

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO

NATHALIA GOUVEIA CORRÊA LEITE

LABIOS: Instaurando um Laboratório de Práticas Biopoéticas
para reativar as potências formativas

São Paulo
2025

NATHALIA GOUVEIA CORRÊA LEITE

LABios: Instaurando um Laboratório de Práticas Biopoéticas
para reativar as potências formativas

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE
MESQUITA FILHO (PPG-IA-UNESP), para obtenção
do título de Mestre em Artes do Programa de Pós-
Graduação em Artes, na área de concentração Artes e
Educação.

Orientador: Prof. Dr. Wladimir Farto Contesini de Mattos

São Paulo

2025

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

L533l Leite, Nathalia Gouveia Corrêa (Nathalia Leter), 1982-

LABios : instaurando um Laboratório de Práticas Biopoéticas para
reativar as potências formativas / Nathalia Gouveia Corrêa Leite. -- São
Paulo, 2025.

146 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Wladimir Farto Contesini de Mattos.

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Arte na educação. 2. Ensino. 3. Aprendizagem. 4. Aprendizagem
perceptiva. 5. Somestesia. I. Mattos, Wladimir Farto Contesini de, 1970-.
II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 707

Bibliotecária responsável: Catharina Silva Gois - CRB/8 11323

NATHALIA GOUVEIA CORRÊA LEITE

LABios: Instaurando um Laboratório de Práticas Biopoéticas
para reativar as potências formativas

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE
MESQUITA FILHO (PPG-IA-UNESP), para obtenção
do título de Mestre em Artes do Programa de Pós-
Graduação em Artes, na área de concentração Artes e
Educação.

Data da aprovação: 07 de fevereiro de 2025

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexis Milonopoulos
Universidade de São Paulo

Prof.^a Dra. Carmina Mendes André
Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho"

Prof. Dr. Wladimir Farto Contesini de Mattos
Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho"

Dedico este trabalho a todas as existências que praticam sua pequena e anônima arte de ser, carregando suas sacolas de estórias e cintilâncias.

AGRADECIMENTOS

À minha família humana que, apesar de entender muito pouco do que se tratava tudo isso, sempre me ofertou apoio e sustentação afetiva; e à família não humana de animais e plantas que habitaram minha casa esses anos, especialmente Lina, a gata mais parceira que eu poderia encontrar.

Ao meu orientador, Professor Dr. Wladimir Mattos, pela paciência e fê em minha capacidade de realização.

Aos integrantes do N'Me – Núcleo de Metodologia de Pesquisa em Artes, por tudo que temos tecido esses anos todos, sobretudo pela companhia preciosa nos tempos de isolamento social, entre as telas e as montanhas da Mantiqueira.

Aos professores do Instituto de Artes e colegas de disciplina, por persistirmos juntos apoiando-nos mutuamente em nossa caminhada.

À rede SESC pelo apoio e parceria em diversos projetos.

A Ricardo Bueno, pelas aulas de desenho.

A Andrea Drigo, por me ensinar esta preciosa pergunta: "quem canta em mim".

A Nicola Perullo, por me sinalizar um saboroso caminho de pesquisas a partir da boca.

A Sebastian Wiedemann, por muitas linhas vitais, mas especialmente pelo programa Escuta Radical, que resultou em "Constelando mundos".

A Alexis Milonopoulos, pelas recheadas trocas de audiocasts por Whatsapp, ensinando-me que a língua saboreia melhor a linguagem quando se permite deslizar por pontuais e irrelevantes narrativas cotidianas, já que a vida não é mesmo útil.

À Casa do Arco e à comunidade de humanos e não humanos de São Francisco Xavier, com quem aprendi a produzir somaticamente o tempo convivial e lentificado do viver na roça.

Agradeço especialmente a Stanley Keleman e Regina Favre, meus mentores nessa formidável senda de pesquisas e estudos do corpo, por me ensinarem a pensar formativamente e pelo que mais amo fazer hoje: escutar as histórias das pessoas e ajuda-las a reativar sua potência poética. Agradeço, por fim, à planta do chá, *Camellia sinensis*, que me ensina a honrar e tornar visíveis as histórias daqueles e daquelas que sustentam materialmente a vida.

Gente lavando roupa, amassando pão
Gente pobre arrancando a vida com a mão
No coração da mata, gente quer prosseguir
Quer durar, quer crescer, gente quer luzir

Caetano Veloso

RESUMO

Das práticas artísticas centradas nas experiências com o paladar à instauração do projeto LABios — Laboratório de Práticas Biopoéticas, desdobra-se um percurso de pesquisas centradas no fundamento biológico de toda ação simbólica no humano. Baseada na abordagem formativa dos corpos como processadores ambientais situados em ecologias, tal como praticada por Regina Favre a partir do trabalho desenvolvido por Stanley Keleman, dediquei-me a investigar práticas e dispositivos pedagógicos orientados à experimentação artística na infosfera. Inspirada em Ursula Le Guin, proponho uma escrita pensada à maneira de uma "sacola de histórias", que tem a eficácia de permitir dar a ver a processualidade da pesquisa em sua espessura, suas nuances superficiais e sua não linearidade. LABios instaura-se como um ambiente vincular e formativo, onde nos propomos estudar e aprender como nutrir e apoiar a emergência de novas formas de existência, sem oposição dissociativa entre vida e arte. Articulando o "Formativo by Favre" às ideias de Etienne Souriau, propõe-se um laboratório dedicado à reativação das potências formativas que impulsionam a *poiesis*: a produção da continuidade como uma força do vivo que se organiza em formas e estéticas de existência. No âmbito das práticas pedagógicas em Artes, pretende-se que este trabalho possa contribuir com as pesquisas relacionadas às educações somáticas aplicadas a contextos de aprendizagem, mediação e condução de processos criativos. Acima de tudo, o objetivo deste projeto é inventar antídotos para o desanestesiamento dos corpos, fabulando as *"arts of re-membering"*: práticas para restaurar a capacidade de perceber, sentir, pensar e agir como participantes da produção de mundos, desde um campo embriogênico favorável à experimentação de novos modos de composição em sintonia com Gaia.

Palavras-chave: biopoéticas; sacola de histórias; linguagem formativa; educação somática; *arts of re-membering*.

ABSTRACT

From artistic practices centered on experiences with taste to the emergence of the LABios project — Laboratory of Biopoetic Practices — unfolds a research path grounded in the biological foundation of all symbolic action in humans. Based on the formative approach to bodies as environmental processors situated within ecologies, as practiced by Regina Favre following the work of Stanley Keleman, I have investigated pedagogical practices and devices oriented toward artistic experimentation within the infosphere. Inspired by Ursula K. Le Guin, I propose a mode of writing akin to a “carrier bag of stories,” capable of rendering visible the processual nature of research in its thickness, surface nuances, and nonlinearity. LABios is established as a formative and relational environment in which we commit to studying and learning how to nourish and support the emergence of new forms of existence, without dissociative opposition between life and art. By articulating "Formativo by Favre" with the ideas of Étienne Souriau, this laboratory is dedicated to reactivating the formative forces that drive poiesis: the production of continuity as a force of the living, organizing itself into forms and aesthetics of existence. In the context of pedagogical practices in the Arts, this work aims to contribute to research on somatic education applied to learning, mediation, and creative process facilitation. Above all, the objective of this project is to invent antidotes to the anesthetization of bodies, fabulating the “arts of re-membering”: practices to restore the capacity to perceive, feel, think, and act as participants in world-making, from an embryogenic field favorable to experimenting with new modes of composition in tune with Gaia.

Keywords: *biopoetics; story bag; formative language; somatic education; arts of re-membering.*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Composição de fotos do solo performático "Aracnidária", realizada no SESC Santo Amaro, na abertura do ciclo LABios (II). O corpo e suas sacolas.....	23
Figura 2 - Heleninha, integrante das Mulheres do GAU.....	26
Figura 3 - A dança das mãos de Heleninha.....	27
Figura 4 – Composição de fotos do evento Wine & Tea Experience.....	42
Figura 5 - Regina e o ovo.....	45
Figura 6 - O "quem" [n]ovo.....	46
Figura 7 - Stanley Keleman e Regina Favre.....	50
Figura 8 - A "prática de corpar" [n]ovo.....	53
Figura 9 - Composição de fotos de trabalhos têxteis expostos na Casa do Arco.....	64
Figura 10 - Foto do encontro presencial do grupo Borandá.....	65
Figura 11 - Foto do encontro presencial do grupo Borandá.....	68
Figura 12 - Capturas de tela do encontro com Edith Derdyk e o grupo Borandá.....	72
Figura 13 - Composição de fotos do encontro presencial do grupo Borandá.....	73
Figura 14 - Caderno de registros do ciclo Borandá e a crisálida.....	75
Figura 15 - Prática "CORPO-TUBÉRCULOS".....	86
Figura 16 - Prática da "Tradução sensorial", de R.S.....	87
Figura 17 - Composição de fotos da mostra LABios II no Sesc Santo Amaro.....	92
Figura 18 - Capturas de tela de um encontro pelo Zoom.....	101
Figura 19 - Bancada de ateliê (Reativar o sensível)	106
Figura 20 - Composição de fotos de ateliês (Reativar o sensível)	108
Figura 21 - Prato da aluna para o encontro de encerramento.....	116
Figura 22 - Composição de fotos dos trabalhos de F.T.....	122
Figura 23 - Fotos dos trabalhos de C.S.....	127
Figura 24 - Composição de capturas de tela dos encontros do ciclo Reativar o sensível.	131
Figura 25 - Capturas de tela das conversas pelo Whatsapp de todos os ciclos.....	132
Figura 26 - Composição de fotos dos participantes de LABios I, II e Reativar o sensível.....	135

SUMÁRIO

1	ENTRADA	12
2	O QUE É? COMO É? DOS OBJETIVOS E MÉTODOS DA PESQUISA.....	17
2.1	A sacola como método: como faço o que faço	19
3	ESTÓRIAS DA SACOLA.....	24
3.1	As paisagens das origens	31
3.2	Cenas de cintilância	40
3.3	Do cosmos ao corpo.....	44
3.4	Como nascem os mundos	59
4	AS ETAPAS DO PROCESSO INSTAURATIVO: CICLOS EXPERIMENTAIS	65
4.1	<i>Middle ground</i> no grupo borandá: inventar o cais	68
4.2	Esboçando novas formas em lábios I e II	75
4.3	"Reativar o sensível" e outras receitas biopoéticas.....	92
4.4	Cenas do LAB.....	116
5	SOBREMESA: CO[MO]VER.....	133
	REFERÊNCIAS	136
	APÊNDICE A – A sacola como utensílio metodológico na cozinha-lab: modos de usar ...	141
	APÊNDICE B – Diálogos Formativos com Regina Favre.....	143

1 ENTRADA

Não quero esconder a cozinha do que será servido pronto.
 Hoje, o prato do dia chama-se **começar**.
 – Regina Favre, *Do corpo ao livro*.

Uma pulsação, um esboço. Durante alguns anos, dediquei-me a praticar destrezas no ato de preparar, servir e avaliar chás especiais. Treinei-me na habilidade de perceber e descrever cada exemplar degustado, traduzindo as emoções em dados sensoriais e narrativas da experiência. Também concebi e conduzi diversos formatos de práticas e instalações sensoriais com o intuito de propiciar "cenários de sentidos"(Perullo, 2013) para a experiência pelo paladar. Combinando performance vocal e condução somática, o intuito destes trabalhos era induzir a disponibilidade perceptiva nos corpos e instaurar uma atmosfera poética para a experiência relacional com a *Camellia sinensis* – a planta do chá.

De 2014 a 2019, mergulhei nessas experimentações, relacionando as educações somáticas – com ênfase na abordagem formativa de Stanley Keleman pelas lentes ecosóficas de Regina Favre – à experiência artística com os alimentos, à luz das ideias do filósofo Nicola Perullo. Tenho arquivado no registro corporal todos os relatos e depoimentos das pessoas que vivenciaram comigo essas sessões de degustação: estórias sobre paisagens da infância, origens, relações afetivas ou lembranças de lugares inventados que me levaram a compreender as implicações éticas e as possibilidades estéticas dessas práticas. E compreendi que o "objeto artístico" produzido naqueles eventos não era a minha performance vocal, tampouco a composição da instalação sensorial em si, mas a pequena e invisível dança somática que se produzia no interior das pessoas ao degustarem – com atenção – chás e alimentos. Eram também as cenas evocadas e partilhadas que instauravam a poesia despretensiosa do encontro.

Quando me mudei para a Serra da Mantiqueira, no final de 2019, já tendo desdobrado meus interesses por temas como agroecologia, permacultura e memória biocultural, minha intenção era seguir realizando em minha casa estes encontros com chás e alimentos, enfatizando a relação com a agricultura familiar e as redes de pequenos produtores. No entanto, três meses depois, entramos em *lockdown* com a chegada do Coronavírus ao Brasil e não foi possível dar continuidade aos trabalhos presenciais. Àquela altura, já havia se estabelecido um vínculo com o Instituto de Artes da UNESP através do N'Me – Núcleo de Estudos sobre Metodologias de Pesquisa em Artes, coordenado pelo professor Wladimir

Matos. Mas a decisão de iniciar minha transição para o meio rural impôs-se sobre os planos de tentar o ingresso no PPG, de modo que eu considerava encerrada minha ligação com a UNESP. A pandemia, entretanto, possibilitou essa continuidade pelo modo *on-line*, e foi nesta configuração que vivenciei meu projeto de pesquisa: isolada em quarentena, entre o ambiente virtual e o ambiente das montanhas. Pelas telas do celular e do computador, o cineasta Sebastian Wiedemann, convidado pelo núcleo para conduzir o programa Escuta Radical (Wiedemann, 2021), propunha-nos investigar como nossas práticas poderiam se fazer por outros meios em tempos de confinamento. O que estaria no cerne do que eu realizava por meio das experiências de gosto? Que outros cenários de sentido e práticas poderiam se fazer nestes tempos de isolamento social?

Ainda naquele momento, o assunto do projeto centrava-se, inicialmente, em um plano de pesquisas de campo pelas culturas alimentares da região do Vale do Paraíba paulista, local onde adquiri um terreno para construção de meu sítio. Baseada no conceito de “memória biocultural” (Toledo; Barrera-bassols, 2007), lá eu imaginava realizar incursões de investigação pelo que ainda resiste da memória e do imaginário caipiras em práticas agrícolas e culinárias, percorrendo quintais produtivos, projetos agroecológicos e arranjos produtivos. A partir desse levantamento de materiais, o objetivo do projeto consistia ainda na estruturação de um laboratório de experiências sensoriais e performáticas envolvendo o paladar baseado em narrativas da cultura regional. Era um bom projeto.

Entretanto, o cenário pós-pandêmico instalou-me noutra situação. O contexto, tanto no âmbito pessoal quanto coletivo, era de um lento processo de reaproximação e reconfiguração dos comportamentos sociais em modo presencial. A vida na infosfera, por outro lado, já havia se consolidado como um novo campo de produção de pensamento, pesquisa, subjetivação e aprendizagem. Outros interesses, questões e práticas emergiram a partir da interface digital e eu ainda levaria um tempo a me sintonizar novamente com o corpo configurado para as atividades presenciais.

Assim, a primeira etapa deste projeto consistiu em um longo processo de derivas marcadas pela formulação de muitas perguntas, pela imprecisão dos propósitos, pela intuição, pelos sonhos e impulsos instintivos que me guiavam por um território de investigações centradas na relação corpo < > ambiente. Não havia um plano nem um objeto, apenas uma necessidade de convidar pessoas para compor uma jornada de experimentações baseadas nas palavras-chave do projeto que não aconteceu: memória biocultural, artes manuais, saberes ancestrais, educação somática e sensorialidade.

A esta etapa embrionária de práticas exploratórias chamei de “*middle ground*”, denominação dada pelo corporalista norte-americano Stanley Keleman para o estágio somático e existencial no qual se vive um tempo intermediário de espera e incubação de novas formas de vida após uma fase de finalizações e desemanchamentos. O *middle ground* correspondeu à realização do ciclo experimental “Borandá”, que conduzi entre o final de 2021 e 2022.

Naquele momento, o convívio intensivo com os entes não humanos da paisagem da Mantiqueira me povoava de emoções e percepções novas. Sob o apagar momentâneo das luzes, imposto pelo Covid19, éramos convidados a refletir sobre o futuro do planeta, em vertiginoso processo de degradação. Diversas vozes do pensamento contemporâneo em aliança com os povos originários davam-me chaves de leitura sobre a urgência e magnitude do que estávamos atravessando como comunidade terrestre.

Tudo era grandioso ante a pequenez dos eventos corpóreos ativados pelo esforço de produzir a nova vida longe das redes da cidade e, simultaneamente, perto das redes acadêmicas. A conclusão do ciclo Borandá coincidiu com a retomada dos estudos do formativo com a filósofa e pesquisadora somática Regina Favre, após um longo período de distanciamento de seu laboratório, que já havia me inspirado na proposição das experiências com o paladar.

O problema central que se constelou nessas investigações preliminares gravitava em torno da *poiesis*, uma vez que a questão das mudanças climáticas e das catástrofes iminentes nos convocava a pensar e fabular modos de produzir o prosseguimento. Portanto, a questão das condições de produção da continuidade – como *poiesis* – engajaram-me em um plano de pesquisas tendo como epicentro a educação somática pela linguagem formativa aplicada à pesquisa-criação em processos artísticos.

E foi no deslizar entre os fazeres domésticos da vida na roça e os fazeres intelectuais da pesquisa que concebi o projeto “LABios: Laboratório de Práticas Biopoéticas”. Seguiu-se, então, a “etapa formativa” do projeto: correspondeu à realização dos ciclos LABios I e II ao longo de 2023, durante os quais se delineou o campo de estudos e pesquisas baseadas na experiência somática pelo método formativo sob a orientação de Regina.

