanias; na terceira com as imagens de olhos projetados de ceratocone; na quarta cena com o poema *El Condor*; e na quinta cena com a música de Mercedes Sosa.

Danço ao som do vento e dos poemas do chileno e expatriado da sua terra natal, Pablo Neruda, projeto imagens de olhos com ceratocone e deixo o coração pulsar. Meus pés tocam a terra, brota água, sou vento nas paisagens do deserto, sou tempestades de areia, decanto, meu cabelo é vento e brisa. Deixo o raio de luz entrar na escuridão do amanhecer, o véu da noite voou e cobre meu corpo com a mais fina chuva madrugada<sup>30</sup>.

Encontro no livro *Los versos del Capitan* (1952) de Pablo Neruda sua paixão pela natureza e com ela vou às alturas do imaginário sensível e selvagem. Este poeta chileno vive o exílio político expatriado de sua terra natal e tem uma experiência de vida com uma ruptura geográfica e cultural.

Carrego seu livro para todos os lugares, dia e noite, viajo com ele debaixo do braço, escolho frases deste livro e mergulho no universo poético e imaginário de Neruda. É prazeroso descobrir sua relação entre arte e vida. Olho para o exílio político de Neruda e associo aos exílios das imagens desfocadas a “olhos nus” e minha experiência de ser uma estrangeira em diferentes exílios culturais vivendo em outros países.

Seleciono palavras e frases deste livro sobre os olhos e gravo trechos sonoros. Convido a atriz e dançarina de butô Dorothy Lenner para gravar em espanhol, ela que é romena naturalizada brasileira. Nessa gravação, memórias da sua terra natal são ativadas.

---

<sup>30</sup> Memória da autora, registrada no Diário de Bordo da exploração de qualidades de movimento.

Tenho o hábito da repetição do movimento e de escutar uma paisagem sonora. Ouço por muito tempo os poemas e deixo o corpo dizer o que ele quer dançar. Construo um corpo com paisagens poéticas, leves, intensas e selvagens.

Os poemas de Neruda trazem novos olhares para meu corpo-casa-memória-poético. A imagem de olhos abrindo e fechando traduzem o meu olhar para dentro de mim mesma e experimento estar disponível no estado de prontidão que reage ao imaginário e ao meio. Não vejo a fisionomia de nenhum espectador sem as lentes corretivas, mas percebo a vibração dos seus corpos e da sua natureza.

Na primeira cena encontro com a poesia de Pablo Neruda e revelo memórias da alta baixa da visão. Após a retirada das lentes corretivas deixo meu corpo naturalmente abrir e fechar os olhos, que são como uma fonte de água nos oásis dos desertos onde brota água. As lágrimas nos olhos limpam e deixam a respiração leve. Exercito a ação de piscar os olhos para que fiquem umedecidos. O corpo é enraizado no chão com movimentos da cintura para cima e com foco nos olhos, nos pés e nas mãos.

O movimento é fluido e de abrir e fechar olhos, mãos, tronco e braços. Os olhos reagem à luz cênica e as mãos abrem e fecham no rosto e se espalmam nos ares se transformando em dedos-raízes; o punho fechado vibra como um tambor-corção em frente ao peito e revela uma importante célula de qualidade de movimento; os braços são asas de um condor que voa nas alturas; o tronco se envelopa sobre as pernas reunidas e abre nos ares em torções; os cabelos compridos reverberam o movimento da cabeça e da coluna vertebral como um véu que guarda olhos e toda a pele.

Assim, a qualidade de movimento alterna suspensões em pausas com reações rápidas de surpresas e desespero. Explora-se, também, uma pulsação forte do coração em contraste com a leveza das mãos no rosto e nos ares. Os movimentos se repetem e são delapidados durante as imersões nas matas e explorações sobre memórias.

Frases selecionadas do livro de Neruda para compor a paisagem sonora na ação cênica de encontro comigo mesma no deserto

Transcrição da paisagem sonora construída com trechos dos poemas de Pablo Neruda (1952), do livro *Los Versos Del Capitán*:

Olhos abertos [...] Olhos fechados [...] Inclino minha boca a beijar a terra e minha luta é dura [...] Olhos cansados às vezes de ter visto a terra que não muda e os olhos se foram [...] Deixe que o vento corra, coroado de espumas

galopando na sombra [...] Nesta noite descansarei [...] Não cabe os olhos na cara e eu caminho por eles [...] Minha pátria dá luz ao mundo [...] Caminho por onde caminho? [...] Os olhos se cegam pelo dom da vida [...] A vida, os olhos que vem.

Na primeira cena exploro movimentos que se repetem em um único ponto do espaço com os pés enraizados no chão extraindo a força da terra. As mãos e os cabelos que cobrem os olhos buscam dinâmicas que sobem, descem e deslizam no espaço. Essas mãos fluídas alternam ser raízes tateando saliências e de punhos fechados batem no peito como um tambor com um coração que vibra, disponível para reagir ao meio vibracional e imagético com o público.



Imagem 31 – Registro primeira cena.  
Fonte: Arquivo da autora.

A imagem que apresento a seguir é um desenho, de minha autoria, com o intuito de registrar os movimentos da primeira cena, com trechos dos poemas de Pablo Neruda.

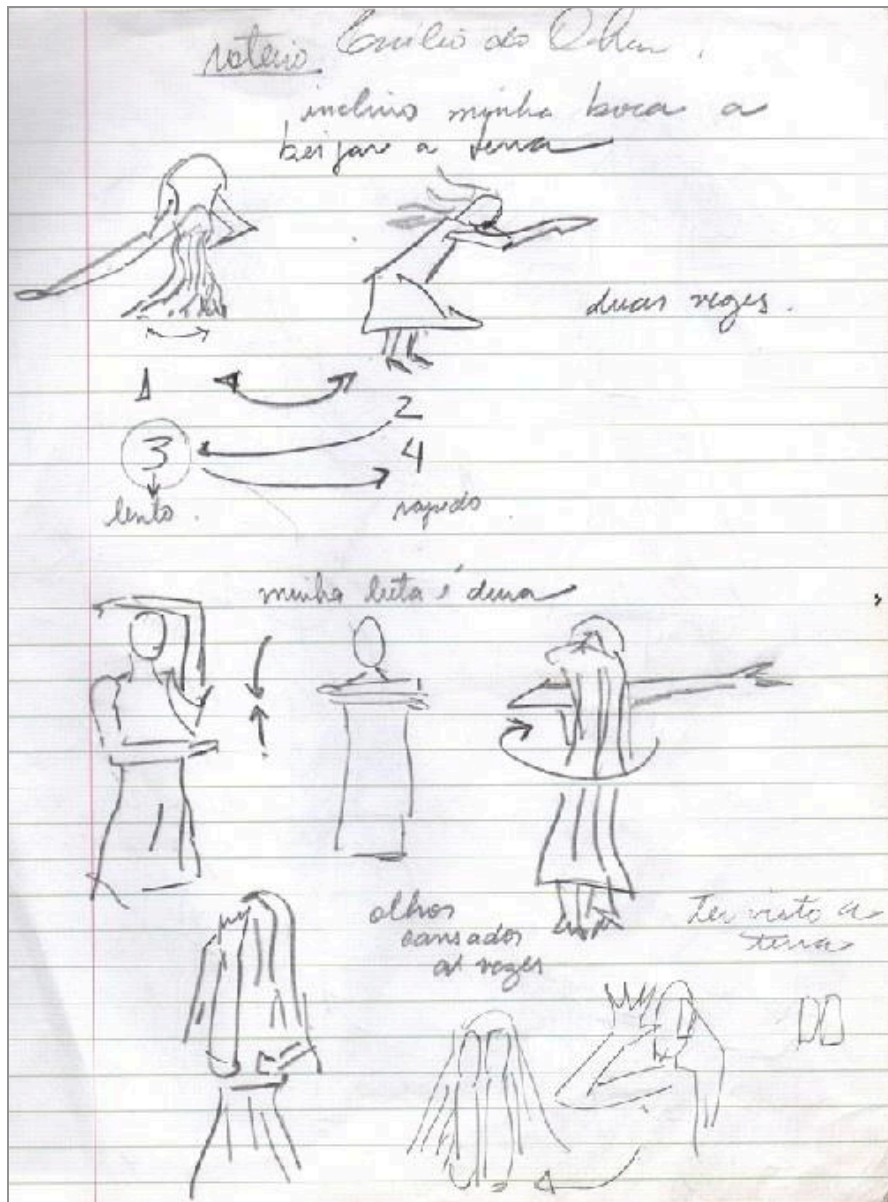


Imagem 32 – Desenhos do diário de bordo da autora<sup>31</sup>.  
Fonte: Arquivo da autora.