A partir dos procedimentos, metodologias e práticas experimentados nestes ciclos, cheguei à terceira e última etapa deste processo, que consistiu na instauração de LABios como uma constelação de atividades em formatos individuais e grupo centradas na experiência somática e suas possíveis aplicações em processos existenciais e artísticos. Dentre essas

atividades, detalharei o programa “Reativar o sensível”, realizado no segundo semestre de 2024, que sintetiza conceitual e metodologicamente todo o trabalho percorrido até o momento presente.

O que apresento, no decorrer dos capítulos que seguem, é a documentação do trajeto de investigações e pesquisas que se iniciaram com as propostas centradas no paladar e culminaram na composição de um laboratório dedicado a reativar as potências formativas dos corpos a partir de uma "reabilitação política da *aisthesis*" (Fleisner, 2018) e do exercício da *poiesis* por meio da experimentação artística. É a essas práticas que me refiro pelo conceito de "biopoéticas". No capítulo 2, apresento o "Método da sacola": inspirada em Ursula Le Guin, proponho a “sacola” como uma tecnologia feminista de produção de pesquisa, que se afirma sobre o *continuum* biológico < > simbólico no humano e se caracteriza pela abordagem não hierárquica e não dicotômica, alinhada a uma ciência menor e situada (Stengers, 2021).

No Capítulo 3, discorre-se sobre os fundamentos teórico-práticos que embasaram este projeto a partir de contar as histórias que me trouxeram até aqui. Embora a leitura desses textos seja linear e sequencial, sugere-se ter em mente que se tratam de sobreposições de narrativas emaranhadas na sacola-corpo onde convergiram e de onde emergiram. Reúno, nesta "sacola de histórias", o relato do encontro com o Laboratório do Processo formativo e a experiência do *embodiment* planetário; o encontro com o pensamento de Nicola Perullo e sua visão estética da experiência alimentar; o encontro com Sebastian Wiedemann e as consignas que resultaram na fabulação de "Como nascem os mundos"; e a definitiva experiência do treinamento de chás que conduzi com um grupo de garçons, que acendeu um horizonte novo de apetites de aprofundamento nas investigações do corpo como "processador ambiental" (Favre, 2011).

No capítulo 4, apresento mais algumas histórias que narram os desafios somáticos pessoais implicados no processo instaurativo de LABios: o problema de formar um corpo de artista-educadora que conduz grupos e exerce uma influência sobre as vidas de pessoas. Descrevo estas fases da pesquisa baseadas na abordagem kelemaniana a respeito das transições somáticas (1987, p.51), que consistem nas etapas de finalização, incubação e brotação de novas formas e comportamentos para o prosseguimento (*endings, middle grounds e stage of formation*).

Traço também um panorama dos três ciclos experimentais (Borandá, LABios I e II) que me permitiram configurar o programa "Reativar o sensível" e outras receitas de práticas

no laboratório, nos quais articulo o "Formativo by Favre" ao pensamento de Étienne Souriau para me referir aos trabalhos criativos em termos de "processos instaurativos" (Lapoujade, 2017). Ao final do capítulo, apresento cinco "cenas do lab": fragmentos de diálogos processuais com alunas que participaram de um ou mais ciclos, e que encarnam os conceitos, procedimentos e exercícios do laboratório, dando a ver algumas das eficácias produzidas¹.

A escolha pelo gênero ensaio para a composição deste texto fundamenta-se no exercício de uma escrita que se aproxima da linguagem descritiva de ações do corpo, tal como é praticada no trabalho formativo. Essa opção reflete a tentativa de ajustar a forma do texto aos conceitos que nele se entrelaçam, permitindo que o pensamento emergja por meio deles. Como destaca Larrosa, o ensaio "pode ser tomado como uma linguagem da experiência, [...] que modula de um modo particular a relação entre experiência e pensamento, entre experiência e subjetividade, e entre experiência e pluralidade" (2004, p. 31). Ensaiar, neste contexto, traduz-se no gesto de esboçar artes de existir, formas de fazer o que se faz, configurando a escrita como um espaço para "uma incessante problematização e reproblemática de si" (Larrosa, 2004, p. 32). Além disso, trata-se de praticar uma arte de hospitalidade, conferindo deleite e prazer sensível ao texto.

Gostaria que esta sacola de palavras fosse utilizada como um pacote de ervas para fazer chá ou como uma estória que se ouve enquanto se varre a casa ou lava a louça. Ou seja, que sua aplicação fosse de uso doméstico, anônimo e diário como uma escrita caseira, uma receita que se transmite pela oralidade. A sacola não é uma membrana inerte e passiva, mas viva e contrátil: ela nos situa em um *locus* de experiências que deslizam pelas camadas corpóreas, expandindo-se e retraindo na ondulação peristáltica de um pensamento que se encarna pela ação verbal.

Trata-se, em suma, da sacola de uma cozinheira que dispõe sobre a mesa seus ingredientes de pesquisa e se põe a ensaiar receitas, fazendo do próprio corpo seu laboratório e objeto de pesquisa: uma embriogênese continuada onde vivencia a instauração de formas, posturas e condutas para o trabalho artístico-pedagógico. Assim, em lugar de uma "dissertação", ofereço uma DessertAção: uma escrita-sobremesa, como linhas-tortas recheadas de histórias que dão a ver "como faço o que faço", bem como os novos esboços que já pulsam indícios de uma continuidade.

¹ Na formatação de todas as transcrições de depoimentos das participantes dos ciclos experimentais e do ciclo "Reativar o sensível", foi adotado o recuo de 2cm e destaque em itálico. Já nas "cenas do lab", em que transcorrem diálogos entre mim e as participantes, foi adotado apenas o recuo de parágrafo.

2 O QUE É? COMO É? DOS OBJETIVOS E MÉTODOS DA PESQUISA

As histórias cotidianas e os devires que emergem dessas formas de "envolver-se nas vidas uns dos outros" propõem maneiras de ficar com o problema que cultivam o bem-estar em um planeta degradado. As histórias sinclônicas não são as fábulas do herói, são os contos de quem continua. (Haraway, 2023, p.150)

A partir das contingências impostas pelo período pandêmico, que redefiniram profundamente as condições deste trabalho, fui levada a reformular por completo o objeto da pesquisa. Iniciei, assim, um período de *"middle ground"*, para usar a terminologia de Keleman, uma etapa de transição que se estende entre uma fase de finalização e a reformulação do projeto existencial. Um tempo de espera e incubação marcado por esboços, suspensões, incertezas e ensaios de ação.

Assim, a partir da bagagem de experiências que haviam motivado a proposta inicial, foi necessário configurar um plano de experimentações que permitisse dar passagem ao desejo de prosseguimento, vivenciando as derivas do processo e cartografando os contornos emergentes a fim de formar solo e dar consistência ao projeto. O próprio desafio de desconfigurar e reconfigurar padrões de ação, modos de fazer, objetos e práticas – tensionados pelas novas questões surgidas no contexto do isolamento social – acabou por se tornar um dos temas centrais da investigação. No cerne deste trabalho está, portanto, o problema da produção do prosseguimento – compreendido como *poiesis* – tanto no âmbito dos processos existenciais quanto no dos processos de criação e experimentação artística.

Essa pesquisa assume, portanto, um caráter processual, em consonância com a própria perspectiva formativa dos corpos como processadores ambientais em contínuo processo de produção de si e de seus mundos (Favre, 2021). A prática cartográfica, adotada como método de acompanhamento e registro do processo, permitiu mapear e organizar os materiais produzidos ao longo do percurso, dando a ver a simultaneidade da emergência do sujeito pesquisador e de seu objeto de pesquisa (Passos; Kastrup; Escóssia, 2015). Como destacam Passos e Barros (2015, p.18), "a diretriz cartográfica se faz por pistas que orientam o percurso da pesquisa sempre considerando os efeitos do processo do pesquisar sobre o objeto da pesquisa, o pesquisador e seus resultados".

A problemática da pesquisa foi se configurando ao redor de uma proposta pedagógica que investiga a abordagem somática da experiência artística. Trata-se de explorar como a linguagem formativa, com base na perspectiva biológica dos comportamentos humanos (Keleman; Favre), pode atravessar a criação e a pedagogia. A pesquisa buscou delimitar-se no campo das práticas artísticas, abrangendo percepção, fruição, recepção e produção, e

expandindo-se também para o uso de meios digitais como suporte para o laboratório de práticas biopoéticas.

Para além da imagem do rizoma, proposta por Deleuze e Guattari (1995), proponho a imagem-conceito da "sacola", inspirada na escritora Ursula K. Le Guin, como metáfora para esta DessertAção. A sacola funciona como recipiente para coletas heterogêneas — escritas, práticas, rastros — que coexistem e se articulam de forma não linear. Alguns textos reunidos foram produzidos entre 2017 e 2020, anteriores ao ingresso no programa de pós-graduação, e sua inclusão revela a potência de uma pesquisa que resiste à linearidade temporal e à lógica causal. A sacola torna-se, portanto, dispositivo cartográfico e conceitual, adotando a linguagem descritiva de ações somáticas como afirmação de uma episteme do corpo.

Objetivo geral

Investigar a abordagem formativa aplicada às práticas artísticas, investigando uma proposta pedagógica baseada na experiência somática no contexto de LABios – Laboratório de Práticas Biopoéticas.

Objetivos específicos

1. Compreender os fundamentos da abordagem somática no contexto da Arte Educação, com base nas contribuições de Stanley Keleman e Regina Favre.
2. Experimentar práticas pedagógicas que integrem corpo e linguagem, favorecendo processos de ensino-aprendizagem baseados em uma lógica não dicotômica, ou seja, que se afirmam sobre o *continuum* biológico < > simbólico no humano.
3. Desenvolver o método da “sacola” como dispositivo conceitual e cartográfico para o acompanhamento de processos poéticos e pedagógicos.
5. Investigar e formular práticas pedagógicas de base somática na infosfera (Floridi, 2014), adotando-se o uso tentacularmente de diversos aplicativos e plataformas como mediação digital.
6. Analisar os efeitos dessas mediações digitais, com ênfase nos registros audiovisuais dos corpos e suas narrativas, como recurso didático nas práticas do laboratório.
6. Contribuir para a formulação de propostas pedagógicas que valorizem a experiência somática e a singularidade dos corpos em seus processos de aprendizagem.

2.1 A sacola como método: como faço o que faço

As histórias cotidianas e os devires que emergem dessas formas de "envolver-se nas vidas uns dos outros" propõem maneiras de ficar com o problema que cultivam o bem-estar em um planeta degradado. As histórias sintônicas não são as fábulas do herói, são os contos de quem continua. (Haraway, 2023, p.150)

Em um dos encontros do Laboratório do Processo Formativo, foi proposto um exercício de mover o antebraço, dobrando-o para cima e para baixo, enquanto explorávamos memórias registradas nessa região do corpo. Sob a condução do terapeuta corporal Johannes Freiberg, aquele simples movimento fez Regina Favre recordar-se subitamente de uma cena. Com um sorriso, ela exclamou para o grupo que aquele era o seu “braço de carregar a sacola de feira”. Até hoje, guardo a imagem que se formou em minha tela mental: a sacola de Regina, que nunca vi, mas que ganhou materialidade através do seu relato.

Algo semelhante ocorreu quando me pus a recapitular os arquivos documentais da pesquisa para compor a escrita. Ao revisitar os materiais processuais, a "sacola" revelou-se como um dispositivo conceitual e metodológico virtualmente presente ao longo do processo. Inspirada na proposta de Ursula K. Le Guin, que sugere que o primeiro dispositivo cultural humano foi provavelmente um recipiente de coleta (1986, p.2), a sacola é compreendida aqui não como metáfora, mas como prática epistemológica. Le Guin propõe uma teoria da ficção como "bolsa transportadora", e afirma que "um romance é uma caixa de remédios, reunindo coisas em uma relação particular e poderosa umas com as outras e conosco" (1986, p.3). A sacola, como pensada neste trabalho, carrega histórias, fragmentos, objetos, narrativas e práticas, compondo uma forma de pesquisa aberta à multiplicidade e à não linearidade.

Em LABios, a sacola tornou-se um ateliê portátil e um arquivo sensível, capaz de agregar desde elementos materiais (livros, plantas, tecidos, objetos, alimentos) até registros imateriais (memórias, imagens, anotações, gestos). Ela acompanhou as caminhadas, os encontros, os experimentos e os ciclos formativos — sempre como instrumento de coleta e como critério de seleção e curadoria. O que se guarda? O que se descarta? O que ainda pulsa e pede para permanecer? A sacola também é o corpo em processo, portador de experiências e memórias, como na evocação de Regina Favre sobre seu "braço de carregar sacola de feira".

A prática da sacola articula-se à crítica de uma epistemologia universalista e hegemônica, aliando-se com a proposta de Isabelle Stengers de "pensar em chave menor" (2021), valorizando os saberes locais e situados que emergem de cada contexto. Falar em epistemes e práticas minoritários é privilegiar a experiência de cada corpo nas relações com seus nichos ecológicos. Tratam-se, portanto, de saberes e fazeres não escaláveis e que não

podem ser abstraídos em fórmulas de aplicação geral, mas que possam se constituir como “caixas de ressonância”:

A luta política aqui, porém, não passa por operações de representação, e sim, antes, por produção de repercussões, pela constituição de “caixas de ressonância” tais que o que ocorre com alguns leve os outros a pensar e agir, mas também que o que alguns realizam, aprendem, fazem existir, se torne outros tantos recursos e possibilidades experimentais para os outros. Cada êxito, *por mais precário que seja*, tem sua importância. Certamente nenhum será suficiente para apaziguar Gaia, mas todos contribuem para responder às provas que vêm de um modo que não seja bárbaro. (Stengers, 2015, p.197)

Por sua lógica flexível e adaptativa, o método da sacola oferece uma alternativa à linearidade da história oficial, acolhendo as histórias do comum — aquelas que, como afirma Donna Haraway (2023, p.150), não são as fábulas do herói, mas os contos de quem continua. No contexto da arte educação, esse dispositivo contribui para instaurar práticas pedagógicas que valorizam a experiência singular de cada corpo situado em suas ecologias, como produtor de si e de mundos em narrativas de entrelaçamentos com os demais entes terrestres.

A metodologia desta pesquisa foi estruturada em dois momentos principais:

- **Etapa investigativa (*middle ground*):** realização do primeiro ciclo experimental com o grupo Borandá, centrado nas relações corpo < > ambiente nas práticas artísticas, com ênfase em experimentações, sonhos e cartografias sensíveis.
- **Etapa formativa:** desenvolvimento dos ciclos LABios I e II, com base na linguagem do processo formativo orientado por Regina Favre, articulando práticas somáticas, educação somática e práticas terapêuticas.

As práticas foram acompanhadas por registros em diferentes mídias e plataformas digitais (Zoom, Google Meet, WhatsApp, Instagram), além da criação de um site do projeto. A experimentação pedagógica em ambientes virtuais consolidou-se como uma "sacola digital", reunindo materiais, conceitos e interações.

Dar à situação o poder de nos fazer pensar

Quando a pandemia de Covid-19 chegou ao Brasil, poucos meses após minha mudança para o meio rural, mergulhei em um processo de adaptação que demandou reformulações radicais nos hábitos e comportamentos. Essa fase de transição que precede o esboçar de novas brotações de vida, é o que Stanley Keleman denomina *middle ground* (1994, p. 66): uma zona intermediária entre o encerramento de formas antigas (*ending*) e a formação

de novas configurações existenciais (*stage of formations*). Esse estágio é caracterizado pela metamorfose, com a incubação de novas formas. Durante o isolamento, dediquei-me a cartografar minhas ações e meus pensamentos acompanhando os desmanchamentos das formas antigas e as constelações de algo novo que se esboçava enquanto eu desempenhava os cuidados domésticos e vivia a simplicidade dos pequenos acontecimentos rotineiros, nutrida pelas presenças não humanas com as quais passei a conviver e coabitar.

Foi, portanto, neste contexto de experimentos dos fazeres simples cotidianos que começaram a surgir as histórias do corpo: as narrativas somáticas. Os tradutores de "O cogumelo no fim do mundo" (Tsing, 2022), Jorge Menna Barreto e Yudi Rafael, justificam a decisão de adotar o vocábulo "estória", já em desuso no português atual, para preservar a distinção que Anna Tsing faz entre *history* e *story* na sua obra original em inglês. Pois, segundo eles, "ao utilizar *story*, ela se refere à narrativa e quer, sobretudo, enfatizar o gênero, a forma da contação; enquanto, ao usar *history*, ela se refere aos eventos do passado e seus desdobramentos" (p.24).

Contar as histórias implica, portanto, no exercício de fazer descer a atenção à superfície dos acontecimentos para dar a ver nuances e os detalhes que passariam despercebidos por uma abordagem generalista e universalista. As pequenas histórias convidam o corpo à experiência de um saber (e um sabor) situado e circunstanciado pela perspectiva singular de quem testemunha e narra um vivido. Keleman acredita que a prática do *story-telling* é "uma forma poderosa de comunicar, partilhar e integrar conhecimento e experiência, bem como um meio de criar realidade pessoal" (Keleman *apud* Bogdanova, 2018, tradução nossa)^[1].

Assim, as seguintes perguntas começaram a se formular e me nortearam na condução das pesquisas para a reformulação de minhas práticas:

Como minha boca conhece?

Como o corpo faz para pensar e criar?

Que corpo se produz ao produzir uma casa?

Como eu faço para configurar um corpo capaz de cuidar dos assuntos da horta, da comida, da limpeza da casa e ainda ter tempo para ler, escrever, fazer pesquisa?

Como um corpo usa-se a si mesmo para configurar um certo estado que se experimenta e se nomeia como "poético"?

Sob que condições as ações fundamentais do viver, desde suas bases biológicas, poderiam ganhar uma qualidade estética intrínseca à sua funcionalidade: uma espécie de "mais-valia de animação e vivacidade" (Massumi, 2017, p. 25)?