Na segunda cena o corpo se desloca em um círculo grande no espaço cênico com pausas para saltos de pernas fechadas e braços abertos em redemoinhos na ação de ser vento. Nesses momentos aéreos coloco muito volume de ar no corpo para construir diferentes dinâmicas. Exploro a qualidade forte dos giros em tempestades de areia que consegue cegar

<sup>31</sup> Esta imagem compõe a sequência dos desenhos apresentados na primeira cena, produzidos em 2011 após a estreia. Os 10 desenhos estão disponíveis no anexo B.

um homem e alterno com movimentos delicados da brisa suave e sutil que amacia a pele durante o toque. O corpo se desloca no chão numa diagonal no espaço, corta o grande círculo espacial. Encontro a paisagem infinita do deserto e no espaço nômade em ventanias pequenos e grandes círculos no espaço cênico.

O corpo é vento em deslocamento. Em giros pelo espaço, em que se intercala em ser redemoinhos ou brisas com movimentos sutil das mãos e do tronco, busco as espirais. Nas ventanias coloco muito volume de ar no corpo em deriva e mantendo o equilíbrio nos giros, me permitindo, às vezes, ser lançada no espaço.



Imagem 33 – Registro da segunda cena.  
Fonte: Arquivo da autora.

A cor laranja está presente na cena das ventanias, remetendo à cor do deserto.

O corpo-vento encontra com a paisagem do deserto espaço infinito e vazio. A qualidade do corpo cênico se transforma aos poucos e reverbera memórias de sobrevivência com qualidades de tensão e movimentos fragmentados. O corpo comprime toda musculatura e se desloca dobrando pulsos, dedos, quadril, pescoço, cotovelos, olhos e bocas, lembrando um surto psicótico mais elaborado. Nesse momento, a fluidez dos ventos muda para um movimento curto e fragmentado.

Ainda na terceira cena – ilustrada neste memorial por outros dois momentos – acrescenta-se também a imagem projetada de um olho de ceratocone e o corpo, dialoga-se

com a contenção muscular e a tensão fragmentada, o que me leva ao caminho da exaustão. Permaneço enraizada em um ponto do espaço e encontro o deslocamento em espiral e movimentos fragmentados como uma navalha cortante. Também associo frases de Neruda com minhas qualidades de movimentos e as encaixo em tempo real na cena. Reverbero memórias de sobrevivência com tensão e volume de ar dos ventos no corpo, me permitindo fazer uma ação de deriva imagética, poética e sensorial.



Imagem 34 – Na terceira cena eu encontro com as imagens de olhos portador de ceratocone, doença degenerativa da córnea, e exploro qualidades de movimentos a partir dessas memórias<sup>32</sup>.

Fonte: Arquivo da autora.

Olhos cegos [...] Olhos abertos [...] Eu te olho [...] Que temos, que passa? [...] Tem que abrir as portas, tem que me obedecer, tem que abrir os olhos para que busquem neles que cegos me esperavam [...] Pródiga abre as portas e que no seu coração um mundo cego se desenlace e voe pelo mundo [...] Que vê com olhos cegos? [...] Andando nas areias eu decidi te deixar [...] Corta as raízes, solta sozinha ao vento e se de pronto me ouve não me busque. Eu já sei que me ouves. Pensa que neste dia a essa hora levantarei os braços e soltarei as raízes buscando outras terras. [...] Nada se apaga nesta vida, o nome de tu vem a luta, não deixe de marchar na vida. Tem que mudar o coração e olhando, pense que sou eu que estou olhando. [...] Ando segura adiante porque tenho mil olhos. [...] Olhos. [...] Olhos [...] (NERUDA, 1952<sup>33</sup>).

<sup>32</sup> As imagens projetadas nas terceira e quarta cenas são de olhos portadores de ceratocone de pacientes do dr. César Lipener, médico da autora.

<sup>33</sup> Trata-se de trechos citados da poesia de Neruda.

O espaço cênico utiliza de uma tela branca ou uma parede clara para projeções das imagens captadas do meu médico, o dr. César Lipener. Escolho três imagens significativas e faço uma edição com Edson Audi para criação imagética da cena.

Ainda na terceira cena, a primeira imagem projetada traz o olho de ceratocone piscando, que abre e fecha, sendo essa ação executada nas consultas médicas para avaliar a degeneração da córnea. Nesta imagem, a córnea é mixada com a paisagem de areias filmada nas dunas de Florianópolis, pela artista Ana Galloti. E a segunda imagem projetada traz o olho de ceratocone com o líquido laranja usado nos exames médicos com a lente escleral. O tom azulado-esverdeado que está na filmagem é devido ao medicamento colocado no olho.

As duas imagens são muito significativas neste processo, pois trazem a necessidade de exames regulares de toda uma vida nos médicos de olhos em busca da curvatura e grau certos das lentes corretivas do olho com alta baixa da visão com ceratocone, miopia e astigmatismo.

Na quarta cena desta composição a autora recita o poema de *El condor* – que é uma jornada do caminhante levado às alturas pelo pássaro condor, sendo este conhecido como o espírito do Chile da Cordilheira dos Andes.

O processo de construção cênica passa por muitas explorações de movimentos e seleciona posicionar-se em frente da imagem do olho com ceratocone projetado bem grande como um globo terrestre azul. O movimento da mão direita sobre o peito vibra e coloca o foco na voz e nas palavras do poema. Tenho muitas sensações com esta maravilhosa poesia do meu coração que quase sai pela boca e é elevado às alturas. A composição cênica propõe mudanças rápidas de tempo dos movimentos como em um piscar de olhos. Cria uma poética potente que faz o corpo respirar ofegante na batida do peito como um tambor.



Imagem 35 – Na quarta cena a autora recita o poema *El Condor*, de Pablo Neruda, *Los Versos Del Capitán*, com projeção do olho portador de ceratocone com a lente escleral.

Fonte: Arquivo da autora.

Yo soy el condor, vuelo  
sobre ti que caminas  
y de pronto em um ruedo  
de viento, pluma, garras,  
te assalto y te levanto em um ciclón silbante  
de um huracanado frio.  
Y a mi torre de nieve,  
A mi guarida negra  
te llevo y sola vives,  
y te llenas de plumas  
y vuelas sobre el mundo,  
inmóvil, em la altura.  
Hembro condor, saltemos  
sobre esta presa roja,  
desgarremos la vida  
que pasa palpitando  
y levantemos juntos  
nuestro vuelo salvaje.  
(NERUDA, 1952, p. 43).

Na quinta cena, com a voz de Mercedes Sosa na música *Guitarra dimelo tú*, em 2008, ela me ativa a vontade de viver. A música é sobre passar as madrugadas buscando o raio de luz porque a noite está longa e nossos sonhos mortos se salvam. Mercedes é exilada política como Neruda. Ela me inspira a olhar para minha alta baixa de visão na arte. Seleciono finalizar a composição cênica caminhando a devir em uma diagonal de luz.



A iluminação me orienta especialmente no espaço cênico intimista. Utilizo do recurso de cinco refletores de chão, dois localizados nas laterais e três na parte da frente, para delimitar a área cênica. Os refletores são colocados no chão porque a luz que vem do alto me desorienta quando estou sem as lentes corretivas. As luzes vibram em aros, em contraste no escuro, mas são ferramentas essenciais conjuntamente com a percepção tátil dos pés para ações de deslocamentos.

O refletor elipsoidal, localizado na diagonal frente lado esquerdo na cor branca, finaliza a performance como alusão à caminhada solitária no raio de luz, em noite fria do deserto. Nessa caminhada utilizo da percepção tátil dos pés para caminhar como os felinos, o chamado *Cat Walking*, que andam e saltam no escuro com refinamento sensorial. Os movimentos dos braços e todo tronco lembram movimentos das serpentes em deslocamento no deserto.