Guardei essas e outras perguntas que se constelaram ao longo do percurso no compartimento de perguntas dentro da sacola. Agrupei-as em torno de uma questão central que permeia e engatilha a prática de corpar de Keleman: como eu faço o que eu faço? Trata-se

de um endereçamento perceptivo para captar e descrever padrões neuromotores envolvidos na configuração de modos de fazer o que se faz. Esta pergunta formativa articula-se ao pensamento taoísta e Zen, com os quais tomei contato através da cerimônia do chá (Hammitzsch, 1985), e que me despertou o interesse pelas artes orientais (com “a” minúsculo) como "caminhos": o cultivo de destrezas e habilidades na execução de quaisquer ações, desde um conceito estético e espiritual que atribui mais relevância ao "como" do que ao "o que" se faz².

Algo então começou a se esboçar a partir de uma série de escritas que fui produzindo sobre meus fazeres na roça e na casa onde vivo, na cidade de São Francisco Xavier, na Serra da Mantiqueira paulista. Praticando intencionalmente a lentidão e a destreza no executar de minhas ações, passei a vivenciar poeticamente meus gestos, descrevendo somaticamente essas pequenas cenas. Tais capturas poéticas aconteciam a partir de uma configuração corporal que me habilitava a vivenciar as interações com o ambiente de maneira mais intensa e estésica³. Invariavelmente a sacola esteve presente como mediadora desses agenciamentos com os seres mais-que-humanos de meu habitat. E os mapas diários consistiam de coreografias e performances de ações que tinham a eficácia de promover a habitabilidade e o conforto da casa. Essa mutualidade da produção de corpos e ambientes é definida pela filósofa e bióloga Donna Haraway em termos de uma “simpoiesis”.

Estou falando da semiótica material, das práticas de mundificação através das quais os mundos se formam, da simpoiese que não é somente simbiogenética, mas que também é sempre um materialismo sensível. (2023, p.173)

Haraway, Tsing e Stengers são tributárias de Ursula Le Guin. E adeptas das artes de “prestar atenção”, “ter cuidado” e de praticar uma ciência menor e situada em assembleias mais-que-humanas⁴. Postulam uma prática científica baseada nas “artes de notar” e na profusão de estórias como um método avesso às escalas (Tsing, p.85). Estabelecendo um paralelo entre essas autoras, cujas obras me acompanharam nos tempos de quarentena (e nos que se seguiram), com minha pergunta “como minha boca conhece?”, especulei sobre uma possível epistemologia baseada na experiência gustativa.

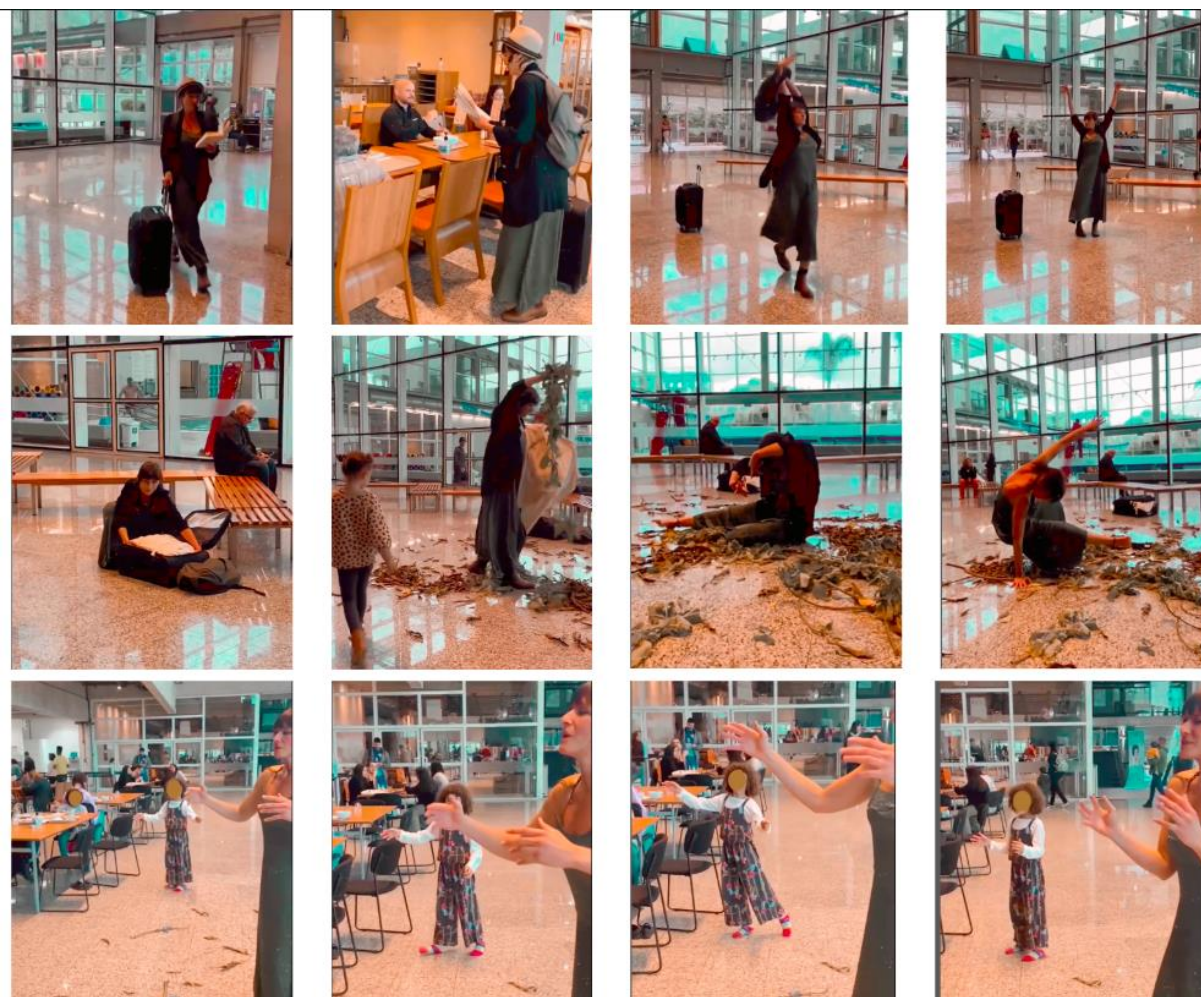
² Este tema é discutido na entrevista que realizei com Regina Favre intitulada “Cada uma no seu quadradinho”, em junho de 2023. Disponível em: <https://laboratoriodoprocessoformativo.com/2023/05/cada-uma-no-seu-quadradinho/>

³ Da raiz "*aesthesis*", a palavra "estesia" é uma irmã pouco conhecida da palavra "estética" que se refere à experiência que se dá por meio da sensorialidade. Paula Fleisner parte dessa origem comum dos dois conceitos para elaborar as bases de uma disciplina que ela intitulou de "Comoestética" (Fleisner, 2022).

⁴ Referência às obras das autoras citadas, respectivamente: "Ficar com o problema" (2023), "O cogumelo no fim do mundo" (2022) e "No tempo das catástrofes" (2015).

Uma ciência arriscada que consiste na criteriosa gradualidade da ação: para ingerir um alimento, primeiro as mãos aproximam-no dos olhos, para um exame visual; em seguida, o levam às narinas e só então à ponta da língua, a fim de captar indícios de seu sabor antes da ingestão plena. Há, portanto, uma manualidade e um processo metabólico implicados no ato de conhecer: conhecimentos inscritos nas mãos e na boca como memória somática, tal qual o braço direito de Regina guardando o registro de um uso específico – carregar a sacola da feira. Postula-se, assim, em favor de uma conduta de pesquisa que consiste em produzir conhecimentos como quem caminha carregando uma sacola e agindo com prudência.

Figura 1 - Composição de fotos do solo performático "Aracnidária", realizada no SESC Santo Amaro, na abertura do ciclo LABios (II). O corpo e suas sacolas.



Fonte: Autoria própria, 2023.

3 ESTÓRIAS DA SACOLA

Eu iria tão longe a ponto de dizer que a forma natural, adequada e apropriada do romance poderia ser a de um saco, uma sacola. Um livro contém palavras. Palavras contêm coisas. Elas carregam significados. Um romance é um feixe de remédios, reunindo coisas em uma relação particular e poderosa umas com as outras e conosco. (Le Guin, 1986, p. 3)⁵

"Então quer dizer que o corpo é um grande contador de histórias, Nat?", perguntou-me uma das participantes do encontro-degustação para o programa "Reativar o Sensível". A aluna era uma mulher negra de origem baiana e radicada em Osasco, na periferia de São Paulo, onde tem um quintal produtivo. Ali, ela produz geléias, refrigerantes selvagens, conservas e outros alimentos fermentados a partir do que colhe de seu jardim e dos vizinhos, formando uma espécie de arranjo produtivo local que ela mesma foi articulando, desde que foi demitida de uma rede de supermercados. Em resposta, sorri para ela afirmativamente: "Acho essa uma boa definição... O corpo como uma vasta sacola cheia de histórias".

Essas mãos e esses olhos que me lêem agora carregam memórias de outras experiências de leitura que precedem a esta ação. É possível que o ato de ler este texto, neste momento, ative em quem está lendo um certo modo específico de ler: um "corpo de leitor". Experimentando-se pausar a leitura agora, por alguns instantes, para se captar executando esta ação de ler, talvez se reconheçam traços particulares de um comportamento: um espaço habitual, talvez uma poltrona predileta para leitura, uma bebida que acompanha, uma inclinação específica dos óculos e uma organização do corpo para se colocar em situação de ler com atenção. Então, experimentando intensificar um pouco, para si mesmo(a), o modo como você-corpo está performando essa ação, formar-se-á a captura de um fotograma dessa cena cuja legenda poderia ser: "como eu faço para ler".

Desenvolvida por Stanley Keleman e adaptada por Regina Favre ao contexto brasileiro, a linguagem do processo formativo parte da compreensão do corpo como um processo em contínua formação, estruturado por pulsos de contração e expansão que moldam tanto os gestos quanto os estados emocionais, mentais e comportamentais. Segundo esta visão, o corpo é um agente auto-organizador, atuando de forma ativa na construção da experiência e do sentido. Em vez de focar em conteúdos simbólicos ou interpretações externas, a abordagem formativa trabalha com a autopercepção corporal, permitindo mapear,

⁵ No original: "I would go so far as to say that the natural, proper, fitting shape of the novel might be that of a sack, a bag. A book holds words. Words hold things. They bear meanings. A novel is a medicine bundle, holding things in a particular, powerful relation to one another and to us".

intensificar, sustentar e transformar padrões de ação. A pergunta “como eu faço o que eu faço?” orienta o cultivo da percepção atenta às microações do corpo e de suas formas de presença no acontecimento.

No breve exercício do "como" (Keleman, 1994; 2017) aplicado à experiência da leitura, abrimos a sacola das histórias de um corpo usou-se a si mesmo, ao longo dos anos, para se tornar o leitor que é atualmente. Poderia envolver relatos sobre como foi o processo de alfabetização, o primeiro contato com a leitura, como aprendeu a manifestar interesses e apetites por determinados assuntos e autores, como era escrever e receber cartas, como se deu a passagem para o meio digital e assim por diante. Este procedimento gerará uma longa lista de "comos", acompanhados de uma cartografia dos ambientes relacionais (educacionais, físicos, afetivos, culturais, políticos, tecnológicos etc) onde um comportamento-leitor se configurou.

Aplicando-se o mesmo exercício a todas as outras ações que realizamos cotidianamente, veremos que, assim como as formações geomorfológicas nos dão a ver os metamorfismos da paisagem no transcurso das eras, também o corpo configura o vivido em seus tecidos ao longo de sua existência, do nascimento à morte. Concordaremos, portanto, com o que disse minha aluna: o "corpo é um grande contador de histórias". Histórias, como já vimos com Haraway e Tsing, são narrativas materiais que combinam fabulação e fato, imaginário e ação, logo também fisiologia e linguagem.

Este capítulo trata da "sacola de histórias" que me trouxeram a esta pesquisa, como experiências e referenciais teórico-práticos que resultaram na instauração do Laboratório de Práticas Biopoéticas. Essas narrativas se estruturam como pulsações verbais que expandem e contraem, tecendo um percurso entre o corpo e o cosmos, o particular e o coletivo, o sonho e a vigília, mestres e aprendizes, saberes e sabores. O texto mimetiza, desse modo, o processo metabólico de absorção e assimilação dos conteúdos, experimentando assim uma escrita cuja fisionomia busca expressar o que contém.

A proposta, portanto, é que experienciemos esta pequena ecologia de corpo-autor e corpo-leitor engajados na experiência fundamentalmente biológica do fazer intelectual. Palavras ativam a imaginação e esta afeta o corpo que, por sua vez, responde através da linguagem binária da pulsação: crescendo ou diminuindo, esquentando ou esfriando, acelerando ou lentificando as excitações internas. Os corpos reagem à linguagem em modos de conter, modular e modelar suas excitações, numa constante conversa entre suas bordas e

suas profundidades viscerais (Favre, 2021). Como diz Regina Favre, palavras são "envelopes verbais" que comportam sentidos e imagens⁶.

Como você-leitor responde somaticamente a esta leitura? Como as marés internas emergem e mobilizam as paredes do corpo? Há mais excitação na cabeça, na pelve ou no peito? Nessa interação dinâmica entre profundidades e superfícies, que emoção se configura anatomicamente? No decorrer deste texto, é proposto que se façam eventuais pausas para captar as variações e modulações das formas que expressam uma certa arquitetura emocional. Através de um engajamento voluntário da atenção, envolvendo a ação muscular de captar-se no transcurso da experiência, pode-se praticar a autorregulação somática e a diferenciação emocional ao longo da leitura desta DessertAção. Começaremos degustando uma pequena cena que trago na sacola.

Figura 2 - Heleninha, integrante das Mulheres do GAU.



Fonte: Autoria própria, 2022.

⁶O conceito de "envelope verbal" é evocado constantemente por Regina Favre nos encontros do grupo de exercícios, para se referir à indissociabilidade entre comportamento e linguagem que se expressa pelas formas. Este conceito é também discutido na entrevista "Cada uma no seu quadradinho" (Favre, 2024).

Dois anos atrás, participei de uma expedição de visita às Mulheres do GAU – Grupo de Agricultoras Urbanas em seu Viveiro Escola União de Vila Nova, um oásis verde alojado na extrema zona leste de São Paulo. Composto por nove mulheres negras da comunidade, este coletivo havia transformado uma área inóspita na periferia de São Miguel Paulista em um centro produtor de alimentos orgânicos e difusor de cultura alimentar saudável. À certa altura, engatei uma conversa íntima com dona Heleninha na pequena casa de pau-a-pique que havia sido construída no local com o apoio da rede permacultural da cidade. Um bonito raio solar penetrava o espaço tocando as nossas mãos, fazendo Heleninha lembrar-se de quando era pequena no sertão nordestino onde nasceu. Vivia numa casinha muito humilde que "não tinha quase nada, mas tinha presença do meu Deus". E Deus era aquela réstia de luz que adentrava sua morada pelas frestas do telhado.

Então ela mergulhava as mãozinhas naquele banho dourado, movendo-as como se aquela fosse a própria substância divina materializada em luz. E enquanto me narrava essa cena tão importante de sua infância, Heleninha demonstrava-me como ela fazia, performando sua dança das mãos com Deus-luz como uma forma de prece muito particular que não tinha a intenção de ser poética. Aquelas mãos já envelhecidas e gastas em tantas lutas e tantos labores eram as responsáveis pelo cuidado com as mudas do viveiro. Mãos que sabiam manejar finamente a luz solar na dança cósmica da fotossíntese para produzir alimentos para as pessoas.

Figura 3 - A dança das mãos de Heleninha.



Fonte: Autoria própria, 2022.

Isto que acabo de fazer é a evocação de uma "pequena cena" que me reavivou a cintilância norteadora dessa pesquisa. Desdobrei a ideia de "pequena cena" inspirada contida no livro "O gosto como experiência", de Nicola Perullo (2013), que propõe um conceito de imensa importância na concepção das práticas artísticas que realizei envolvendo experiências gustativas e que me trouxeram até este projeto: a visão de que "no paladar estão envolvidos vários atores, e a sua natureza de processo dinâmico concentra-se, a cada experiência, em peculiares cenários de sentido". Para pensar as relações com os alimentos, como objeto de interesse e investigações estéticas, Perullo argumenta em favor de uma abordagem proximal e situada que implica em trazer à tona as narrativas subjacentes a cada experiência de gosto⁷.

A partir de uma concepção genética e evolutiva da estética (Perullo, 2013, p.21), o filósofo propõe que uma possível arte do paladar poderia nos fornecer as bases para problematizar a tradição hegemônica do pensamento ocidental que se sustenta sobre uma hierarquia sensorial, segundo a qual os sentidos da visão e da audição estariam relacionados às atividades consideradas superiores do intelecto e seriam os únicos acessos sensoriais à experiência do sublime. Já os sentidos proximais, nomeadamente paladar, olfato (e, para Hegel, também o tato) estariam de fora do domínio da arte⁸. Para Kant, "apenas o belo artístico e o belo natural permitem uma apreciação universal, ligada a um sentimento puro, desinteressado e necessário, desvinculado de qualquer urgência material e de qualquer necessidade corporal" (p. 29).

Entretanto, para pensar uma estética do paladar, Perullo não propõe uma inversão dessa pirâmide sensorial. Não se trata de "elevar o paladar a uma categoria superior", mas de assumir radicalmente sua marginalidade desdobrando aí o pensamento sobre uma "estética que aceita o desafio de conceituar todo o complexo aparato perceptivo - que encontra na interiorização de material alheio ao corpo o seu ápice" (p. 19). Para pensar o gosto como

⁷"Naturalmente, trata-se de uma conceituação particular, justamente aquele tipo específico de estética entendida como ciência das singularidades: o discurso sobre o paladar como experiência refere-se a casos específicos, a observações empíricas que se tornam narrações, num espaço filosófico mais acolhedor e amplo, mas nem por isso menos real ou imperativo. Refletir sobre o paladar significa, em outros termos, também refletir no paladar: sem experiências adequadamente vivenciadas, seria difícil produzir pensamentos interessantes sobre o assunto. A experiência do paladar deve, portanto, ser entendida de duas formas e conjuntamente: como 'fazer experiência' no mundo, das coisas do mundo (tornar-se um 'perito'), mas também como 'viver uma experiência' interior, algo que produz uma mudança ou um enriquecimento interno" (Perullo, 2013, p. 19).

⁸Uma concepção materialista e monista da realidade, que supera a dicotomia entre mundo ideal e mundo real, pode facilmente dispensar a argumentação que quer colocar os sentidos distais em posição "superior" em relação aos proximais: visão e audição de um lado, e tato, paladar e olfato de outro são, de fato, sistemas perceptivos diferentes, com funções diferentes, mas que derivam da mesma unidade psicofísica que, na evolução, desenvolveu-se de acordo com dispositivos diferentes. Em outras palavras: da mesma forma que é incorreto dizer, numa ótica evolutiva, que o cérebro é metaforicamente superior à mão, pois, aliás, foi o desenvolvimento da mão preênsil que permitiu o desenvolvimento do cérebro humano; também não é correto dizer que a visão é superior ao paladar e ao olfato (Perullo, 2013, p. 30).

experiência estética, Perullo baseou-se nas ideias de John Dewey (2010), para quem a arte não está dissociada de suas bases biológicas e de um contexto social, emergindo como uma consumação da vida ordinária na sua mais plena intensificação.

Advoga-se, assim, em favor de experiências estéticas situadas e contingentes que se dão no interior de cenários de sentido específicos. E o caminho que o levou à formulação de sua tese começou a partir da observação de cenas triviais de pessoas se alimentando, atento às formas como os alimentos são percebidos, ingeridos e assimilados, ou seja, aos comportamentos alimentares. Como ele narra nessa passagem:

A cena primária, que me conduziu a elaborar essa ideia, foi um comportamento que, desde sempre, chamou minha atenção: a expressão no rosto das pessoas que pedem "brioche" ou outras guloseimas nos bares pela manhã. Raramente vê-se um comportamento neutro. Em vez disso, vê-se com muita frequência a mímica facial que revela, com um sorriso gutural insinuado, uma leve complacência ao avistar o objeto que será comido, expressando uma expectativa de satisfazer a gula; às vezes, a essa mímica acrescenta-se, num único e inseparável momento, um espectro, uma sensação de culpa ou um desconforto dietético, que, invariavelmente, aquele olhar argumentador deixa transparecer. Esse gesto ordinário e cotidiano capturou meu interesse. Comecei, portanto, a confrontá-lo com outras atitudes da mesma espécie [...]. Com o tempo, construí um arquivo de imagens mentais, observando as diferenças existentes na intenção, na intensidade, no tom de voz e no gestual. (Perullo, 2013, p.12-13)

Uma cena primária envolvendo comportamentos que se expressam superficialmente em gestos e feições: pequenos acontecimentos que revelam tensões internas vividas pelos corpos afloram como uma emoção à que atribuímos um nome e um sentido. Este é um ponto importante, voltarei a ele mais adiante. Anos antes de me deparar com o livro "O gosto como experiência", o contato com o pensamento formativo e ecosófico da filósofa Regina Favre já havia me despertado a sensibilidade e o interesse pelos modos como os corpos fazem o que fazem, ou seja, como os comportamentos humanos se configuram e se expressam nas ações mais ordinárias do viver, como comer e beber.

Houve, portanto, uma imediata assimilação e compreensão do pensamento de Perullo, partilhando do mesmo fascínio pelas experiências de gosto que se configuram como cenas de encontro que se dão pela boca: tão trivial quanto cosmológico, comer é o ato por meio do qual uma vida se alimenta de outras vidas. Nas palavras do autor (2013, p. 20),

"é uma relação corpo a corpo entre sujeito e objeto, trama que se consome no corpo, com a finalidade de sustentar/ transformar o sujeito". A estética do paladar é, então, também uma estética da relação e da implicação, uma estética que tenta superar as oposições rígidas e hiperestáticas, como as existentes entre mente e corpo, sujeito e objeto, natureza e cultura".

Uma cena primária envolvendo comportamentos que se expressam em gestos e feições: tensões internas vividas pelas camadas corpóreas e que afloram às superfícies como uma emoção à qual atribuímos um sentido pela linguagem. Este foi o ponto de enlace entre o pensamento de Perullo e o pensamento formativo e ecosófico da filósofa Regina Favre, com quem eu havia estabelecido contato alguns anos antes.

O percurso dos alimentos pelos tubos metabólicos, mobilizando respostas viscerais que geram sensações, emoções e imagens que, ao final, se exteriorizam em narrativas sobre a experiência capturou meu interesse por maiores aprofundamentos nas questões somáticas. Além disso, pensar a estética do paladar, à luz das ideias de Perullo, abriu-me a senda para uma investigação da “estética da relação e da implicação, uma estética que tenta superar as oposições rígidas e hiperestáticas, como as existentes entre mente e corpo, sujeito e objeto, natureza e cultura”. (Perullo, 2013, p.20)

Entendi que o que eu fazia com chás e alimentos era uma espécie de concerto gustativo para corpos e ambientes preparados. As partituras seriam a composição de comidas e ambiente, ao passo que os convivas seriam os instrumentos de uma música inaudível, mas visível: como membranas que contém harpas feitas de carne que, quando tocadas, ecoam para as superfícies as reverberações da experiência. De 2014 a 2020, dediquei-me a essas práticas artísticas que consistiam em produzir cenários de sentidos para a experiência gustativa, envolvendo performance vocal e uma condução somática inspirada na linguagem formativa.

E, assim como Perullo, também fui coletando um arquivo de impressões e relatos partilhados pelas pessoas que participaram de meus rituais sensoriais, e que dão conta de ínfimos eventos corpóreos associados a paisagens imaginadas ou rememoradas, sonhos, lembranças e emoções. Tomando de empréstimo a expressão cunhada pelo bailarino Steve Paxton, a esses micro-eventos que se dão no transcurso da experiência, como sedimentações dos tecidos e reconfigurações do pulso interno pelas camadas musculares, chamei de “a pequena dança”⁹.

A pequena cena que presentifica um estado corporal. Uma dança do pulso pelos tecidos musculares, o fluir das marés de motilidades das camadas viscerais pelos tubos e paredes corporais e emergindo às superfícies com tonalidades afetivas, memórias e emoções – como a gestualidade das mãos de Heleninha que, ademais, ficou impregnada em mim ao

⁹Por cerca de meia hora, no início de suas aulas de dança, Paxton costumava solicitar aos alunos que apenas permanecessem em pé, procurando desprender gradualmente o excesso de ações musculares para chegar ao esforço mínimo necessário para sustentar a postura. Um processo de instauração da presença que o bailarino considerava já uma pequena dança somática (Paxton, 2017).

partilhar sua estória. Vendo-a ali, naquele ambiente em plena força radiante, de regeneração formulei a hipótese de que, conquanto uma vida esteja carregada de toda sorte de faltas e dificuldades, será sempre possível pescar do palácio de suas memórias ao menos um instante de esplendor que tenha a força de reativar sua potência formativa e sua *poiésis* para impulsionar a produção da continuidade com mais singularidade e conexão. As experiências com o paladar e as lidas com o alimento – e com as pessoas que trabalham com a terra, mestres e mestras de saberes em seus fazeres braçais dedicados ao cultivo da vida – ensinaram-me o valor e o sentido estético dos pequenos eventos que formam o cotidiano.

Para proceder a uma cartografia deste processo de pesquisa, tive de desfiar a trama da crisálida onde se incubou o projeto, a fim de reencontrar as cenas recheadas de conceitos, esboços de práticas e de temas poéticos, sonhos, ensaios de procedimentos e metodologias: imagens do *middle ground* que resultou em LABios. Dar a ver os ingredientes principais, as experiências que motivaram propostas, os operadores conceituais e o fio condutor que perpassa as vivências, constelando perguntas e motivações que impulsionaram a instauração do laboratório. Dar a ver a pequena dança deste corpo de mulher produzindo-se com sua pesquisa, tornando-se artista-educadora e terapeuta somática.

3.1 As paisagens das origens

Poderíamos acrescentar que há um esvaziamento progressivo do sensível, uma educação sentimental que se tornou sensacionalismo: um fechamento à contingência do mundo e à sua imprevisibilidade, contração, subordinação e normalização da *aisthesis*, a capacidade que costumava ser nossa primeira abordagem ao ambiente (percepção), mas também nossa primeira compreensão de como estamos envolvidos nele (ser afetados) (Fleisner, 2018, p. 12).

É meio-dia e o último informe da INFRAERO anuncia que o céu do Santos Dumont permanece fechado para pousos devido ao mau tempo. Eu havia acordado às cinco da manhã para estar em Congonhas a tempo de tomar o voo das oito. Ia realizar um treinamento de chás com a equipe de um grande restaurante no Rio de Janeiro e o trabalho estava agendado para as duas da tarde, contudo passava já das treze horas e o Cristo Redentor permanecia encoberto pelo nevoeiro. Quando finalmente o clima melhorou no meu destino e eu pude embarcar, estava já zonza. Somava-se ao cansaço da espera o desgaste da pré-produção no dia anterior. Por volta das quinze horas, finalmente aterrissei no Rio e subi direto para o bairro de Santa Tereza, onde se localizava o restaurante. Àquela altura, julgava que já não seria mais possível fazer qualquer coisa naquele dia e que, portanto, deixaríamos para o próximo. Só que tal não sucedeu. Ao chegar, deparei-me com um grupo de cerca de vinte e poucas pessoas

aguardando-me. Entre eles, uns quinze homens grandões espremiavam-se nos sofás da pequena sala reservada para o workshop. Eram os garçons.

Ao vê-los todos reunidos, dando-me conta de que o trabalho ia de fato acontecer, quase entrei em desespero. Entendi que não teria tempo de me recompor daquela penosa manhã. Era engolir meu almoço tardio e engatar no treinamento imediatamente. Sem poder revisar o roteiro ou ponderar sobre o plano de voo que havia traçado para aquele encontro, fui logo desmontando minha parafernália de chá e levantando o acampamento para iniciar. Em poucos minutos, o cenário estava pronto e eu, diante daquele grupo heterogêneo, começava a disparar meu vocabulário introdutório. O procedimento consistia em estabelecer uma plataforma conceitual comum a partir da qual seria possível acessar o chá não como um produto a ser consumido, mas como um outro ser. Ou seja, eu propunha um encontro.

O programa era arriscado: consistia em injetar na sala um certo mar de conceitos que demandariam esforço e competência pedagógica da minha parte em torná-los acessíveis a todos. Contrariando alguma sensatez que me recomendaria apenas tomar o caminho seguro e pragmático do vocabulário de *sommelier*, o fato é que o desgaste mental tinha me aniquilado o filtro do senso comum e, quando me dei conta, estava já bombardeando um arsenal de questões filosóficas e propostas sensoriais pouco usuais. Procurei esclarecer a eles a importância de mobilizarmos o corpo em primeiro lugar para, a partir daí, adentrar num modo de pensar o paladar – e nossa relação com os alimentos por uma abordagem ecológica, estética e relacional. Estabelecer o entendimento de que, de uma perspectiva biológica, somos parte da imensa teia de relações que compõem a biosfera.

Esse preâmbulo era por uma razão: nivelar todos os personagens ali presentes (o renomado confeitoiro francês, os proprietários do estabelecimento, a Chef, a gerente, o barista, o *sommelier* de vinhos, o *maitre*, os garçons) ao mesmo patamar de importância como co-produtores da atmosfera onde se propunha um encontro com os chás. Desmontar a hierarquia social que condicionava o comportamento das pessoas em função de suas posições relativas no restaurante. Levá-los a compreender que tudo seria tecido por todas as presenças no ambiente, num projeto de experiência a ser constituído coletivamente.

Eu estava na posição de *expert* - de sujeito enunciator - e eles, na situação de receptores da informação. A primeira medida então era desfazer em mim mesma o comportamento da autoridade, da voz que pode falar para os que não dominam a expertise e, portanto, calam-se e apenas absorvem. Seguindo essa linha, fomos construindo o raciocínio de que cada experiência gustativa vivenciada pelos clientes no restaurante engendra-se no

interior de um cenário de sentidos do qual participam muitos atores e fatores - portanto, vai além da *expertise* e genialidade do chef¹⁰.

Feita essa introdução, distribuí a cada um uma tira de tecido escuro e solicitei-lhes que vendassem os olhos para iniciarmos o trabalho com uma degustação sensorial. A essa proposta, a primeira reação foi de algumas risadas acabrunhadas, demonstrando timidez. Uma vez vendados, segui conduzindo a meditação de preparação somática como sempre faço antes de servir o chá. Para capturar o interesse e diminuir a dispersão deles com algum embasamento científico que justificasse o uso das vendas, expliquei que a visão é um sentido altamente comprometido com o córtex cerebral, relacionado à capacidade de antecipar eventos, abstrair e de antecipar respostas¹¹.

Desejávamos modificar os parâmetros perceptivos para favorecer um acesso ao corpo sensível. Alguns trabalhos sensoriais costumam utilizar desse procedimento de inibir a visão para amplificar os sentidos proximais, nomeadamente o olfato e o paladar¹². Mas havia ainda uma dimensão política implícita nessa proposição e que consistia em desmontar a relação "bastidor *versus* espetáculo", pela qual os corpos que atuam operacionalmente tornam-se meras forças mecânicas a serviço - e à sombra - da genialidade do Chef-autor. Ideias que absorvi de Perullo e que me inspiraram a transformar em práticas de valorar o trabalho criativo envolvido nas ações operacionais.

Até aquela altura, eu ainda os sentia apartados de mim, embora dispostos a se entregar para a proposta. Havia um espaço a imantar, instaurar. Sentia-me bombeando intensamente, aquecendo e expandindo. Tornei-me capaz de ver com muitos olhos pela pele, captando pelos poros cada vibração que ondulava pelas superfícies dos corpos, a me darem indícios de como prosseguir, sinalizando o *timing* adequado, o ritmo e as modulações da voz. Ainda era preciso lutar contra a fadiga do aeroporto e da correria na montagem de toda a apresentação. Até o

¹⁰Perullo, de fato, propõe que comer bem seja um valor estético, "mas o 'bem' não se refere à adequação desse valor a um cânone de referência emprestado de outro campo. Na verdade, o 'bem' está relacionado ao contato direto do alimento com nossos tecidos internos, com os sucos que o tornam digerível, com os dutos que o transportam aos locais apropriados para sua alteração. [...] O paladar como habilidade endocrípica, que interage com outros atores participantes em múltiplos cenários de sentido em que encontramos o alimento [p.42].

¹¹Como explica Keleman, "o sistema nervoso central localiza-se na parte anterior do cérebro, ou córtex, em que ocorre a discriminação sensorial e muscular. É aí que o planejamento, as associações e as ações discriminatórias são aprendidas. É a área do controle voluntário" [AE, p.64].

¹²Foi Regina Favre quem me deu a ver que essa desativação temporária da visão, no contexto de uma cultura altamente imagética como a nossa, permitia intervir profundamente na configuração somática dos corpos. Atuando diretamente sobre a camada neural, ao propor um ambiente sensorial que desliga o estímulo visual ao mesmo tempo em que se intensificam os demais sentidos físicos, propicio um acesso a uma outra qualidade de experiência sensível. O cenário da vivência se estrutura a partir da instauração de um "ambiente confiável e um tempo formativo", pela lentificação da percepção. É preciso estabelecer uma ética de cuidado que se faça sentida e compartilhada pelo grupo logo de início, daí a necessidade de uma boa conversa preliminar.

momento de colocá-los de olhos fechados, foi preciso muito fôlego. Minha face ia ficando levemente enrubescida, evidenciando a intensa produção de calor e excitação. Sentia-me apertando as pernas contra o dorso de um cavalo indomável. “E se nada disso der em alguma coisa? E se a magia simplesmente não acontecer e toda essa encenação revelar-se sem sentido?”, perguntava-me alguém em mim. Podia discernir, nitidamente, a assembleia de corpos que me coabitam e que não falam em uníssono.

Inútil, porém, tentar reter aquela força que continuava impelindo-me a investir na proposta somática que estava sendo ativada, confiando que eventualmente algo aconteceria. Eu estava intervindo nos corpos deles e isso era de certa forma assustador, mas o esgotamento mental exigia-me tanto bombeamento que não havia outra alternativa senão "formar mais bordas", como costumamos dizer em termos formativos. Ganhar mais nitidez nas membranas, mais densidade muscular para suportar as excitações que cresciam à medida em que eu me engajava naquela ação vertiginosamente. Era preciso constituir mais corpo para sustentar a presença em ato.

Vendados, eles tornaram-se vulneráveis. Alguns demonstravam sensação de inadequação naquela situação e eu já imaginava que isso provavelmente ocorreria. Ao vê-los assim tão entregues ao meu comando, me senti tomada por uma espécie de ternura. O sentimento envolveu-me amaciando o peito e fazendo dissipar o medo de ser derrotada pela incompreensão do meu público. Subitamente, nada mais me importava senão a vontade de oferecer a eles algo de valor, honrando a confiança que estavam depositando naquele trabalho.