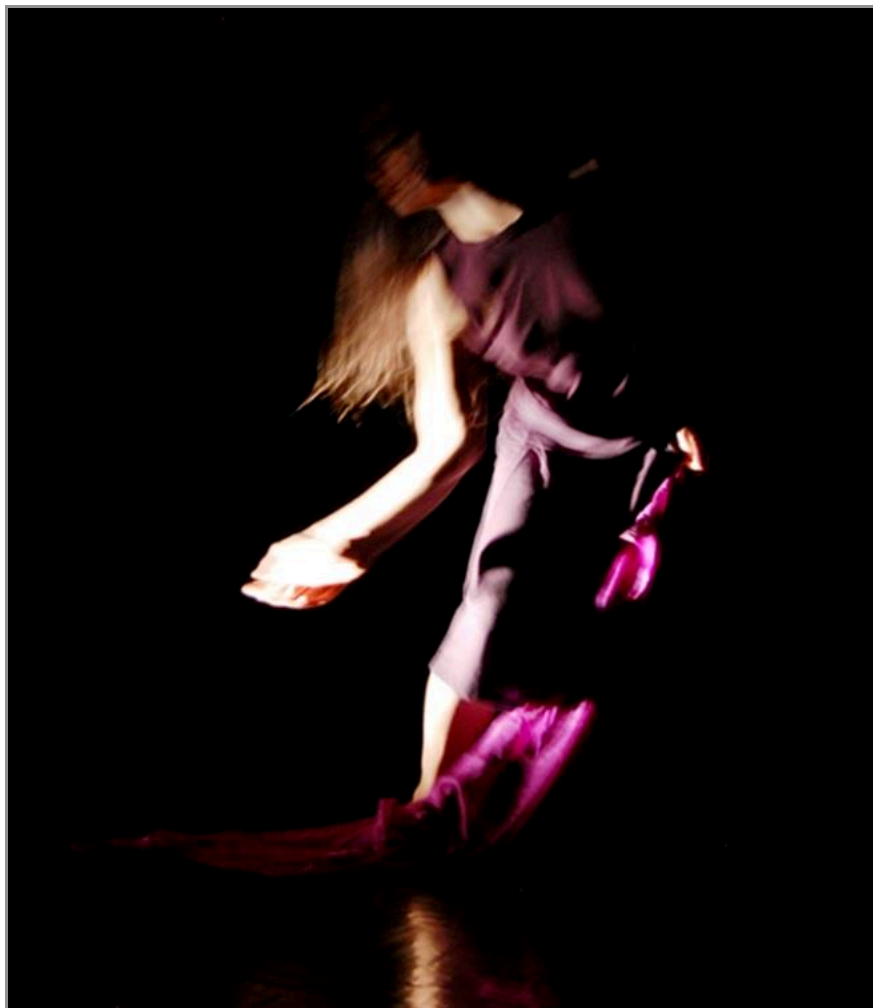


Imagem 36 – Registro da quinta cena.  
Fonte: Arquivo da autora.

O figurino é inspirado nas mulheres de Istambul e escolho usar uma blusa e uma saia preta, com os braços e pés aparecendo.

A paisagem sonora traz trechos e expressões da poesia de Neruda, sons de ventania e música de Mercedes Sosa, exilada política como Neruda e traz na voz a vontade de viver com a canção *Guitarra dimelo tú* (2008). O som se inicia no roteiro após a retirada das lentes na cena, marcando a passagem para o mundo desfocado e tem duração de 30 minutos. Ouço por muito tempo esse som no processo de criação e assumo sua poética.

O livro *Los Versos Del Capitán* é inspirador e gravo o som da passagem das suas páginas de uma para outra com o som da minha respiração ofegante.

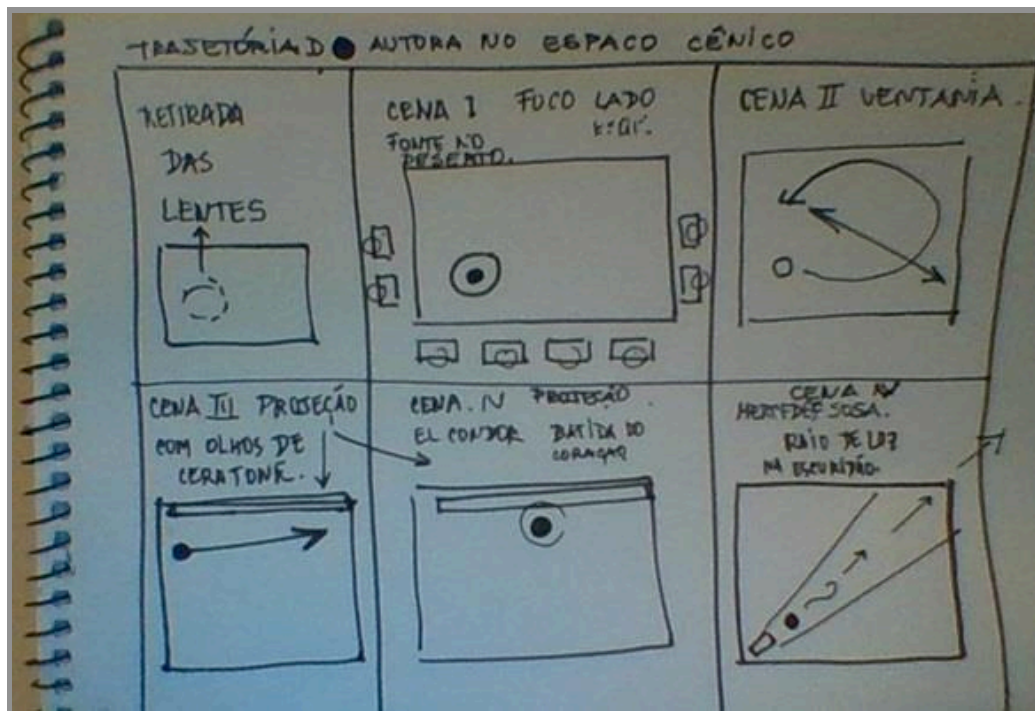


Imagem 37 – O movimento circular inspira a construção da composição cênica e sua trajetória no espaço. Este roteiro registra a localização e a circulação do corpo cênico que encontra o seu lugar em cada uma das cinco cenas.

Fonte: Arquivo da autora.

Me interesse pela arte de Hijikata, fundador do butô japonês, dos americanos Lawrence e Anna Halprin que trabalham com Gropius da escola alemã de Arquitetura a Bauhaus.

A relação da arquitetura, da dança e da performance estão na minha trajetória acadêmica e artística e reverbera nesse memorial.

A arquitetura integrada ao meio natural possibilita o corpo humano reviver e ficar perto das folhas e do tronco das árvores. O corpo humano fica no seu habitat natural dos primórdios e encontra na dança e na caminhada nas pedras, viver ao ar livre, o espaço do “entre” da arquitetura japonesa que Caron (1994) aborda, na caminhada japonesa do Suriashi, no Tempo MA (GREINER, 1998) a alta baixa da visão na criação. Conecto com a frase de Hijikata (UNO, 2012, p. 20): “nossos olhos talvez tenham se perdido do fato de serem olhos”, Baccar me traz o visível do invisível com seus ventos táteis e o contraste da luz; Neruda provoca meu corpo a se arriscar ao voo selvagem nas alturas; e Mercedes Sosa me inspira a dançar.

Tenho necessidade de me despoluir de imagens e sons. Habito por dois meses no silêncio do pequeno vilarejo com natureza de lagos e bosques, na residência artística no Mok Center em Mooste, na Estônia, em 2010. Neste lugar é necessário se descamar das suas temporalidades viciadas de espaço e tempo da metrópole e estabelecer contato com outra percepção auditiva e sua relação com o silêncio. Trata-se de uma experiência que abre um nível de vibrações sutis com esvaziamento interno inspirado nas paisagens silenciosas.

O estado de esvaziamento se rompe quando o corpo sofre combates com suas limitações visuais e descobre que se potencializa nos saberes adquiridos nas experiências de derivas espaciais e sensoriais. Fico disponível para reagir ao meio vibracional e imagético com o público.

A performance *Exílio do Olhar* teve sua estreia em 2011, circula pelas cidades de Lençóis Paulista, São Carlos, São José dos Campos, Ubatuba, Ilha Bela, Santo André, Santos, Franca e Tiradentes (MG). A rápida adaptação nos diferentes espaços cênicos é necessária para controlar a ansiedade provocada pela visão desfocada.

Uma experiência desafiadora e liberta incrível é poder compartilhar com o público estar de “olhos nus” e se colocar em estado de risco, vulnerabilidade e atenção em tempo real na cena.



Imagem 38 – Cartaz com a imagem de um olho portador de ceratocone.  
Fonte: Material de divulgação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cultura está também muito presa a palavra, ao som e ao perfume como na arte clássica grega. Hoje somos escravos da imagem. É o mundo que está cego. Há imagens demais. É uma espécie de poluição. Ninguém pode ver nada. É preciso voltar às trevas para achar as verdadeiras imagens. É o mundo invisível que me interessa. Há o olhar através da memória física e o olhar através da memória psíquica. É através desta última que podemos criar novas imagens (BAVCAR, 2004<sup>34</sup>).

Desde a época que os homens desceram das árvores, a percepção visual foi fundamental para exploração dos percursos na mata e na peregrinação para descobertas de novos mundos. O olho do homem contemporâneo já não consegue repousar sobre as coisas e todas as construções humanas ou naturais que vêm perceber a vista parece obstáculos fastidiosos que só fazem corromper a extensão do olhar.

Atualmente, vivemos reféns do mundo das imagens, uma valsa dos simulacros que entorpece os sentidos, o espírito e todo sentimento de pertencer à espécie humana. A natureza é o único lugar onde existe a possibilidade de reviver, simultaneamente com o espectro físico das cores, sons e cheiros, o espectro das metamorfoses que nos precederam tudo que o ser humano pode ser.

Existem dificuldades para corpos com diferentes percepções visuais e poucas ações para sua maior inserção na sociedade, nesse sentido, reforço a importância de olhar para estes.

Fico muitas horas do dia em casa sem minhas lentes corretivas e passo situações de riscos com a alta baixa da visão na vida. Usar lentes corretivas é um processo desafiador e exige uma adaptação frequente com a mudança de grau e a fotofobia que provoca a sensibilidade as luzes dos refletores, do espaço natural e da tela do computador.