Com toda a maciez que fui capaz de transmitir pela voz, em comandos precisos e pontuais, orientei-os a evocar pela imaginação a cena de uma paisagem ou lugar real ou imaginário onde se sentiam em conforto e bem-estar. “Um lugar onde você se sinta capaz, sem ter de mostrar eficiência ou cumprir metas, mas apenas se permitindo estar ali na alegria de simplesmente existir”, tal foi a orientação. Realizei, então, minha performance vocal tocando uma tigela tibetana, instrumento que emite uma única nota com grande intensidade de ressonância de harmônicos. Enquanto tocava, convidei-os a acompanhar o ritmo de sua respiração e a entregar o peso do corpo para o assento onde estavam.

Propus, a seguir, alguns exercícios de mobilização do maxilar, para desprender as tensões da face e do pescoço¹³. À medida em que o nervo óptico ia relaxando, graças à

¹³Keleman salienta que "uma tensão muscular crônica na boca e no palato pode interferir no fluxo de pulsações cerebrais [...]. A tensão no esôfago e na parte inferior da faringe pode também afetar os nervos cranianos. Profundas contrações do músculo do pescoço, que separa a cabeça do tronco, ou espasmos nos músculos oculares ou nos músculos do pescoço paralisam a pulsação do cérebro" [p.66-67]. De modo que uma intervenção

desativação do olhar, os demais sentidos podiam ganhar mais intensidade e essa mudança da qualidade de presença dos corpos transbordava para o ambiente como um sabor de quietude que dava outra consistência ao ar da sala. Encontrar o chá, a partir do silêncio físico e do acesso ao imaginário, como uma espécie de prática meditativa bem ao estilo das tradições ancestrais asiáticas.

Foram, então, servidos dois chás pretos de diferentes origens, aromas e sabores. Orientei que degustassem calma e lentamente cada gole, deixando que o líquido preenchesse a cavidade bucal, sensibilizando as mucosas e impregnando a garganta, captando tudo o que vai transcorrendo nesse percurso. Envolver a camada visceral (endoderma) numa delicada conversa com a camada neural (ectoderma), estabelecendo uma relação entre profundidades e superfícies corpóreas, mediada pelo os chás: um acesso que desliza do aparato olfato-gustativo (*inputs* sensoriais) para os tubos viscerais, pela assimilação e absorção bioquímica da digestão¹⁴. No decorrer dos minutos, sinto meu corpo acomodando-se melhor na situação, agora já mais assentado e vinculado ao grupo. A voz ganha uma justa consistência, à medida que os percebo mais imersos na experiência. Pausas e respirações. Corpos pulsando juntos.

Ao final da prática, peço que retirem a venda e abram os olhos procurando preservar aquele estado mais sensível que foi instaurado. Olho-os por alguns instantes. Alguns se espreguiçam ligeiramente, esfregam o rosto. Parecem ter acordado de um sono profundo. O ambiente se sente espesso. Olhares profundos e cheios de conteúdos, como se estivessem a repassar o que acabara de lhes acontecer. Experiências transbordando dos corpos para o ambiente. Pauso por um instante e, com o cuidado de quem sopra palavras no interior de uma bolha de sabão, pergunto-lhes: “E então... O que aconteceu?”. Silêncio pensativo. Esperei. Havia uma latência a ser sustentada. Permaneci testemunhando o borbulhar de coisas emergindo do pós-experiência. Sentia muitas coisas suspensas como poeira de sensações nas imediações da pele e era preciso aguardar que tudo decantasse na voz.

sobre as tensões nessa região pode afetar o padrão pulsátil na bolsa da cabeça, cujo efeito se prolonga por todo o corpo pelas redes neurais.

¹⁴Importante enfatizar que as bebidas derivadas da planta *Camellia sinensis* reúnem uma composição de substâncias que produzem efeitos psicofísicos no corpo já intensamente estudados pela ciência: a cafeína tem sua ação estimulante calibrada pela presença da L-Theanina (sobretudo nos chás verdes), aminoácido conhecido por aumentar os níveis de neurotransmissores como serotonina, dopamina e GABA. Não à toa, o hábito do consumo de chá foi adotado nos templos de meditação chineses e japoneses, pois ajuda a evitar a sonolência e a melhorar a concentração. (LAKE, James. L-Theanine for Generalized Anxiety. Disponível em: <https://www.psychologytoday.com/us/blog/integrative-mental-health-care/201710/l-theanine-generalized-anxiety>. E também em: KIMURA, Kenta; OZEKI, Makoto; JUNEJA, Lekh Raj; OHIRA, Hideki. L-Theanine reduces psychological and physiological stress responses. *Biological Psychology*, Volume 74, Issue 1, January 2007, Pages 39-45. Disponível em: 10.1016/j.biopsycho.2006.06.006

Como era esperado, a primeira fala que despontou foi uma descrição sensorial de um dos chás, que apresentava “notas cítricas”. Agradei a contribuição – tecnicamente correta, por sinal – e tornei a fazer a pergunta: “O que aconteceu a vocês?”. Novo mergulho no silêncio e mais sustentação. Por fim, um deles irrompe: “Quando você pediu para encontrarmos um lugar de prazer e bem-estar, eu lembrei da casa onde nasci e vivi minha infância no interior do Ceará”. E prosseguiu dizendo que aquele chá com notas cítricas o fez lembrar das cascas de laranja que a mãe costumava secar ao sol no telhado, para depois fazer infusão.

Outros garçons se somaram ao relato dizendo que também tinham voltado à casa da infância, a maioria deles vindos de alguma cidade nordestina, onde outras mães também tinham o mesmo hábito de secar cascas de laranja sob o sol. Memórias comuns, origens semelhantes. E assim começaram a despontar as trocas entre eles. Conteúdos autobiográficos, depoimentos, o compartilhar de sensações e histórias, intercruzamentos de memórias, origens ou paisagens em comum. Algumas pessoas não falaram, mas disseram coisas corporalmente. O ambiente da sala ficou emoliente e recheado. Diluíram-se um pouco as bordas individuais naquele caldo coletivo. As narrativas trouxeram à tona lugares muito íntimos e, de súbito, estávamos todos nadando em lembranças vivas. Era uma redescoberta de seus *terroirs* de origem¹⁵.

Retomei, então, a fala inicial em que apresentava a proposta de vivenciarmos um encontro com o chá como uma “experiência estética”. Ora, mas afinal de que se trata uma experiência estética? Sem adentrar em maiores complexidades e explanações acerca das diferentes correntes do pensamento ocidental que tratam da Estética como disciplina filosófica, pois definitivamente aquele não era o caso, apenas conto a eles que a origem da palavra “estética” vem do grego *aisthesis*, do qual deriva também “estesia”. Ambas guardam relação com a percepção, porém, enquanto a primeira refere-se aos critérios pelos quais julgamos e experienciamos o Belo, a última nos remete às sensações corporais. Continuei dizendo que, ao agregarmos o prefixo “an” à palavra “estesia”, temos que seu antônimo seria então “anestesia”.

¹⁵Para além de um conceito gastronômico, “terroir” - palavra francesa que literalmente quer dizer “território” - refere-se, grosso modo, ao conjunto dos fatores físicos, biológicos e culturais regionais - tais como solo, clima, bioma, métodos de cultivo e beneficiamento - pelos quais certos produtos alimentícios notoriamente se tornam reconhecidos e classificados no mercado. Alguns exemplos desses alimentos que podem ganhar um selo distintivo por portarem características marcantes de suas origens são os próprios chás, além de certos tipos de queijos, vinhos, chocolates, cafês, carnes curadas entre outros.

Pergunto a eles para que serve a anestesia. “É para tirar a dor, para não sentir”, me respondem. Confirmo que sim e prossigo: “então 'estesia' poderia ter a ver com alguma coisa que me faz 'sentir mais intensamente'”, pergunto. Sinalizam afirmativamente. E continuo: “E o que pode acontecer se você se for uma pessoa que sente mais intensamente? Se você se torna alguém mais preenchido de sentido (como nós estamos agora cheios dessas imagens e lembranças que evocamos), você se torna um consumidor menos interessante para o mercado, afinal de contas você não está querendo encher seu vazio com mercadorias, certo?”. Com ar grave, eles balançam a cabeça em concordância, como a acompanhar a evolução do raciocínio. Então arremato: “Acaso interessa que a gente se sinta mais vivo e preenchido de significado e de valor?”. Lentamente, as cabeças balançam respondendo “não”.

O programa que estava traçado para aquele encontro no restaurante seguiu, a partir daí, para o assunto teórico e prático do treinamento técnico do chá, conforme havia sido acordado. Para mim, no entanto, formou-se ali um limiar. A inextricabilidade entre as dimensões estética e política da prática pedagógica evidenciou-se naquele momento. A experiência me fez parar para avaliar as implicações do que eu estava propondo e estudar os meios pelos quais uma certa eficácia se deu naquela situação de grupo, em que a reativação de imagens esmaecidas de paisagens sensoriais relacionadas aos seus territórios de origem acendeu luzes novas nos olhares. Aqueles olhares dos garçons. Olhos que me olhavam demorada e profundamente. Olhos desejanter de continuidade, olhos que diziam coisas.

Entendi, a partir daquele acontecimento, que o propósito que motivava estes trabalhos não era ensinar *sobre* o chá (formar paladares especialistas na bebida), mas ensinar *com* o chá. Uma série de outros depoimentos como estes dos garçons foram convencendo-me de que, além de existir uma relação em curso, era possível atribuir à planta *Camellia sinensis* um certo poder de agência sobre os processos. A certa altura, passei a compreender e assumir este trabalho como uma parceria humano-vegetal.

Esta nova conceitualização só foi possível em razão de uma mudança radical dos parâmetros perceptivos que até então regiam minha visão de mundo e determinavam modos de (não) estabelecer relações os outros não-humanos com quem produz vida. O processo que me habilitou começar a me sentir parte de um emaranhado multiespécies (Haraway, 2023) implicou em uma reorganização comportamental pautada em outro regime sensível no qual relações de alteridade significativa mais-que-humanas são possíveis. Em outras palavras, foi necessário desfazer uma atitude de indiferença para com os seres plantas e os seres animais.

Algumas perguntas começaram, então, a se constelar no céu da boca. A primeira delas: como dar continuidade àquilo que apenas começou a se esboçar a partir da experiência vivenciada pelo paladar? Aqueles olhares dos garçons pulsavam possíveis que me acenavam em uma direção desconhecida: a porta de entrada para uma pesquisa. Houve uma interrupção momentânea de um padrão somático; uma sutil desorganização do corpo subalternizado (e submetido a exaustivas escalas de trabalho) proporcionando o acesso a outras possibilidades de configurações de pensamento e atitude.

Se acaso tivesse sido possível abandonar o programa técnico projetado para encontro no restaurante, de que outro modo eu poderia ter seguido? Faltavam, porém, ferramentas, procedimentos, práticas e métodos que permitissem desdobrar o acontecimento em algum tipo de processo, alguma continuidade a partir do que despontou dali. Mas que processo, que continuidade? Ficou, entretanto, o aprendizado sobre a importância de reativar as imagens que povoam e recheiam os corpos. E considerações acerca do valor vital dessas cenas que emergem de camadas corpóreas profundas, como filamentos de uma harpa – os tecidos viscerais – tocada pelos vapores aromáticos do chá.

Como abrir espaço para a emergência dessas estórias e o que fazer com esse conteúdo que aflora e reverbera nas superfícies? O que teria sido possível fazer a partir daquele manancial de memórias vivas e com o desejo que brotava naquela ecologia do restaurante? Como fazer com que eventos como o que relatei se tornem algo mais que apenas "intensificadores de emoções" (Keleman, 1991, p. 93) para de fato deflagrarem processos que provoquem mudanças e influenciem na vida das pessoas? E, finalmente: por que precisamos entender sobre como se organizam e se desmancham comportamentos nestes tempos que atravessamos? Essas foram perguntas que se constelaram neste início de trajeto e que me acompanharam na sacola da pesquisa.

A cena primária

Eis que, oprimido pelo dia cinzento e pela previsão de um triste amanhã, trouxe automaticamente aos lábios uma colherinha com chá, no qual havia antes mergulhado um pedaço de madeleine. Mas, no mesmo momento em que aquele pequeno gole, misturado com as migalhas do biscoito, tocou meu paladar, estremei, atento ao evento extraordinário que ocorria em mim. Um prazer delicioso invadiu-me, sequestrou-me. Mas não tinha noção de qual era a causa. [...] De onde vinha? O que significava? Onde apreendê-la? (Proust apud Perullo, p.142)

O contato com a *Camellia sinensis* no interior da atmosfera milenar das casas de chá chinesa evocou sensações difusas e imagens imprecisas que emergiram dos internos do corpo.

Dos tecidos moles da boca e dos tubos digestivos, por onde deslizava o líquido morno e aromático, afluíram vapores de longas distâncias viscerais que carregavam o sabor de um "eu" estranhamente familiar. Naquele momento, senti reavivar uma parte de mim que sequer havia percebido que estava adormecida – ou anestesiada. Ali, experimentei o sabor de me sentir mais existente. Desejei, então, oferecer degustações de chá para as pessoas como uma proposta filosófica e contemplativa. Concebi e experimentei uma variedade de formatos de experiências, como a relatada anteriormente no restaurante carioca. Toda a dramaturgia consistia na composição de atmosferas relacionais instauradas a partir de uma condução somática como preparo para a experiência convivial.

Em dado momento, de súbito recordei-me da memória de infância que me impulsionava a realizar estas propostas com os alimentos. Tal como narra o protagonista de Proust, as experiências que realizei acabaram por fazer emergir do corpo a imagem norteadora de todo o projeto: a lembrança de quando ia com a família jantar no restaurante "Os Monges", cuja ambientação inspirava-se nos mosteiros medievais, com garçons vestidos em trajes franciscanos, luzes de velas e canto gregoriano. Lembrei-me da experiência de comer estando imersa em uma atmosfera cheia de mistério, silêncio e ares de outros tempos e lugares.

A emoção associada àquele devaneio infantil, como um registro de prazer e deleite na simplicidade de apenas comer – e que contrastava com os excessos de estímulos e tumultos do mundo adulto – veio repentinamente à tona, restaurando um elo somático com uma parte de mim que havia se tornado inacessível para mim. Como estivesse há muito tempo adormecida em algum lugar do corpo, essa cena carregada de emoções foi reavivada pelas gotas perfumadas daqueles chás chineses que pareciam traduzir em substância toda a tradição milenar do Oriente. Os chás tiveram a força de soerguer, das camadas sedimentadas nos tecidos corporais, todo o brilho vital e radiante da imagem. “Proust estava certo”, pensei. A essa imagem ligaram-se outras, formando mais ramificações de sentidos.

Deparei-me, por exemplo, com a descoberta de que o bairro do Morumbi, onde cresci, havia se formado a partir de uma antiga fazenda de chá constituída no século XIX por Dom João VI, que doou a propriedade a um produtor inglês, especialista no cultivo da *Camellia sinensis*, com a intenção de implantar a cultura de chá no Brasil (Magalhães, 2022). Segundo consta, a certa altura uma praga teria dizimado as plantações e a região foi sendo, progressivamente, incorporada à zona metropolitana. Quando nos mudamos para lá, na década de 1980, traços rurais ainda se viam nas ruas de terra por onde passavam bois. Espelho, em meu imaginário, sobre a possibilidade de traços espectrais daquelas extintas

plantações de chá estarem ainda vivos na memória da paisagem. O fantasma dessa presença vegetal que, de algum modo, acompanhou-me em meu crescimento e me conduziu àquelas pequenas taças de *Gongfu Cha* na China¹⁶.

A essas memórias que carregam impressões de um passado prenhe de indícios de futuro – como sementes de destino contidas nas experiências mais marcantes e enraizadas na intimidade corpórea de pessoa – de "cenas de cintilância". A ressensibilização de uma região somática a partir da experiência sensorial lançou-me novas luzes de interesse nessa senda de investigações abertas pelo paladar. Tratou-se, assim, de uma hipótese lançada à experimentação no laboratório: seria possível afirmar que a vivacidade de certas cenas da infância persiste como as luzes de um passado que aponta um farol em direção ao futuro? Pontos brilhantes que seguem pulsando em algum lugar nos corpos, impulsionando sua continuidade? Cartografando minhas “cenas de cintilância” pessoais, adotei esta proposta como uma das consignas do laboratório para investigar como reativar e fazer emergirem conteúdos subjetivos relacionados à potência formativa e a *poiesis* dos corpos.

3.2 Cenas de cintilância

- Você sabe, Nathalia... produzir chá consiste basicamente em extrair a água das folhas, reduzindo seu peso líquido de cerca de 70% a mais ou menos 3 ou 4%. E você faz isso em quatro etapas: primeiro deixar murchar, em seguida enrolar, oxidar e secar. É um processo tecnicamente simples, porém nem todo *Tea Master* sabe como produzir um bom chá. E você sabe por quê?

- Não, Nalin. Por quê?

- Porque é preciso saber como extrair a água da folha sem que a folha perceba¹⁷.

Era uma tarde de primavera em outubro de 2016. No carro eu, meus pais e Nicola Perullo. Já não havia mais assuntos que motivassem diálogos importantes, nem qualquer traço de desconforto que nos fizesse disparar essas palavras vãs com que tentamos preencher um silêncio incômodo. De modo que nos permitimos estar apenas à vontade com nossas presenças naquele longo trajeto até Guarulhos, conduzindo nosso convidado italiano de volta ao aeroporto internacional. Meu pai dirigia, minha mãe ao lado, nós dois atrás. Ouvíamos uma sequência de canções de Vinicius de Moraes e Toquinho, tradição em minha família. Minhas

¹⁶"Gongfu Cha" é o nome dado à cerimônia chinesa de chá. Em português, "gongfu" traduz-se por "arte" ou "destreza". Trata-se da mesma expressão referente à luta marcial que se popularizou no Brasil como "Kung Fu", de acordo com o antigo método de transliteração do mandarim nas línguas ocidentais.

¹⁷Fragmento de uma conversa pessoal que tive com Nalin Modha, um Tea Master com quem percorri alguns jardins de chá na cidade indiana de Darjeeling, em 2017. Outros especialistas do mercado internacional de chá com quem conversei endossam essa pequena lenda que ilustra o cuidado artesanal e sensível envolvido na produção dos chás especiais, mesmo quando beneficiado em escala industrial, como é o caso da Índia. Revela também uma espécie de negociação entre humanos e não humanos, plantas e produtores de chá para garantir um bom resultado no produto.

primeiras memórias musicais de infância estão impregnadas dos versos desses compositores em imagens de cadernos, aquarelas, cores de Abril e ares de anil.

A certa altura, espontaneamente, começamos a cantarolar juntos as canções, pois sabíamos de cor todas as letras. E assim fomos durante quase todo o caminho. Creio que instintivamente nos sentimos cantando para Nicola. Eu notava seu enorme corpo de homem europeu, impecavelmente vestido em seu terno italiano, a nos escutar. Ele ia se dando conta de estar testemunhando um momento de muita intimidade familiar e fez-se inteiramente receptivo. Diria mesmo “esponjoso”, respirando devagar e silenciosamente, como se desejasse fazer-se invisível e apenas absorver aquele instante. Eu sentia que sua escuta se prolongava em nós intensificando nosso cantar, como se seu corpo se fizesse instrumento por onde nossos afetos ecoavam. Perullo, emocionando-se, nos emocionava. E aqueles instantes no carro a caminho de Cumbica tomavam o gosto de uma despedida.

Seria preciso retornar a alguns meses antes deste dia, quando eu (ainda casada) entrei em contato com o filósofo para agradecer pelo impacto que seu livro "O Gosto Como Experiência" (2013), teve sobre meus pensamentos e minhas pesquisas envolvendo o paladar. Seria preciso contar todo o percurso que se desenrolou a partir deste contato, a fim de realçar o sabor da cena que descrevi acima. Uma história que começa com os primeiros movimentos feitos junto à gerência internacional do SESC no intuito de trazer o professor de Estética do Gosto da UNISG – Universidade de Ciências Gastronômicas de Pollenzo ao Brasil. Um processo que passou, também, pelo fim de um casamento de 10 anos, seguido de uma longa etapa de desmanches e reconstruções da vida como mulher solteira.

Todos esses acontecimentos pessoais foram testemunhados à distância por Perullo, porque nossa conexão se deu simultaneamente pela afinidade de pensamento e pelo afeto, amadurecendo-se numa proposta de trabalho. Não foram apenas as ideias do filósofo que atravessaram meu caminho, mas sua presença como uma linha de vida que se entrelaçava a toda uma nova produção existencial. A tudo isso, ele fez hospitalidade sustentando a escuta, a aliança e a aposta naquele complexo projeto que costuramos à distância: o festival "O Gosto Como Experiência".

Inspirada por Perullo e seus relatos sobre encontros com vinhos vivos, compreendi a relação profunda entre mim e os chás. Assim como eu vinha criando "cenários de sentido" para as experiências sensoriais, Perullo desenvolvia práticas de "Epistenologia" (Perullo, 2020): proposições criativas destinadas a desconstruir os modos habituais de beber e apreciar vinhos. Uma das propostas consistia em descrever cada vinho como se fosse um personagem,

promovendo um acesso inusitado à experiência gustativa, desvinculado dos padrões convencionais moldados pelo mercado do vinho industrial¹⁸. Criamos muitas situações filosófico-artísticas mediadas pelos alimentos com os quais trabalhávamos. Mais do que isso, buscávamos também mediar o encontro entre os convivas e esses entes alimentícios, reconhecendo-os não como simples mercadorias ou produtos "especiais", mas como portadores de histórias e trajetórias próprias.

– Composição de fotos do evento Wine & Tea Experience.



Fonte: São Paulo Saudável, 2016.

Ao todo, foram onze atividades de cunho gastronômico-filosófico na capital paulistana: duas conferências no Centro de Pesquisa e Formação do SESC; dois encontros de Epistenologia (vivência com vinhos naturais e práticas criativas); uma fala de participação na obra *Restauero*, de Jorge Menna Barreto, na 32ª Bienal de Artes; uma aula no departamento Italianíssimo na faculdade de Letras da USP; uma fala sobre o prazer gustativo numa sorveteria; um encontro filosófico ao redor da mesa numa casa de chás chineses e um passeio de compras de utensílios de chá no bairro da Liberdade. Essa programação se deu no intervalo de dez dias que condensaram o resultado de seis meses de intensas mobilizações e

¹⁸ Segundo a *sommelière* de vinhos Lis Cereja (2019), os chamados "vinhos vivos" ou "vinhos naturais" são, em realidade, bebidas resultantes do processo de fermentação do mosto das uvas sob métodos de vinificação pré-industriais. Tecnicamente, significa que não recebem insumos enológicos e outras intervenções que, na produção industrial, visam padronizar o processo a fim de garantir a produção em escala. Os adeptos dos vinhos naturais entendem sua preferência como uma resistência política.

composições de rede. Toda uma nova ecologia que ia se formando através das aventuras da boca, comportando também a arquitetura de um pensamento estético de fundamento ecológico. Tudo ainda em esboço.

Ao final, meus pais ofereceram-se para levar Nicola de volta ao aeroporto e aqui voltamos novamente à Marginal Tietê, no carro onde estamos reunidos. O ar, carregado das memórias de tudo o que foi vivido até ali, tem o cheiro de coisas que a ninguém mais diria respeito. O festival se encerrava e novas linhas de prosseguimento da vida se iniciavam. E era também tudo isso que nós, naquele momento, sorvíamos serenamente: os esboços das coisas se formando. O silêncio de um manguezal, cheio de ressonâncias e tilintares, a secretar proliferações de vida na densidade úmida e argilosa do tempo. O decantar de tudo que foi feito e sua [de]composição preparando o solo para novos embriões de continuidade.

Perullo, naquele momento, demonstrava-me que as ideias contidas no capítulo "Sabedoria do paladar, gosto de sabedoria" (2013, p.165) tinham um lastro em sua postura, eram coerentes com seu comportamento. Em gestos mínimos, ele sustentava sua afirmação de que o saber do paladar fundamenta-se em uma percepção compreensiva de cada contexto de experiência e que é um "*savoir-faire*, um saber orientar-se no mundo, uma maneira de ser, baseada em características como *flexibilidade, regulação e trânsito*". Despedimo-nos à entrada da sala de embarque e o filósofo se foi. Ao aterrissar, escreveu-me para agradecer por aqueles instantes vividos no carro e pediu-me que compartilhasse com ele a *playlist* que estávamos ouvindo.

Ao rememorar a cena que acabei de narrar, eu trouxe novamente à tona uma memória somática a ela associada. Experimentando lentificar um pouco a experiência da memória corporificada, por meio da prática de corpar, pude sentir mais nitidamente suas tonalidades afetivas e seu ritmo interno. Em seguida, pelo gesto da escrita, esbocei uma breve narrativa do acontecimento e fez-se, então, uma pequena estória.

Ao lê-la, o corpo-leitor terá produzido dentro de si uma série de imagens, procurando formar em sua tela mental a sequência das cenas, afetando-se sensivelmente pelas imagens que agora passam a habitá-lo como uma criação própria. Então uma experiência vivida por alguém, ao ganhar materialidade pela linguagem, passa a se mover por outros corpos e torna-se um elo com os outros. Talvez Perullo e meus pais sintam algo ao ler este texto e ele terá produzido a eficácia de reavivar memórias afetivas e vínculos.

Evocar o vivido, lentificar para captar a forma que se apresenta a partir de uma estória, intensificar e trabalhar sobre o material emocional impregnado na memória corporal até torná-

lo disponível ao gesto escultórico na matéria textual. Séries de operações neuromotoras estão envolvidas em uma produção intelectual, exigindo investimento energético e tempo formativo. Ao se horizontalizar os fazeres braçais e intelectuais no plano da experiência comum, que pode ser mais ou menos intensificada, Perullo acenou-me para essa zona intermediária entre o biológico e o simbólico. Como um corpo usa a si mesmo para manejar suas intensidades, conter e modular pulsos excitatórios a fim de transformar suas visões em produções artísticas?

3.3 Do cosmos ao corpo

A existência é um tributo à vida organizada em formas vivas. Ser um indivíduo é seguir os impulsos da própria forma e aprender suas regras únicas de organização. Esse princípio de organização, esse imperativo para a forma, é a linguagem do universo, da sociedade e nossa própria linguagem (Keleman, 1992, p.15).

Laboratório do Processo Formativo, março de 2010. Chego para o “encontro-degustação” do Seminário da Biodiversidade Subjetiva, um programa intensivo de estudos e práticas elaborado e conduzido pela filósofa, educadora e terapeuta corporalista Regina Favre, com contribuições de outros pesquisadores da linguagem formativa. Entro na pequena antessala onde os participantes se reúnem e me apresento.

Deparo-me com a figura de Regina – uma mulher recém ingressante nos 70 anos, com um corpo vigoroso de aproximadamente 1,60 de estatura, corte de cabelo moderno e um estilo jovial, contemporâneo e despojado no vestuário e nos acessórios. Ao mero contato visual com ela, sinto-me afetada de um modo que sei, instantaneamente, da importância decisiva daquele encontro. “Nathalia, paciente do Johannes... Sim, já ouvi sobre você”, responde-me ela sorrindo ao me cumprimentar.

Começou perguntando-nos como estávamos fazendo para estar ali, naquele ambiente, iniciando um processo de grupalização. Como estávamos nos usando para manejar as excitações geradas pelo acontecimento? Esses verbos conjugados no gerúndio endereçavam nossa percepção para o modo como os corpos secretavam-se a si mesmos no encontro. Corpos produzindo um comportamento específico: participando de um grupo de estudos e exercícios.

A configuração do encontro, no contexto da instalação didática do laboratório, criava uma situação artificial para a experiência de nos captar como processos vivos em contínua formação, do nascimento à morte, seguindo o programa do vivo que nos impulsiona à tarefa de produzir o prosseguimento. “Como começar” – situação concreta que estávamos vivendo – tornava-se a problemática inicial, a partir da qual se estabelecia uma consigna baseada na

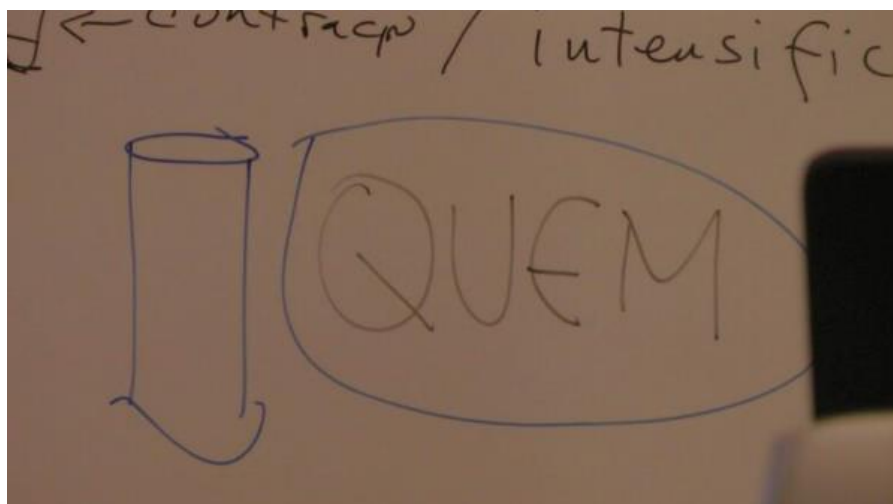
prática de corpar: captar como nos organizamos anatomicamente para fazer silêncio, usando nossas bordas para sustentar o bombeamento interno, gradualmente permitindo com que as ondas viscerais emergjam na direção de formar uma conexão com os outros e produzir o ambiente coletivo.

Ela nos convidava, então, a experimentar a bomba pulsátil acontecendo em nossos corpos, desde o nível celular até a composição do projeto corporal. Fazia-nos captar como a pulsação, que impulsiona a organização da vida em formas que evoluem no tempo, conectava os primórdios marítimos das vidas unicelulares àquelas complexas presenças humanas que se reuniam naquela sala comercial no bairro de Perdizes, repleta de vidraças que nos revelavam o mar de edifícios da paisagem paulistana. De mar a mar, navegávamos da explosão do Big Bang ao surgimento do Homo sapiens, do pulsar da galáxia à pulsação das células, do micro ao macrocosmo, tudo se abria como um leque de imagens pré-históricas e históricas que convergiam para uma única palavra escrita em seu quadro branco de forma oval: "Quem".

Figura 5 - Regina e o ovo



Fonte: Regina Frave, 2013.

Figura 6 - O "quem" [n]ovo

Fonte: Regina Favre, 2013.

As musculaturas da imaginação, então, se expandiam na apreensão da grandiosidade dos eventos cósmicos e retraíam na descrição dos pequenos eventos somáticos que ocorriam naquele momento entre nós. Tudo adensava e dava espessura ao presente tecido naquele ambiente onde vivenciávamos o corpo em suas camadas biológica e comportamental. Como um movimento de água-viva, ela enchia a sala de volumes de palavras expelidas e, em seguida, recuava para captar o efeito dessas marés sobre nossas profundidades, vibrando em nossas superfícies. Mais uma lufada de palavras, injetando imagens e operadores conceituais no quadro branco – que ela chama de “ovo” – e novamente refluir, deixando os corpos bombearem-se de volta no ambiente em resposta aos estímulos.

O encontro ia formando uma espécie de corrente marítima no interior da qual éramos instados a ensaiar pequenos gestos de apresentação de si, como experimentações de um nado particular – que ela chama de “solos” – no ambiente do grupo. E Regina nos ensinava a captar o efeito de nossa presença reverberando no ambiente e nos outros, rebatendo de volta para nós, formando mais uma camada de experiência a ser corporificada. Essas pulsações – do corpo em direção ao ambiente e do ambiente de volta ao corpo, do mundinho pessoal ao mundão coletivo – em articulações e encadeamentos de conceitos e consignas muito bem ritmados, com pausas e silêncios que sustentavam as ondas excitatórias desencadeadas, faziam-me experimentar o pensar como um ato corporal. Regina demonstrava, assim, a diferença entre um pensamento encarnado e uma elucubração mental.

Estar ali era, para mim, como um treino de natação que me exigia formar músculos, não apenas para uma apreensão cognitiva dos conteúdos, mas sobretudo para regular as

emoções intensas que eles me provocavam – e ainda provocam. Compreendi que havia encontrado uma prática pedagógica cuja forma expressa exatamente o que contém, que demonstra como funciona ao funcionar, com procedimentos que encarnam os conceitos que apresenta. Transmitindo formativamente o pensamento formativo, Regina nos ensinava que toda estética contém uma ética e toda forma é um conector, logo uma função.

Regina era já uma filósofa formada na PUC de São Paulo e influenciada pelas mutações culturais desencadeadas pelo tropicalismo setentista, praticando uma clínica e um pensamento corporalista de base reichiana¹⁹ quando tomou contato com o livro *Emotional Anatomy*, de Stanley Keleman, em 1986. Como ela mesma narra,

Essa leitura funcionou para mim como um satori. Com ele, pude, finalmente, acessar um conceito visual e encarnável do corpo como um processo que se estendia desde os inícios da biosfera deste planeta, produtor e produzido por processos físicos e sociais, canalizando e secretando a si mesmo como uma força protoplasmática, continuamente, através das forças biológicas presentes em cada vida em particular, gerando e sustentando ambientes físicos e sociais como resposta a uma necessidade inata conectiva e formativa (Favre, 2012).

Pertencente à geração da década de 1950 norte-americana, de orientação pragmatista e darwinista, Keleman desenvolveu sua metodologia baseada em uma concepção anatômica das emoções e do comportamento humano, partindo da noção de que seres humanos são sistemas de aprendizagem contínua capazes de exercerem intencionalmente influência sobre si para organizar e desorganizar atitudes e comportamentos, visando a uma participação ativa na criação de suas respostas e escolhas. Ele conduzia suas pesquisas e seus workshops no *Center for Energetic Studies* em Berkeley, na Califórnia, tendo se tornado uma das principais referências da cultura corporalista que começa a se formar no período do pós-Guerra nos Estados Unidos. Essa onda chega ao Brasil, influenciando as primeiras gerações de pesquisadores do corpo e da subjetividade, entre os quais estava Regina.

Após tomar contato com sua obra, ela passa a se corresponder com Keleman, envolve-se na tradução e publicação de todos os seus livros no Brasil, e frequenta seus *workshops* nos Estados Unidos. A certa altura, porém, sente a necessidade de adaptar o conceito de processo formativo à realidade brasileira, cuja história de colonização e importação de culturas estrangeiras exige uma operação crítica para ser assimilada. Influenciada pelo pensamento ecosófico de Félix Guattari (1990), com quem também se encontrou no início dos anos 1980, ela incorpora o conceito de “ecologias” para se referir aos diversos tipos de ambientes que configuram o campo da produção de subjetividade no capitalismo contemporâneo.

¹⁹Referência a Wilhelm Reich (1897-1957), psiquiatra, sexólogo, psicanalista e biólogo austríaco-americano.

Segundo a filósofa, a partir do surgimento da cultura de mercado, instala-se “uma pedagogia midiática em que cabia ao rádio, às revistas, aos jornais e à televisão, o ensino do manejo de vidas” (Favre, 2016, p. 64). De maneira que os dispositivos e canais midiáticos tornam-se tentáculos que operacionalizam a necessidade de modelar comportamentos para o consumo, constituindo parte das ecologias onde atitudes, estilos de vida, modos de produção de narrativas e experiências vinculares se engendram e influem sobre o processo formativo dos corpos. Pulsando continuamente imagens de miséria e de sucesso, a mídia apresenta as formas hegemônicas selecionadas pelo mercado (padrão de beleza, referências de *lifestyle* etc) que garantem inclusão, enquanto também ameaçam as formas minoritárias com o desligamento das redes de vida.