Durante o curso de mestrado, especialmente no período de escrita desse memorial, desenvolvo no olho esquerdo, já com ceratocone muito avançado, uma hidropsia na córnea. Ela é uma condição rara observada em pacientes com alto ceratocone, que se caracteriza pela rotura das membranas internas da córnea e posterior acumulação de fluido do interior do olho. O tecido da córnea torna-se opaco, prejudicando a visão e associando ao quadro da dor provocada pela intensa fotofobia.

---

<sup>34</sup> Trecho extraído da entrevista que BAVCAR concedeu à revista *Época*, em 2004, e que compõe os registros pessoais da autora em seus Diários de Bordo.

Atualmente sou portadora de ceratocone avançado em ambos os olhos. Não tenho acuidade visual útil com óculos e faço uso de lentes de contato escleral em ambos os olhos, com acuidade visual de 20/25p no olho direito e 20/50p no olho esquerdo<sup>35</sup>.

A ação de escrever usando somente o olho direito, com dor no olho esquerdo, deixa a minha percepção sensorial da escrita com desconforto, o que exige ação organizada para não ferir os olhos. A preparação do corpo cênico na natureza olha para o habitat original dos homens e de todos seres vivos da terra – um habitat rico de experiências sensoriais e imagéticas.

Segundo Godard (2002, p. 25), na psicologia,

[...] a percepção consiste em uma organização e interpretação dos estímulos que foram recebidos pelos sentidos e que possibilita identificar certos objetivos e acontecimentos. A percepção tem duas etapas, a sensorial e a intelectual. As duas se complementam, porque as sensações não proporcionam uma visão real do mundo e devem ser trabalhadas pelo intelecto. Para Descartes, a percepção é todo o ato de inteligência. Segundo Leibniz, é um estado transitório que envolve processos múltiplos. É a natureza deste transporte, o olhar é restringido em menor intensidade pelo peso, ele viaja diferentemente. E isso podemos chamar de empatia anestésica ou contágio gravitacional. Falamos de uma percepção particular.

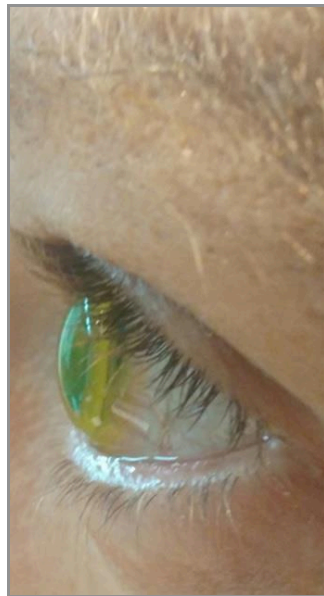


Imagem 39 – Este registro é de uma consulta com o dr. Cesar Lipener, em clínica especializada, na qual experimento uma nova lente – de alta tecnologia – para correção da visão de portadores de ceratocone.

Fonte: Arquivo da autora.

<sup>35</sup> Isso mediante atestado médico do dr. César Lipener, emitido no dia 16 de fevereiro de 2017.

Reflico sobre a importância de desenvolver habilidades com a percepção visual desfocada no mundo contemporâneo. Esse processo de criação gera uma potência criativa única ao assumir as limitações do corpo na performance *Exílio do Olhar* em estado de risco, vulnerabilidade e atenção em tempo real na cena.

Portanto, durante a escrita deste memorial surge uma vontade de querer compartilhar essa experiência pessoal com o maior número de pessoas que têm limitação da visão que se adapta melhor ao refinar as percepções hápticas na vida e na arte. A riqueza desse processo de criação está no meu desbravamento do corpo-memória na presença cênica e perceptiva da alta baixa de visão como potência em dança. Nesse sentido, pretendo fazer uma transcrição da tese para o formato de áudio, ampliando seu acesso para cegos e portadores da alta baixa da visão.

## REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, Jean. **América**. Editora Rocco: São Paulo, 1986.

BAVCAR, Evgen. **Janela da Alma**. Direção de João Jardim e Walter Carvalho. Produção de Flávia R. tambellini. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 2002. 1 DVD (73 min) son color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4F87sHz6y4s>. Acesso em 16 de nov. 2016.

BAVCAR, Evgen. **Corpo: espelho partido da história**. In NOVAES, Adauto (org) artepensamento. São Paulo: Companhia das letras, 1994(a).

\_\_\_\_\_. **A luz e o cego**. In NOVAES, Adauto (org) artepensamento. São Paulo Companhia das letras, 1994(b).

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**. Tradução da Universidade Estadual de Campinas. 2002.

CARON, Jorge. O. **O Território do Espelho: a arquitetura e o espetáculo teatral**. Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. FAU-USP-SP, 1994.

COSTAS, Ana Maria Rodriguez. **Saberes Sensíveis no trânsito somático-dançante**. In: WOSNIACK, Cristiane; MARINHO, Nirvana. (Org.). O avesso do avesso do corpo - educação somática como práxis. Joinville: Nova Letra, 2011. p. 163-184.

DELEUZE. Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Editora 34 Ltda. 1997.

DELEUZE. Gilles. **Francis Bacon: a lógica da sensação**. Editions de la Différence, Paris.1981.

DEOUD, Ivana Melhen. **O que destina o Homem á cegueira? Cegos são os outros ou somos todos**. Tese Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte. 2010.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. **Revista Contrapontos-eletrônica**. Vol. 10-n. 3. Rio de Janeiro. 2010.

FIGUEIREDO, Bernadette; ALMADA, Izafas. **Ruth Rachou - Biografia**. 1ª ed. – São Paulo: Caros Amigos Editora, 2008.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista CENA 7**. Periódico do programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010, p. 77 - 88. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/11961/7154>. Acesso em 20 de mar. 2016.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. Tradução de Silvia Soter. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia. (Org.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2002.

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



HALPRIN, Anna. **Returnig Home By Anna Halprin**. Direção de Andy Abrahms Wilson. Produção *Open Eyes Pictures*, Sausalito, 2003. 1 DVD (45 min) son color.

HALPRIN, Anna. **Moving toward life**. five decades of transformation dance. editora. Wesleyan University Press. 1995.

HALPRIN, Lawrence. **Process**: Architecture No. 4, Tokyo, 1978.

HARTLEY, Linda. **Wisdom of the Body Moving**: An Introduction to Body Mind Centering. Berkely, CA: North Atlantic Books. 1995.

HIGLER, Ria. **Movement Research: Stories and Journeys**. COLOPHON/ Theaterschool / Amsterdamse Hogeschool voor de Kusten. 2015. An impression of this trip can be seen on Vimeo: <https://vimeo.com/124741205>

LEAL, Mara Lucia. **Memória e(m) Performance**: material autobiográfico na composição da cena. Uberlândia: EDUFU, 2014.

LOBO, Lenora e NAVAS, Cássia. **Arte da Composição**. L-G-EEditora Ltda. 2008.

MONTAGU, Ashley. **Tocar, o significado da Pele**. Summus editorial.1988.

NERUDA, Pablo. **Os versos del capitán**. Editorial Lumen. 1952.

NOVAES, Adauto (Org.). **O homem máquina**: a ciência manipula o corpo. Companhia das Letras São Paulo, 2003.

KASTRUP, Virgínia. MORAES, Márcia. **Exercícios de ver e não ver**. Histórias de cegueiras. Editora NAU. Porto Alegre. 2010.

KASTRUP, V. **A Invenção de Si e do Mundo**: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

OHNO, Kazuo. **Treino e(m) poema**/Kazuo Ohno; Tradução de Tae Susuki, N-1 edições, 2016.

OHNO, Kazuo & Yoshito. **Kazuo ohno's world from without & within**. Wesleyan University Press, Canada. 2004.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. Editora Senac São Paulo, São Paulo, 2004.

Phenomenological Space: "I'm in the space and the space is in me". Interview with Hubert Godard, by Caryn McHose. **Contact Quarterly**, Northampton, v.31, p. 32-38, Summer/Fall 2006c.

PONTY. Maurice Merleau. **O olho e o espírito**. Cosac Naify. São Paulo. 2013.

ROLNIK, Suely. Olhar cego. Entrevista com Hubert Godard, por. In: ROLNIK, Suely. (Org.). **Lygia Clark, da obra ao acontecimento**. Somos o molde. A você cabe o sopra. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2004. p. 73-80.

ROSS, Janice. **Anna Halprin experience as dance**. Editora University of California Press. Berkeley and Los Angeles, California. 2007.

SACKS, Oliver. **O olhar da mente**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2010.

SANTAELLA, Lúcia. **A percepção**: uma teoria semiótica. 2. ed. São Paulo: Experimento, 1998.

SCHNEIDER, Meir. **Saúde Visual por toda a vida**. Editora Cultrix. São Paulo, 2012

SUQUET, Annie. Cenas. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: COURTINE, Jean-Jacques (Dir.). **História do Corpo vol. 3**: As mutações do olhar. O século XX. Petrópolis: editora Vozes, 2008. p. 509-539.

UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. N-1 EDIÇÕES, São Paulo, 2012.

VIEIRA, Lara Pinheiro. **Exílio do Olhar**. Produção Audiovisual. 2014. Gravação do espetáculo solo, partes I e II, no Sesc Santos, filmagem de Osmar Zampiere. Canal Lara Dau Vieira / YouTube. Disponível em: Parte I <https://www.youtube.com/watch?v=ceGG9IxxjZtk>; Parte II <https://www.youtube.com/watch?v=Z3RSgFGGeak>. Acesso em 12 de out. 2016.

\_\_\_\_\_. Percepção Sensorial do homem na mata e outros territórios. 2010. Produção Audiovisual. Canal Lara Dau Vieira / YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WLI2MJKURd0&t=3s>. Acesso em 12 de out. 2016.

## ANEXOS

### **Anexo A – Consulta da autora ao médico para adaptação da nova lente escleral pós-hidropsia**

DR. CÉSAR LIPENER Clinica e Cirurgia de Olhos \* Cirurgia de Miopia e Astigmatismo

Cirurgia de Catarata por Facoemulsificação (s/ sutura) \* Lentes de Contato/ CRM 44.630

São Paulo, 3 de março de 2017.

#### **Relatório médico**

Referente a LARA PINHEIRO VIEIRA

A paciente acima referida é portadora de ceratocone avançado em ambos os olhos.

Não tem acuidade visual útil com óculos,

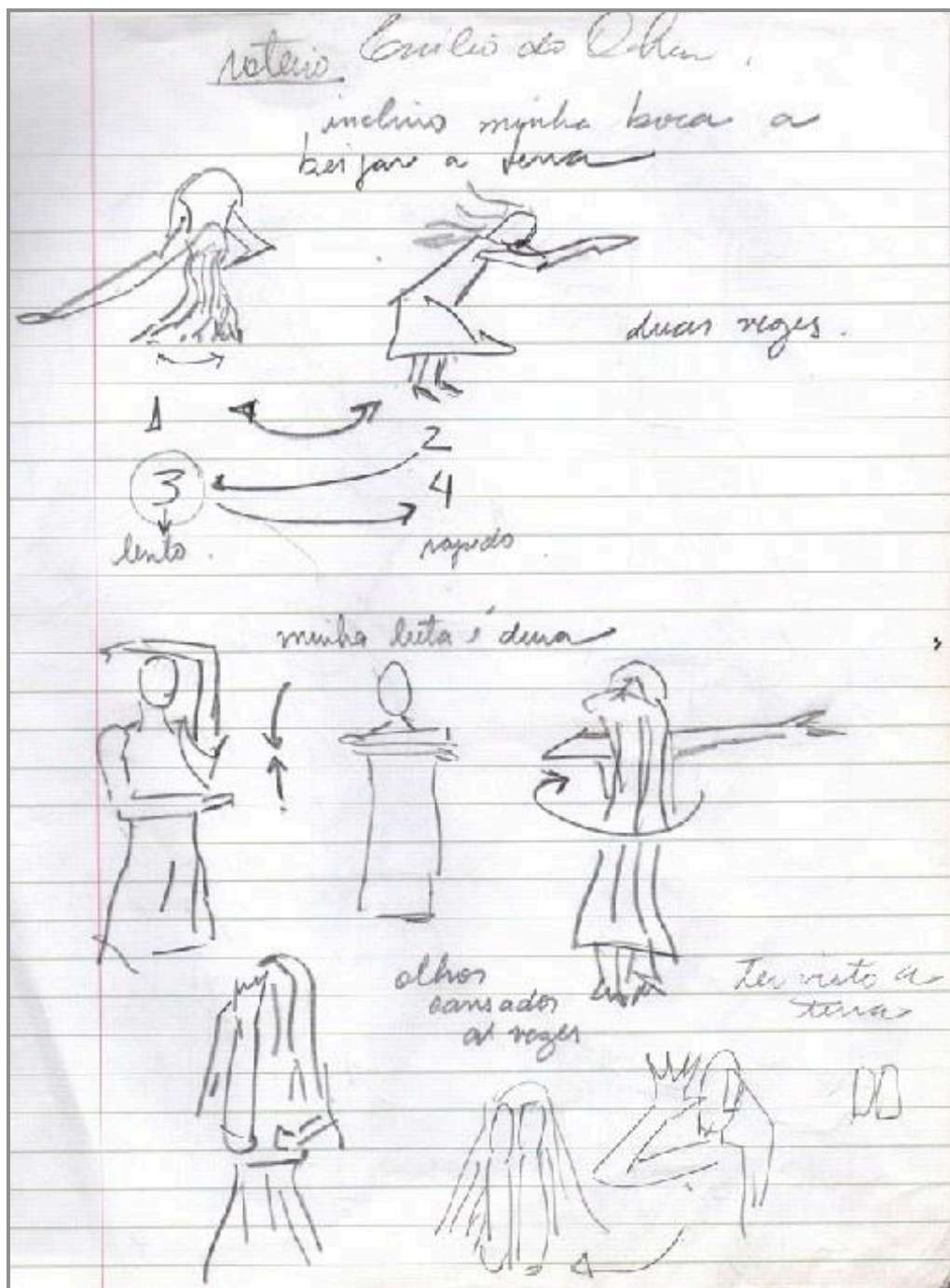
Atualmente faz uso de lentes de contato escleral em ambos os olhos, com acuidade visual de 20/25 p no olho direito e 20/50p no olho esquerdo. O olho esquerdo, além de mais avançado, teve um episódio de hidropsia há cerca de 3 meses.

César Lipener Oftalmologia S/C Ltda.

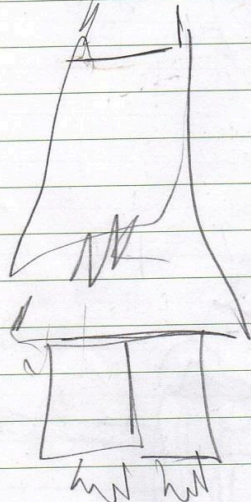
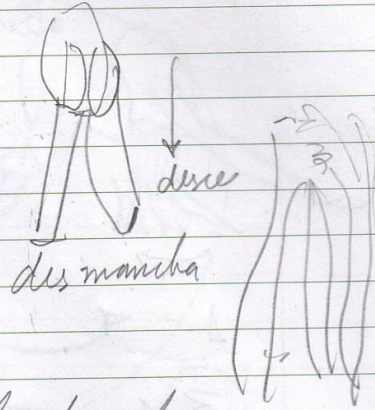
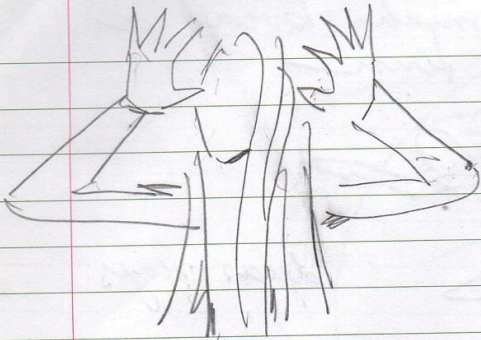
---

## Anexo B – Desenhos do diário de bordo da autora

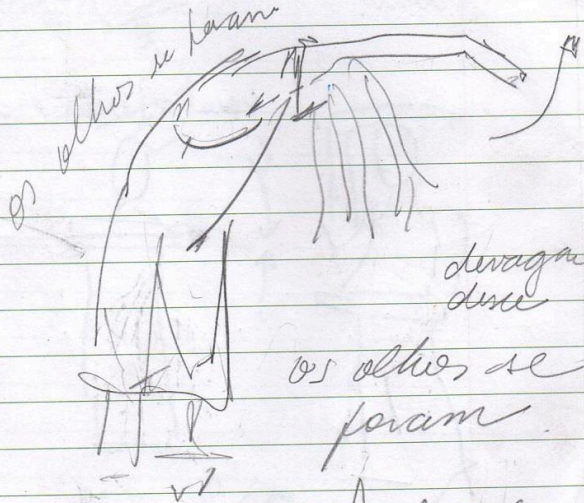
Apresento a seguir alguns desenhos do diário de bordo executado após a estreia em 2011. Trata-se de imagens do corpo na primeira cena que me ajudam na retomada das performances. Na primeira cena tem trechos de poemas de Pablo Neruda na paisagem sonora entrelaçados com a composição de movimentos. São 10 páginas de desenhos.