Regina entendeu, portanto, que o mercado operava de acordo com o mesmo princípio das formas como conectores: usando-as perversamente para gerir o medo das pessoas (de se sentirem fora do sistema), essa força exerce uma captura do desejo, como um agente modelador da potência formativa e da produção de diferença nos corpos. Assim, em tempos regidos pelo darwinismo mercadológico, ela concebe uma instalação didática e uma clínica que funcionem como um ambiente vincular onde se pratica a resistência ao esmagamento das singularidades, trabalhando pela biodiversidade subjetiva a partir do paradigma formativo do modelo do vivo, que se estende do molecular às formas existenciais dos corpos humanos. Trata-se, portanto, de

Como reconhecer e agir formativamente sobre os modos segundo os quais o capitalismo contemporâneo modela vidas, desde suas formas mais precoces até a velhice, recuperando a potência e capacidade pessoal de produzir e sustentar diferença e conexão dentro do ambiente maior, hoje globalizado, com suas características particulares de produção da subjetividade (Favre, 2012)

Este era o sentido e o propósito daquele seminário que estava para começar naquele verão de 2010, do qual acabei não participando porque ainda me faltava maturidade somática para seguir com o grupo. Mas, desde então, permaneci gravitando ao redor do Laboratório do Processo Formativo, participando de encontros e workshops pontuais pelos anos que se seguiram. De maneira que pude aprender e praticar com Regina a reativação da bomba pulsátil por meio da prática de corpar, proposta por Keleman, visando à sintonização com a experiência do vivo que somos. Regina propõe um programa estético-político que avança com a lenta e progressiva desorganização dos comportamentos individualistas, oferecendo embasamento conceitual e práticas somáticas que visam restaurar a potência autopoietica dos corpos. Inspirada pela ideia de “multidão” (Hardt; Negri, 2004), Regina afirma que

Compreender-se como corpos na multidão, que é o grande desafio da década corrente, dava sentido para a experiência da vida, agora, molecularizada, fragmentada, em luta por auto-organização e conectividade, organizando-se em modos minoritários de existência e trabalho, cada vez mais desvinculados das hierarquias, do emprego e das famílias.[...] A velocidade imprimida pelo capitalismo evidenciava os corpos e seus mundos formando-se e reformando-se. Como em um filme acelerado, enxergavam-se os padrões de subjetivação modelados pela mão do mercado, dentro de um interjogo de poderes, valores e interesses comerciais. Essa era uma enorme revelação, mas prosseguia a necessidade de um conceito de corpo enquanto processo biológico autopoietico, tal como pedia a proposta de Guattari, que viesse acompanhado de uma prática intimamente conectada com o processo de produção de corpo nesse novo quadro (Favre, 2016, p. 68).

Surge então, a partir dessa acoplagem entre as correntes da filosofia da diferença e a psicologia formativa de Keleman, o “Formativo by Favre”. Senti imediata identificação com esta linhagem transmitida por Regina em gestos precisos e minimalistas, pontuados por momentos anedóticos e de humor que me lembravam o estilo dos mestres orientais dos contos Zen. Regina, de fato, foi praticante da meditação Zen-budista e absorveu a influência do pragmatismo oriental, com sua linguagem descritiva de ações simples, que versam sobre as artes dos fazeres comuns e das pequenas variações das formas na experiência da gestualidade e das coreografias cotidianas. Estava já impregnada do contato com este ambiente do laboratório quando, em 2011, vivi um definitivo encontro com a planta do chá na China. Nas casas de chá chinesas experimentei o sabor milenar da cultura Taoísta e Zen-budista associada à prática cerimonial dessa bebida que, servida em pequenas taças de apenas 30ml, era capaz de despertar sensações adormecidas nos internos do corpo.

E foi Regina quem, de imediato, notou como essa experiência, somada a outros acontecimentos que já vinham em curso, havia estabelecido novas bases para minha produção existencial. Certa vez, ela chamou-me atenção para o fato do chá nos permitir acessar as mucosas, os tecidos moles e a camada visceral do corpo – o endoderma (Keleman, 1992). E essa intimidade corpórea impregnaria o campo relacional com valores de intimidade. Em um de seus encontros no laboratório, ela convidou-me a participar levando os chás para compor a mesa do *tea-break*, de modo que pudemos experimentar os efeitos da degustação como parte da dramaturgia corporal vivenciada e narrada pelo grupo.

Na época em que me aproximei do ambiente do Laboratório do Processo Formativo, eu estava transitando por diversos métodos de educação somática e os aplicava na condução dos aquecimentos corporais nas aulas de canto ministradas por minha então companheira, a musicista e pesquisadora vocal Andrea Drigo. Já tinha vivenciado encontros com as artes visuais, o teatro, a dança contemporânea e a música, experimentando sempre uma abertura e relativa facilidade para falar esses idiomas. No entanto, não conseguia produzir continuidade

em nenhum destes caminhos, pois esbarrava em interdições e limites somáticos. Vivenciava constantes episódios de desligamento da atenção e desconexão com as atividades a que estava me dedicando, vivendo o drama da descontinuidade que me gerava sofrimento e frustração. Foi com essa configuração somática que estabeleci contato com Regina, encontrando nela as ferramentas e as práticas que poderiam me ajudar a reconhecer e desmanchar os padrões comportamentais que haviam se tornado obstáculos ao meu processo de amadurecimento, para começar a organizar outras formas de produzir minha continuidade. Tudo o que pude realizar (com ou sem os chás) a partir de 2013 foi baseado no aprendizado com o "Formativo by Favre".

Figura 7 - Stanley Keleman e Regina Favre



Fonte: Regina Favre, 2013

O que pode a forma: viver a meteorologia do corpo

A câmera do Zoom abre e a imagem de Regina que aparece na tela instantaneamente me sensibiliza e conforta. No ápice de meu desconforto com a paralisia na escrita da dissertação, recorri a Regina para me acompanhar no processo, inspirada numa passagem metalinguística de seu livro em que ela descreve o desafio que está enfrentando no corpo-a-corpo com o texto. Ela se sente lutando com a abundância dos materiais produzidos e armazenados ao longo de décadas, sem saber como selecionar e traduzir tanto conteúdo na forma escrita. Certo dia, tendo atingido o ápice de seu drama, Regina intervém sobre si mesma a partir do Método dos 5 Passos de Keleman. Ela sente a cabeça a ponto de explodir e

segura-a como se quisesse conter as excitações que a ameaçam. Então, sucede a seguinte ação:

Enquanto mantenho essa postura a cabeça destroçada por dentro, entre as mãos, sustento a vivência catastrófica configurada por essa expressão emocional. (...) Já sei que se eu pausar nesta forma por um momento e aplicar, fina e intencionalmente, uma **intensificação** sobre a configuração corporal que se apresenta, sustentar e lentamente deixar que se desorganize a forma desde o aperto aflito, a cabeça se esvaziará de sua excitação, lentamente, e poderá se preencher, a seguir, de outras imagens quando as imagens que estão aqui regendo a experiência, no caso, de **expectativa de um fracasso que fatalmente virá**, se diluírem. A cabeça apertada, contraída, que aprisiona uma intensidade explosiva, aterrorizadora, deslizará para uma forma de **mais receptividade ao acontecimento** (Favre, 2021, p.51, grifos da autora).

Apropriar-se da forma do comportamento que modela a experiência, conforme explica Regina, “é o primeiro passo da prática de corpar, chave para o manejo do processo formativo formulado por Keleman” (p.51). Em seguida, ela descreve como se deu a aplicação do procedimento: intensificar e desintensificar a forma da fraqueza nas mãos, experimentando finamente graus de modulação do tônus naquela modelagem anatômica, de modo a abrir um pequeno espaço para um diálogo cérebro-músculo que permita o esboçar de uma resposta adaptativa ao presente visando ao prosseguimento (p.54).

Há que descobrir como aguentar esses momentos agudos trazidos pela emergência do comportamento e praticar a sintonia com o impulso de continuidade da vida. [...] As situações com suas intensidades desafiam nossa **anatomia individual**, que, por sua vez, é a forma estabilizada dos comportamentos que agregamos como a trama da nossa **forma corporal** (p. 52-54, grifos da autora).

Décadas de experiência na clínica e nos grupos de exercício no Laboratório do Processo Formativo renderam a Regina Favre um olhar talhado para captar cada ligeira vibração nas superfícies dos corpos, revelando sua verdade emocional, pistas sobre sua história somática e traços dos novos esboços existenciais que pedem lugar e suportes para maturar. Ao me olhar pelo quadradinho da tela onde nos vemos mutuamente, sinto confiança de que ela poderá captar o que está me impedindo de prosseguir e me ajudar suportar viver a "meteorologia do corpo" (p.59). Retomei o contato com Regina no final de 2022, no momento em que se encerrava o processo com Borandá, meu primeiro grupo de práticas, e me perguntava para onde seguir dali em diante. "Acho que pode ajudar no seu mestrado", disse-me. Mais uma vez, ela antevia os processos. Estávamos agora em março de 2024, completando-se já um ano que a linguagem formativa começava a moldar minhas práticas em LABios e eu começava a elaborar a estrutura da dissertação.

Da massa informe de conteúdos registrados ao longo do processo, preciso selecionar o que deverá compor o corpo textual. A tarefa me assusta. Vejo-me com dificuldades para manejar as excitações que foram se acumulando no peito e que agora me paralisam no medo de fracassar. Não estou sabendo como fazer descer a ansiedade que me paralisou no momento de começar a tratar do material que recolhi na pesquisa. Meu problema, portanto, já não é mais de ordem metodológica, técnica ou conceitual, mas comportamental: para prosseguir, necessito intervir sobre a forma somática que está me impedindo de seguir dando forma ao trabalho. Começo a relatar a ela o que tenho formado até agora, o que estou articulando e como estou organizando meus pensamentos. Ela vai ouvindo com atenção, anotando e repetindo certas frases que digo, como a repercutir algo que ela pescou de importante. Sua escuta clínica e precisa parece ter o poder de ajustar com mais nitidez os problemas que desejo expor. Enquanto falo, sinto minhas bordas corporais mais presentes e nítidas, as linhas fortes da arquitetura do pensamento começando a se evidenciar. Regina me pede para esboçar rapidamente um somagrama.

Como ela define, "o somagrama é uma representação gráfica de um dos mil modos de ser quem se é e estar no mundo" (Favre, 2023). O somagrama permite começar a captar o modo como um corpo funciona e como faz (muscularmente) para manejar suas intensidades em face ao acontecimento. Estabelece-se, a partir desse desenho, um ponto de partida para uma cartografia das interações que se estabelecem entre o corpo e o ambiente, em sua mútua e incessante produção. Os corpos estão sempre fazendo alguma coisa e isso que fazem se chama comportamento (Favre, 2013) que podemos aprender a captar e descrever buscando os verbos que melhor se aproximam ao que está anatomicamente configurado. No primeiro encontro do Seminário da Biodiversidade Subjetiva, em 2013, Regina problematizou o “silêncio do grupo” e a partir desse comportamento, propôs a seguinte consigna baseada no exercício do “como”:

Como você usa a **sua anatomia** para silenciar?

Como modela-se o silêncio em você?

Capte essa forma que se chama silenciar.

Silenciando... é o que você está fazendo.

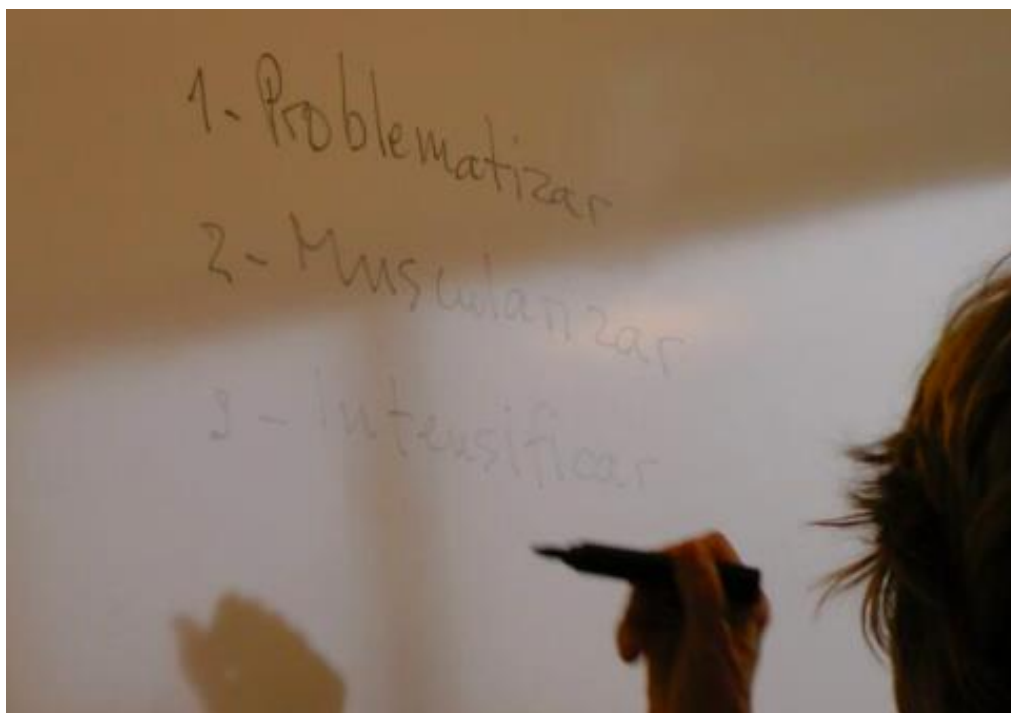
Como agrego partes da minha anatomia particular para modelar o ato de silenciar?

O que faço com **este** peito, com **esta** barriga, com **este** assoalho pélvico, o que eu faço com **esta** garganta, com **estas** costas, ombros, dentro da cabeça, etc, etc?

Convoco partes, direções de forças e produzo **silenciar**²⁰.

²⁰ Extraído do site do Laboratório do Processo Formativo, grifos da autora. Conferir em: <https://laboratoriodoprocessoformativo.com/2012/05/seminario-de-biodiversidade-subjetiva/>.

Figura 8 - A "prática de corpar" [n]ovo



Fonte: Regina Favre, 2013.

A partir das formas somáticas que se apresentam, pode-se também proceder a uma cartografia dos ambientes nos quais se formou uma vida em particular: o contexto ambiental e histórico em que se nasceu e cresceu; as emoções que prevaleceram na sua formação, as experiências de vínculos, agressões e acontecimentos traumáticos que se cristalizaram como padrões de distresse somático (Keleman, 1992) e que se prolongaram na vida adulta. Pode-se compreender como cada corpo fez para responder aos excessos ou às faltas que marcaram seu processo formativo, organizando-se em modelagens musculares específicas – um design somático – que se expressa binariamente em verbos como: aumentar/ reduzir, expandir/contrair, inflar/murchar, aquecer/esfriar, enrijecer/amolecer, estender/encurtar etc. Estes verbos referem-se aos padrões pulsáteis que se evidenciam nas formas somáticas, as quais contam uma história de ações contínuas: modos de uso de si que se repetem configurando mapas neuromotores. E aqui o emprego da palavra "história" diz respeito ao conjunto das "estórias" que tecem uma vida em particular, compondo a tessitura de experiências corporificadas ao longo do tempo: os modos como cada um faz para funcionar e responder às ecologias de que é parte.

Fui, então, abrindo várias janelas de estórias para Regina naqueles primeiros instantes de nossa reunião, antes de conseguir de fato entrar na pesquisa. Chego a engasgar de tantas

coisas que quero dizer a ela. “Isso, calma... Massageie a garganta, liberando as cordas vocais”, propõe ela para ajudar a dar passagem à oralidade. Faço como ela me orienta e sinto uma emoção emergir com um choro, ao me dar conta de que fui inflando ao longo do processo e estava sufocada pelo desespero de não dar conta do desafio. Conto a ela sobre minha infância alojada na aridez afetiva do Morumbi, um bairro dividido entre casas e edifícios milionários e a favela da Paraisópolis. Uma miúda classe média se formava ali entre os mundos e eu estava nela, estudando com os herdeiros da elite paulistana que não ocultavam seu desprezo por nós, os menos endinheirados. Este relato era para dizer que eu havia aprendido a inflar e fazer auto-importância para não parecer irrelevante e não ser esmagada naquele ambiente hostil. “Ahhh, você aprendeu a blefar para se proteger dos ricos do colégio”, diz ela.

A “forma somática”, conceito central na obra de Keleman, consiste na afirmação de que os padrões musculares e posturais não são meramente reações físicas, mas expressões concretas de nossas experiências emocionais e comportamentais. Essas formas são moldadas ao longo da vida a partir de uma base inata de padrões de ação, e refletem a maneira como nos adaptamos ao mundo. Elas manifestam a passagem da motilidade para a mobilidade, da pulsação ao movimento. O corpo, nesse sentido, torna-se um arquivo vivo de sua história, registrando as marcas de cada interação e experiência. O modelo paradigmático do processo formativo sustenta-se sobre a noção de que “a existência é um tributo à vida organizada em formas vivas” (Keleman, 1992, p. 15). Nos corpos humanos, essas pulsações da vida se estruturam e se organizam em bolsas e camadas (ou tubos):

À camada externa de pele e nervos, o ectoderma, cabe a comunicação. A camada intermediária, formada por músculos e vasos sanguíneos, o mesoderma, fornece suporte e locomoção. A camada interna, de órgãos e vísceras, o endoderma, fornece nutrição e energia básica. O interior está em contato com o exterior por intermédio do nível mesodérmico. O exterior é a fronteira, o self social. O interior é o passado e o presente, secretos, profundos, arcaicos. O meio é o self volitivo, que transita entre o interior e o exterior. O tubo interno transporta materiais de um ponto a outro, ao longo e através das camadas, da superfície para os níveis profundos. A função generalizada das três camadas – ectoderma, mesoderma e endoderma – é associada a três bolsas especializadas: a cabeça, o peito e o abdômen (p. 25).