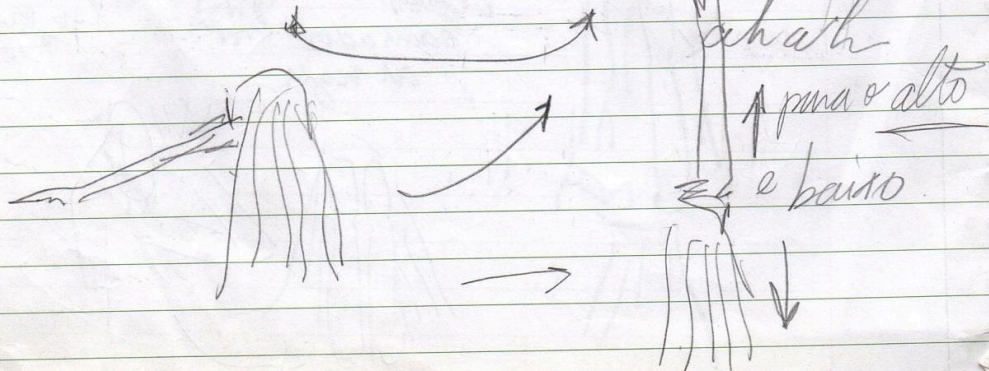
a terra que não muda  
cambia



ahah ah



os olhos se  
foram

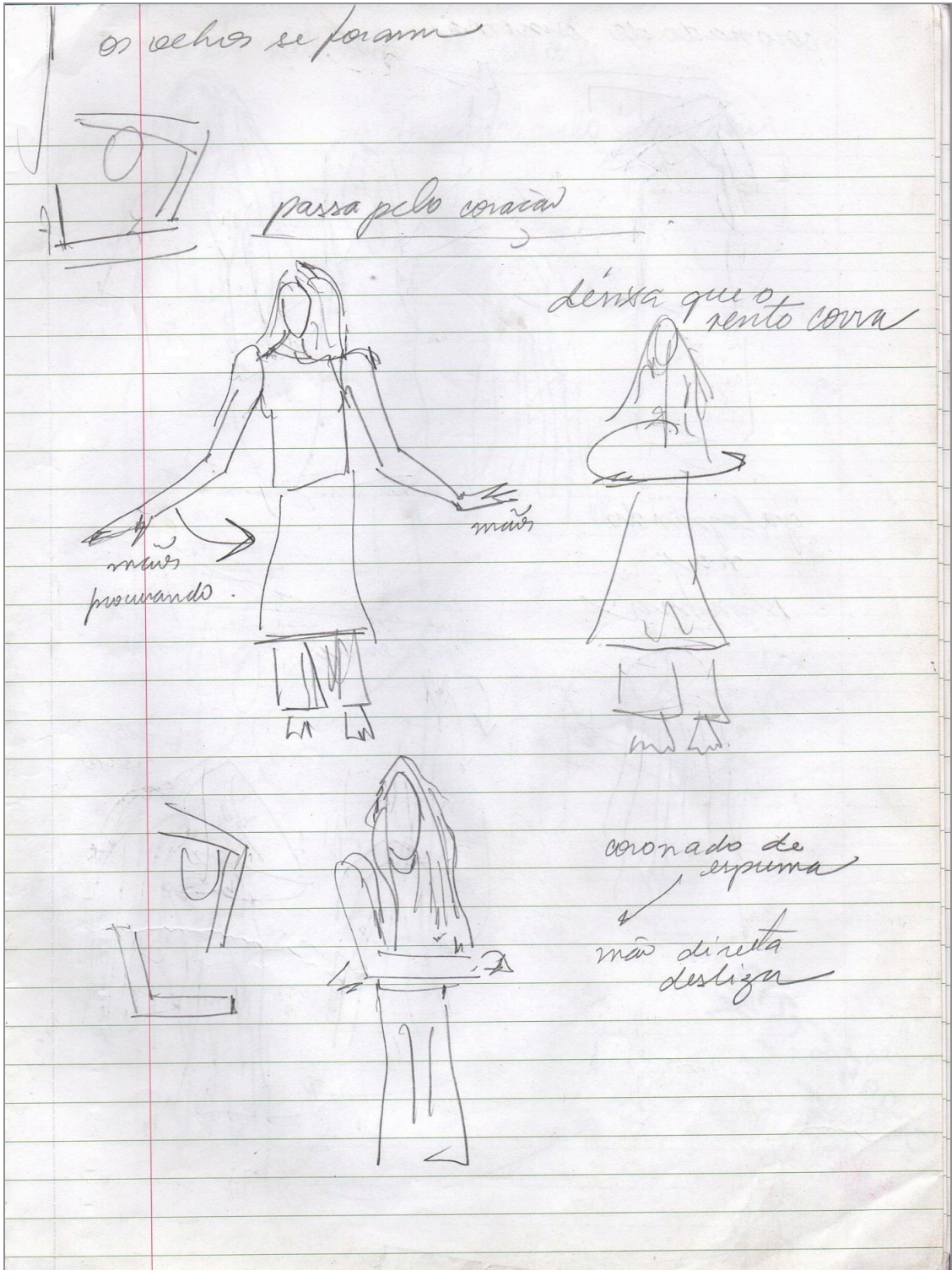


ahah

para o alto

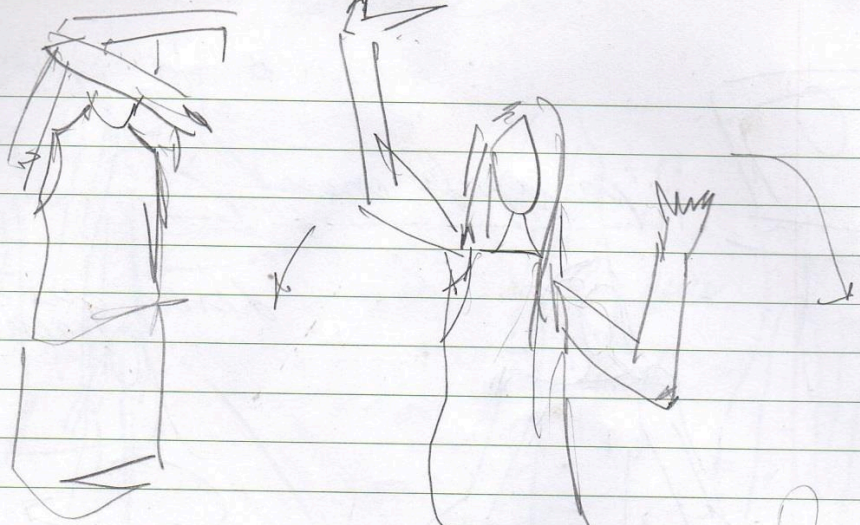
e baixo



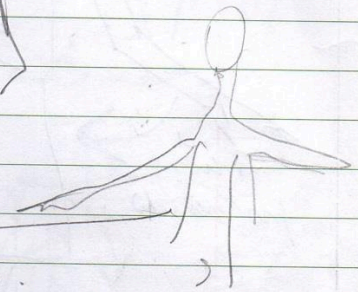




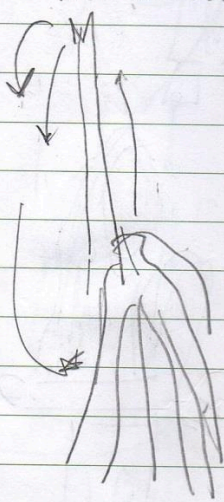
coronado de espuma



galopando  
na  
sombra



me entro.

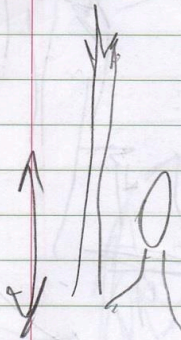
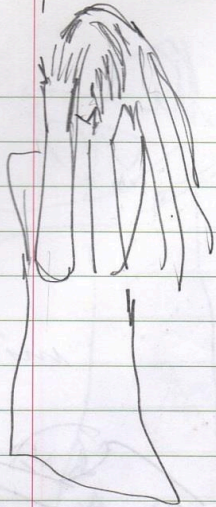


nos  
olhos



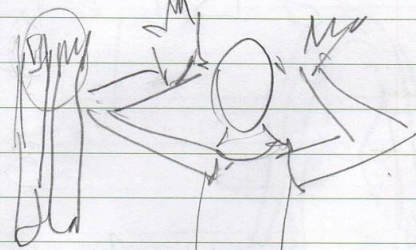
por esta noite sola - descansar.

ou desmanchando devagar



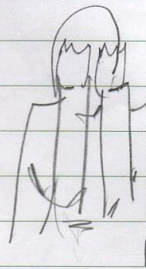
2

3



4

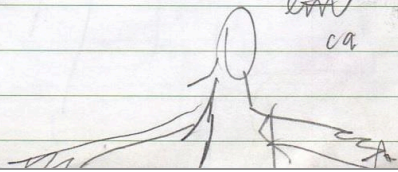
não cabe os olhos na cara



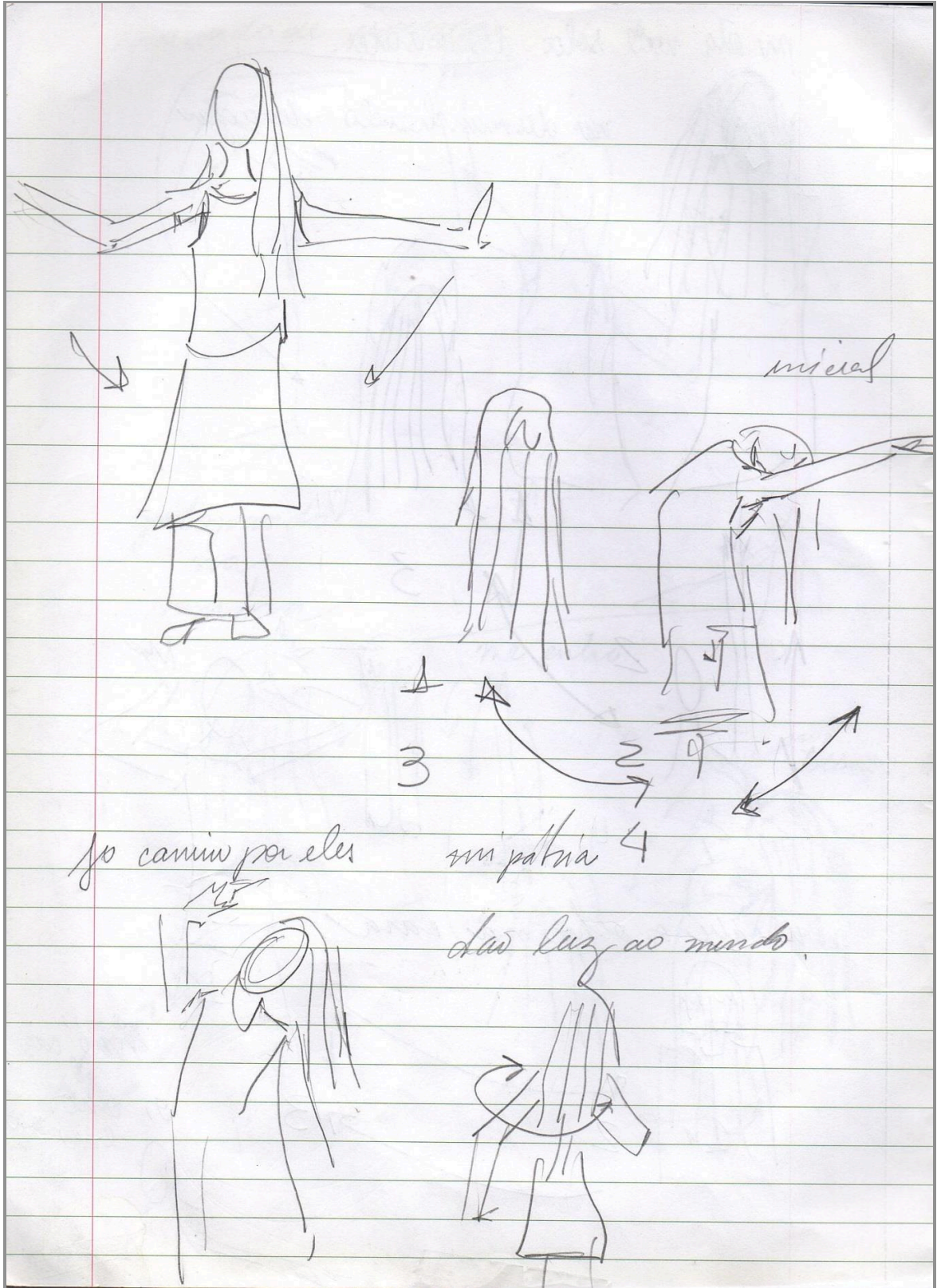
2

3

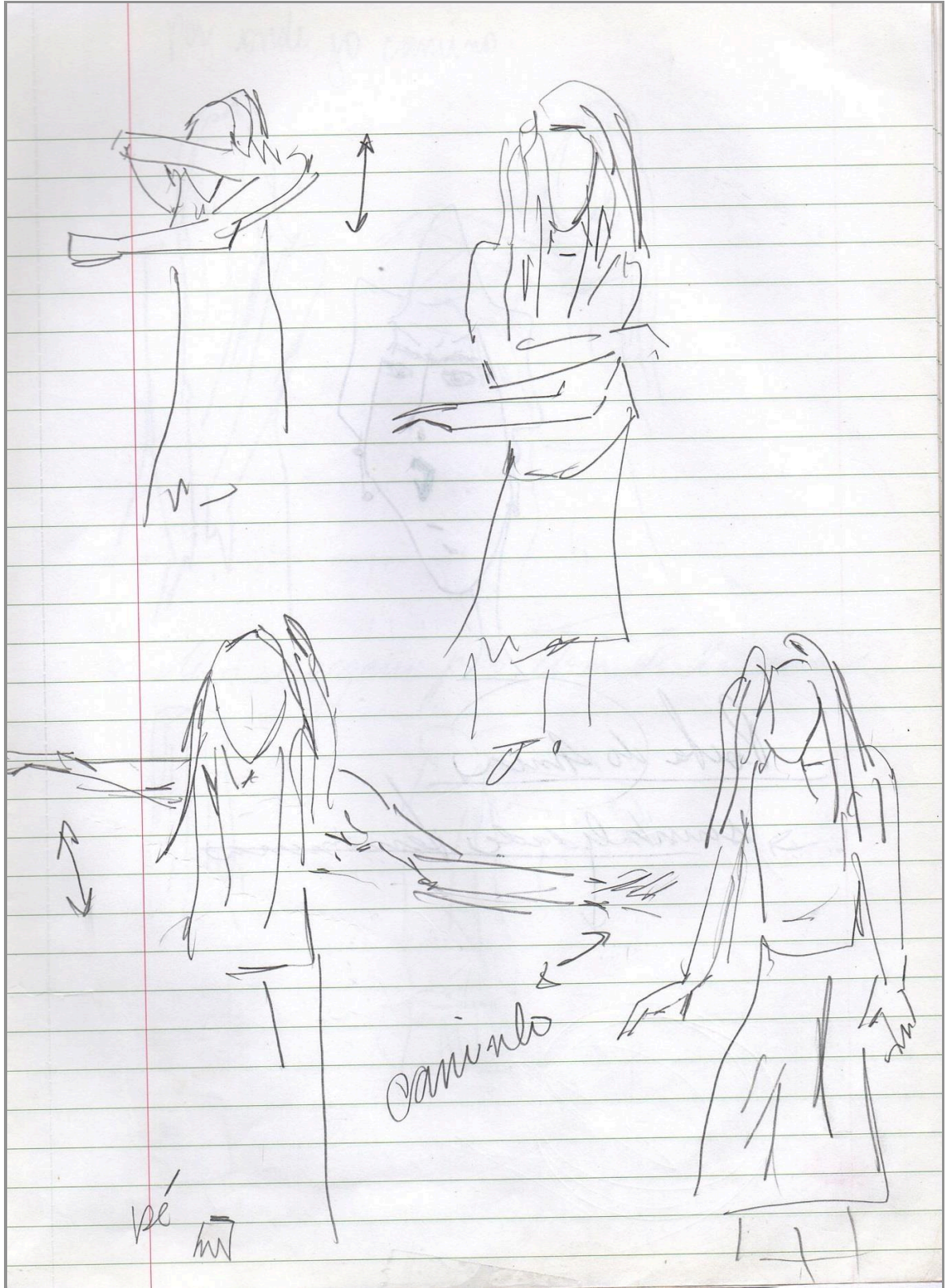
não cabe  
os olhos  
na  
ca





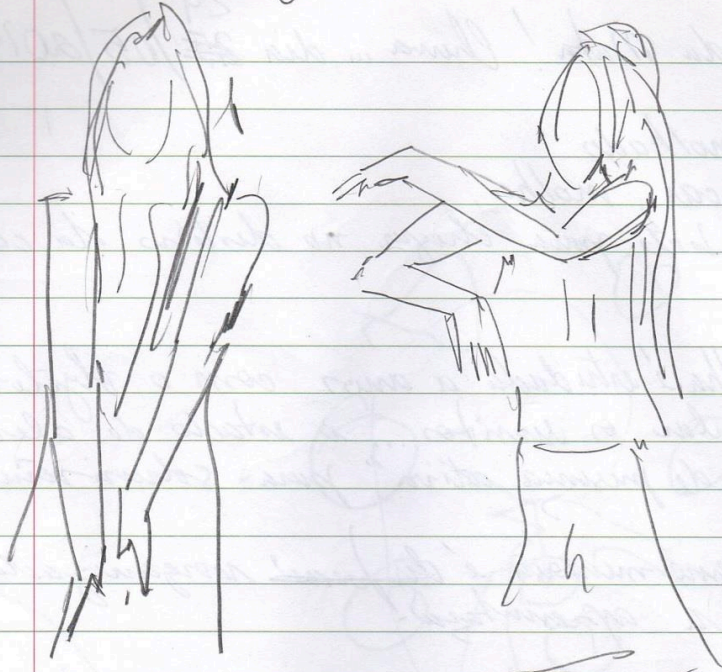








por onde fo caminho.

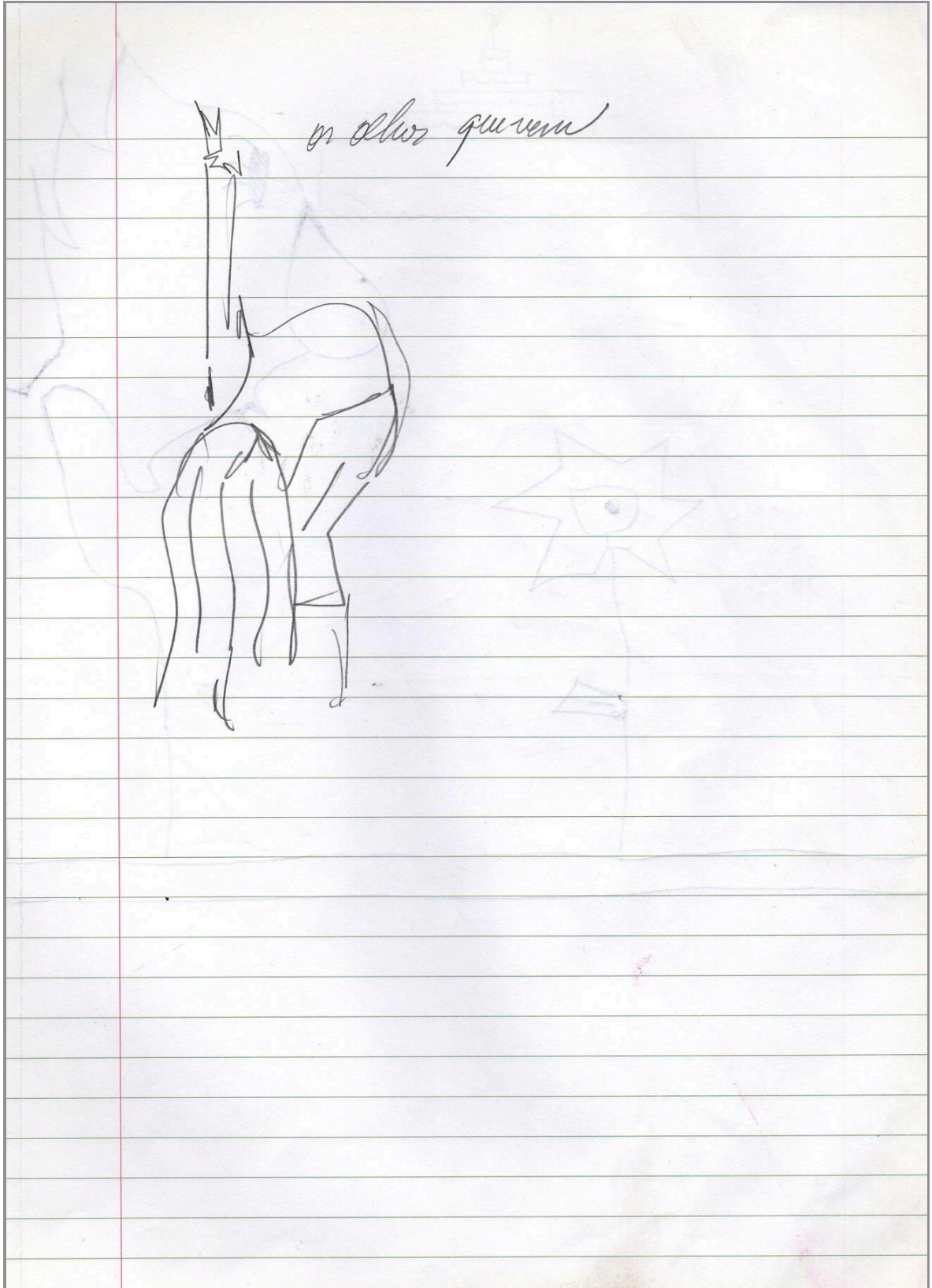


ou outros se cegam pelo dom de la' vida









## Anexo C – Recortes de jornais extraídos do diário de bordo da autora

Quinta-feira, 21 de julho de 2011

editais&proclamas

**A FOLHA**

# Oficina Cultural apresenta “O Exílio do Olhar”

Será realizado hoje, na Oficina Cultural Sérgio Buarque de Holanda, a partir das 14h, com entrada gratuita, o performance “O Exílio do Olhar”. O espetáculo trabalha com questões relacionadas à percepção visual do homem no mundo contemporâneo. Parte do ponto de vista do uso de imagens da performance, que tem uma alta deficiência visual e o associa aos poemas do poeta Pablo Neruda, nativo da terra natal.


Lara Dau Vieira é coreógrafa formada na New Dance Development School de Berdã - NL e Arquitetura EESC-USP. Desde 2002 dirige o Núcleo Trilhos de São Paulo. Recebeu Prêmio do Ministério da Cultura Programa ApArtes- CAPES para especialização de dança na Holanda, em 1999. Prêmio Estímulo à dança da Secretaria Municipal da Cultura de São Paulo, em 2003, ProAc-Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, em 2008 e 2010.

**Ficha técnica:**  
 Criação e Performance: Lara Dau Vieira  
 Assistência Cênica: Dorothy Lenner  
 Imagens do vídeo: Dr César Lispener, Ana Galloti  
 Edição de vídeo: Edson Audi Técnica e Iluminação Sérgio Pupo  
 Voz em off: Dorothy Lenner  
 Preparação corporal: Mazé Akami, Mestre Kenura e Mônica Nassif  
 Apoio cultural: Escola Macunaíma  
 Apoio: Cooperativa de Teatro de São Paulo  
 Produção: Trilhos  
 Realização: Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo - ProaC2010

Divulgação

**Informações**

**PREFEITURA MUNICIPAL EM PARCERIA COM O PROAC APRESENTAM:**



**EXÍLIO DO OLHAR  
COM LAURA DAU VIEIRA**

**WORKSHOP:**  
**“Percepção Sensorial do Homem e outros Territórios”  
com Lara Dau Vieira.**

**DIA 09 DE JULHO DAS 14H ÀS 16H  
NA CASA DA CULTURA**  
(Público Alvo: bailarinos e estudantes de dança maiores de 14 anos)

**APRESENTAÇÃO:**  
**“Exílio do Olhar” uma performance de Lara Dau Vieira  
do Núcleo Trilhos de São Paulo.**

**DIA 09 DE JULHO ÀS 20H NA CASA DA CULTURA**

**INDICAÇÃO 12 ANOS - LUGARES LIMITADOS  
RESERVAS NA CASA DA CULTURA - ENTRADA FRANCA**

ProAc  
 Prefeitura Municipal de São Paulo  
 Secretaria Municipal da Cultura  
 Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo



# CULTURA

MO

Wilson co-  
suspeito p  
Pimentel

Jornal Primeira Página

São Carlos, 20 de julho de 2011

## São Carlos recebe workshop de dança voltado à percepção sensorial



Workshop e performance serão realizados na Oficina Cultural Sérgio Buarque de Holanda

MARIANA BRAGA

Sob a coordenação da coreógrafa Lara Dau Vieira, a Oficina Cultural Sérgio Buarque de Holanda recebe hoje, das 14h às 18h, o workshop "Percepção sensorial do homem e outros territórios".

Voltado para atores, dançarinos e interessados em geral, o workshop trabalha a dança contemporânea de forma diferenciada, pois salienta a percepção do ho-

mem no espaço explorando fluidos, sistema nervoso e ossos do corpo, dialogando com a leitura de temperaturas, cheiros e texturas do espaço exterior.

Lara conta que esse projeto busca explorar a visão sob outra ótica, através dos demais sentidos, como olfato, tato e audição. "Durante o workshop procuro fazer uma leitura de espaço sem utilizar os olhos, resgatar percepções sensoriais com diferentes temperaturas, co-

res, topografias e cheiros, estimulando o olhar interno do corpo", afirma a coreógrafa.

Este projeto nasceu da necessidade de Lara ir para o palco sem as lentes. Ela, que possui uma deficiência na córnea, busca com seu trabalho explorar cada vez mais os limites de seu corpo. "A visão será explorada de diferentes maneiras e a ausência dela vai possibilitar que a percepção emigre para os outros sentidos", comenta Lara. "O homem é muito

contaminado pelo sentido da visão. Nós somos reféns das imagens e os outros sentidos ficam secundários. Uma pessoa que não tem visão tem que aguçar outros sentidos", acrescenta.

Além do workshop, em sua passagem por São Carlos, Lara apresentará a performance "O exílio do olhar", amanhã, às 20h, também na Oficina Cultural.

Esta apresentação faz parte do projeto de percepção sensorial. O espetáculo parte do ponto de vista do exílio de imagens da performer, que tem uma alta deficiência visual e o associa aos poemas do poeta Pablo Neruda, expatriado de sua terra natal.

**LARA DAU VIEIRA** - Ela é coreógrafa formada na New Dance Development School de Amsterdã - NL e Arquitetura na EESC-USP. Desde 2002 dirige o Núcleo Trilhos de São Paulo. Recebeu Prêmio do Ministério da Cultura Programa ApArtes - Capes para especialização de dança na Holanda, em 1999. Prêmio Estímulo à dança da Secretaria Municipal da Cultura de São Paulo, em 2003, ProAc - em 2008 e 2010.