Ondas pulsáteis fluem por essas bolsas e tubos, que garantem também a progressão desses bombeamentos responsáveis pela sustentação da postura ereta. Pela abordagem kelemaniana, o nascimento psicológico e emocional é paralelo ao desenvolvimento motor e reflete a organização para traduzir a peristalse pulsátil em ações voluntárias. Dessa auto-organização emergem sentimentos que reconhecemos como nossos e um senso de “eu”. Mas essa auto-organização não está fixa e determinada para sempre e Keleman compreendeu que,

para ativar a habilidade de intervir sobre os padrões somáticos que geram as emoções, era necessário estabelecer novos diálogos entre o corpo e o cérebro. Assim, ele desenvolveu o Método dos Cinco Passos, que foi o procedimento utilizado por Regina para desorganizar a forma que a estava impedindo de avançar na produção do seu livro. Trata-se de um protocolo por meio do qual podemos praticar a auto-agência, reconhecendo, desorganizando e reorganizando atitudes somático-emocionais disfuncionais. O método consiste nos seguintes procedimentos:

- Primeiro passo: o que é? Envolve identificar uma imagem ou situação que se deseja trabalhar.
- Segundo passo: como é? Discriminar e intensificar a organização somática relacionada à situação, acessando esboços de ação, afetos e estados cognitivos.
- Terceiro passo: fazer mais e fazer menos, desorganizando volitiva e gradualmente a forma somática.
- Quarto passo: consiste em acolher os efeitos da desorganização, permitindo que surjam outras dimensões da experiência em novos ensaios e esboços de ação.
- Quinto passo: é o momento de captar e selecionar novas respostas a partir de novas configurações neuromotoras ativadas pelo exercício.

Ao trabalharmos com as formas somáticas, acessam-se memórias motoras, ou seja, a história do corpo vivida através de padrões de ação e vinculação. Uma certa maré excitatória emerge dos tubos internos do corpo (endoderma) e toca as bordas das paredes músculo-esqueléticas (mesoderma), que por sua vez respondem configurando uma forma que reconhecemos como uma emoção e que mobiliza uma resposta de autorregulação face à situação que a gerou. Por exemplo, o "medo de ser humilhada pelos meninos ricos do colégio" resultou na configuração de uma forma comprimida, como se o corpo desejasse se diminuir para passar sem ser visto. Por outro lado, o peito inflado parece esboçar uma resposta contrária: a de tentar me sobressair pela inteligência (ser a aluna da primeira carteira, ser brilhante etc) e talvez imitando a soberba dos poderosos. As paredes corporais respondem às excitações emocionais, esticando ou retraindo, expandindo ou contraindo, enrijecendo ou amolecendo, contendo ou colapsando, engrossando ou afinando etc. Ao me indicar o verbo "blefar" como uma estratégia para aumentar de tamanho e me proteger, Regina ajudou-me a diminuir o pavor que eu sentia de "ser descoberta em minha pequenez". De modo que já não me assusta encarar essa forma que se constituiu.

O peito, então, vai se esvaziando um pouco num choro de alívio. A pressão interna vai diminuindo e a respiração começando a descer para a bacia. A garganta dilata um pouco e consigo sentir mais nitidamente meus contornos. “Aqui eu existo, aqui me sinto real”, digo para mim mesma. Uma nova organização somática acontece enquanto estamos conversando pelo Zoom e experimento uma melhor acomodação das ideias. Intuo, com um pouco mais de precisão, o esboçar da estrutura da escrita. Sei que irá me exigir empenho e uma série de pequenas decisões no processo escultórico do texto. Já sei que é com este corpo que estou lidando – aquele que aprendeu a disfarçar e a blefar. Este corpo não irá se desfazer subitamente e por si só. Apenas reconhecer uma forma somática não é suficiente para transformá-la: após captar como ela se esboça – como o corpo se organiza para sentir uma emoção ou para desempenhar uma ação – é necessário saber como intervir sobre a forma. Ponto a ponto, vamos aprendendo como desmanchar comportamentos que se tornaram disfuncionais e como formar outros mais sintonizados com nosso presente e nossas necessidades de prosseguimento. O exercício do "como" está no cerne de nossas práticas.

O exercício do COMO ajuda você a se conhecer, ajuda a desenvolver uma percepção consciente de seus padrões de sensação e de ritmos motores-emocionais que seu cérebro precisa conhecer para integrar um novo comportamento. [...] torna explícito seu modo de se usar em uma situação qualquer. Poderá trazer à memória ações antigas e as contrações musculares que as acompanham, ver como está fazendo, o que preferiria não fazer e desenvolver novos modos de se usar no futuro (Keleman, 1994, p. 21).

Ao reorganizar esses padrões, abrem-se as possibilidades para a criação e a diferenciação, promovendo a continuidade do processo formativo. Aplicamos o método de Keleman para nos sintonizar com a potência formativa dos corpos, portanto ajudando a fazer passar forças da vida que pedem novas configurações somáticas e existenciais para se instaurarem. Blefar foi necessário naquele momento em que era importante sobreviver psiquicamente aos predadores da elite branca do Morumbi, mas tal comportamento já não me serve na atual circunstância. E Regina me ajuda a compor um ambiente favorável ao amadurecimento de outras possibilidades formativas para que eu possa produzir com mais potência vincular e poder de auto-agência. Ao transportar-me para um lugar seguro e acolhedor onde me sinto vista e testemunhada no esforço de formar, experimento a reativação do pulso em regiões corporais que estavam congeladas naquela forma-comportamento que foi problematizada e sobre a qual intervimos. E é neste momento que começam a emergir as cenas que me ajudam a formar a continuidade da pesquisa e da produção da DessertAção. Surgem, então, outras cenas da infância: cenas de consistência, concentração e preenchimento

na dedicação a um fazer, como as das horas solitárias lendo quietinha na biblioteca da escola ou escrevendo redações para as aulas de Português. Havia, portanto, outras imagens de referência a serem reativadas no corpo, a partir de desorganizar o peito inflado, murchando e ganhando mais densidade nas bordas mesodérmicas.

Àquelas cenas infantis de solitude feliz e concentrada em atividades culturais, somaram-se outras mais recentes da vida adulta. Vêm à memória as manhãs em que me sentava na mesa do meu ateliê no pequeno apartamento do bairro de Pinheiros, onde morei por algum tempo após a venda da minha casa. Tinha uma atmosfera uterina devido à ausência da luz direta. Ali, eu dedicava muitas horas a produzir uma série de pequenas peças têxteis envolvendo colagens e escrita, que chamei de "florestas portáteis". Essas cenas me traziam de volta aquele estado de corpo em que eu conseguia me sentir à vontade com o anonimato e a desimportância de meu pequeno ateliê. Assim, sintonizei-me com uma forma útil neste momento: escrever como quem lida manualmente com coisas pequenas que exigem pacientes horas de trabalho silencioso, concentrado e solitário. Ao realizar a *prática de corpar*, o que fiz foi empregar um esforço voluntário para desorganizar e organizar minha forma. Conforme descreve Keleman (2007):

Quando ativamos voluntariamente o padrão muscular de uma forma somática emocional e, em seguida, aumentamos e diminuímos sua intensidade e duração em uma sequência gradativa, criamos variações na forma do corpo, no comportamento emocional e nos padrões de pensamento. Essa alteração de forma, por meio do aumento e da diminuição da intensidade muscular, é um engajamento poderoso do nosso processo Formativo. Ela gera um diálogo pulsante entre os músculos e o córtex.²¹

Este relato diz de como obtive uma certa eficácia do método formativo aplicado aos fazeres criativos e intelectuais, intervindo sobre padrões comportamentais que impediam a continuidade e a fluência de minha ação na escrita deste texto. Esta aplicação da *prática de corpar* constitui a base do Laboratório de Práticas Biopoéticas.

Pelos quadradinhos

Ao longo destes últimos dois anos participando do grupo de exercícios do formativo pelo on-line, em paralelo com meu próprio percurso de instaurar e conduzir um laboratório voltado às experimentações artísticas a partir da base somática, venho aprendendo com

²¹No original: "When we voluntarily assemble the muscular pattern of a somatic emotional shape and then increase and decrease the intensity and duration in a measured sequence, we create variations in body shape, emotional behavior and patterns of thinking. This changing of shape by the increase and decrease of muscular intensity is a powerful engagement of our Formative process. It generates a pulsatory dialogue between muscle and cortex".

Regina o sentido da palavra "vínculo" no contexto de um processo grupal vivenciado na infosfera. Na instalação didática concebida por Regina Favre, os recursos tecnológicos são aliados no estudo do processo corporificante da presença que se dá a ver pela imagem. O fato de que podemos nos ver lado a lado pelos quadradinhos do Zoom inaugura a possibilidade de contemplarmos, na superfície da tela, a simultaneidade das formas dos corpos atualizando-se no acontecimento do encontro. E isso é intencionalmente evocado e trabalhado por meio de consignas específicas voltadas para essa configuração bidimensional. Antes da pandemia nos forçar à migração para a infosfera, Regina já incorporava os meios audiovisuais nos encontros presenciais dos grupos como parte dos procedimentos envolvidos na prática de corpar, como ela descreve nessa passagem:

Viver o processo formativo no processo grupal... gravar e rever... prosseguir absorvendo o vivido em seu presente, aprendendo consigo mesmo como os corpos se produzem continuamente no acontecimento... produzir sempre novas experiências sobre experiências anteriores gerando mais camadas de experiência... contemplar as gravações... aprender a ler as mutações do vivido sobre os corpos... dar corpo às ações e sentido às configurações corporais ... problematizar ao vivo... produzir diferença aplicando a linguagem formativa em estudo...vivenciar, apreciar e praticar as novas conexões e realidades que a diferença dispara. Camadas de realidade somática se seguirão, mais e mais, buscando incluir sempre a diferença produzida e um novo modo de funcionamento no ambiente. E o COMO, se apresentará como a chave para o aprendizado dessa filosofia prática que lida com o manejo do processo formativo de corpos e mundos. (Favre, 2024).

No aprendizado de como se dá a produção da diferença reside o entendimento de que cada nova variação produzida pelos corpos emana para o ambiente e torna-se uma contribuição de novas formas para o mundo. Na base do embodiment que cada corpo vivencia ao praticar-se, se faz sentir uma ética ecológica: a participação no devir-coletivo. Vejo na prática formativa proposta por Regina Favre uma ressonância com o que Donna Haraway chama de "arts of re-membering" (Haraway, 2023). Reativar a memória de que somos membros de Gaia implica em exercitar essa sintonização com as forças formativas da vida, aprendendo a trabalhar pela biodiversidade subjetiva, cultivando destrezas na arte de produzir nossa existência como corpos na multidão. Artes de ficar com o problema de produzir o prosseguimento com mais potência conectiva e produzindo nossas pequenas performances da vida cotidiana. As artes das pessoas comuns com suas sacolas de histórias, roupas, alimentos e ferramentas úteis para a vida cotidiana.

Para completar essa narrativa sobre meu encontro com o formativo, relato um sonho que tive quando estava preparando o programa do terceiro ciclo de LABios, que chamei de "Reativar o sensível". Sonhei que um cientista me conduzia numa aula sobre o formativo.

Empregando toda a tecnologia de ponta dos mundos oníricos, aquele mestre me ensinava a ver como as formas se plasam nos corpos. Era como se estivéssemos nadando numa sopa de plasma *high-tech* onde projeções holográficas mostravam imagens da história evolutiva das vidas terrestres: eram dinossauros, árvores já extintas, infindáveis espécies de animais e plantas, os primeiros hominídeos, corpos humanos de todas cores e formas. Tudo isso desfilava à minha frente como reflexos sobre a superfície das águas da memória planetária, enquanto aquele professor dava-me uma série de explicações apontando para essa tela fluídica. Sua voz era firme e suave, expressava calma e uma modesta autoridade, articulando impecavelmente toda uma construção do pensamento que não fui capaz de reproduzir quando despertei – mas que procurei guardar como experiência no corpo.

De tudo restou o gosto do deslumbramento – aquele mesmo que senti na primeira visita ao laboratório de Regina – perante o espetáculo da existência em seu “tributo à vida organizada em formas vivas” que se rebatem entre os seres, influenciando-se uns sobre os outros, contaminando-se, impregnando-se sobre as superfícies proto-plasmáticas dos corpos. Formas gelatinosas que dançam pelas bordas, afetando-se mutuamente e gerando novas variações, dinâmica e incessantemente, formando atitudes, posturas e rostos que conectam com outros tecendo ecossistemas. Acordo com a lembrança da frase de Keleman tantas vezes repetida por Regina nos encontros do Laboratório do Processo Formativo: "Os peixes não estão no mar, os peixes são o mar" (comunicação pessoal, 2013).

3.4 Como nascem os mundos

Em 2020, o filósofo e cineasta Sebastian Wiedemann, então vinculado à Unicamp, foi o pesquisador convidado a colaborar com o N'Me de modo integralmente remoto. O programa “Escuta Radical” (Wiedemann, 2021) fazia parte de sua pesquisa de doutorado e consistia numa série de consignas que visavam nos conduzir a uma aproximação sensível às nossas práticas artísticas por meio da escrita, explorando a fabulação especulativa²². Wiedemann apresentou aos integrantes a seguinte proposição, que transcrevo parcialmente aqui:

Esta proposta aspira a instaurar um campo problemático no qual se afirme que a pandemia em curso só tem chegado para exacerbar uma crise já presente na ecologia dos afetos que atravessam e compõem o social. É assim como nos propomos, a partir da prática de escutas radicais, a re-animar e a vitalizar desde uma ética do cuidado

²²Referência do autor à sigla-conceito de "SF" proposta por Donna Haraway, que, entre outros sentidos, refere-se a "speculative fabulation" (Haraway, 2023).

os processos de criação dos integrantes do Núcleo. Processos de criação que se deslizam pelas mais diversas materialidades, como ocasiões férteis para o pensamento que não podem ser sequestradas de sua potência e compromisso com a vida, pois do contrário estariam em risco os imaginários de futuro que mantêm a expressividade dos corpos em devir. Isto é, falamos aqui da ativação de uma escuta radical, como gesto de atentividade, responsividade e hospitalidade diante dos processos de criação que extravasam o sujeito e afirmam a vida por meio de instaurações sempre mais do que humanas. Escuta radical como pragmática que ativa conectividades e variabilidades que fazem do heterogêneo a condição constituinte da expressão que sempre se diz em ecologia.

[...]

Estas técnicas de escuta, sempre vitalista, tem como propósito principal tornar presentes os corpos, reinstala-los na experiência e no pensamento (demonstrar que não podem ser confinados) ao tornar notável não a sua particularidade subjetiva, mas sim sua singularidade de potencial relacional. Tornar transdutiva a relação entre pensamento e expressão, entre corpo e palavra (Wiedemann, comunicação pessoal em junho de 2020).

Umas das consignas propostas consistia na:

Elaboração de diálogos imaginários entre o escrevente como mestre-de-ofício e seu aprendiz-idiota. Sendo que aqui entendemos aprendiz-idiota como aquele aprendiz que não deseja e “prefere não” se tornar experto/especialista, mas que sem preconceitos ou reservas esta disposto a se deixar afetar, preferindo não emitir julgamento diante do processo de co-aprendizagem. Assim, neste dialogo o mestre-de-ofício se propõe a transferir/transdutivizar/transversalizar e, sobretudo, a fazer do processo de criação não uma condição pessoal e privada, mas pelo contrário um processo de instauração vital comum e coletivo pertinente para qualquer corpo que se disponha à prática em jogo. [...] O que pode dizer a tua prática a um corpo qualquer, a sua teoria singular do valor? (Wiedemann, comunicação pessoal em junho de 2020). ¹¹_{SEP}

A consigna resultou na pequena fábula "Como nascem os mundos", na qual começo a esboçar os traços conceituais e metodológicos que configuram um ambiente formativo de aprendizagens em práticas artísticas. Um campo fértil e confiável, de vínculos e testemunhos, onde novas existências-com-seus-mundos estão sendo embrionadas.

Como nascem os mundos

Numa manhã ensolarada, a mestra recebe em sua morada uma nova aprendiz. A novata vinha iniciar-se no caminho dos desenhos com as linhas, cujo ofício era a principal artesanaria da casa. A mestra indica-lhe uma cadeira junto à mesa de seu ateliê e vai buscar dois copos d'água perfumada com ervas. Ao retornar, encontra o olhar de sua discípula a passear pelos materiais que estão ali dispostos, parecendo não ver neles nada que lhe despertasse os sentidos. A mestra a observa com paciência, permitindo com que a aprendiz se perca um pouco pelos elementos, a tatear cada coisa, ora como quem só quer experimentar, ora como quem parece carecer de uma bússola para criar enlaces entre as coisas.

Mestra – Perceba que há aqui muitos tecidos, linhas e papéis... cada coisa tem uma textura, um volume, um peso nas mãos, uma certa transparência ou opacidade.

Aprendiz – Sim, percebo.

Mestra – Pois experimente continuar percebendo, mas agora criando relações entre os componentes... tome uma agulha, escolha uma linha e vamos constelar traços.

Aprendiz – Vamos o quê???

Mestra – Acalme-se. Em lugar de se assustar com a frase, procure se esforçar para compreendê-la por partes. Primeiro, conte-me o que lhe ocorre quando digo o verbo “constelar”.

Aprendiz – Tem a ver com as estrelas?

Mestra – Sim, pode ter a ver com as estrelas. Como você as vê no céu? Aprendiz – Como pontos brilhantes.

Mestra – Exato. E elas se agregam em conjuntos que chamamos de ‘constelações’, correto?

Aprendiz – Acho que sim...

Mestra - Por que você diz “acho”?

Aprendiz – Bem... porque acho que as estrelas não ficam pensando se estão nessa ou naquela constelação, acho que elas sequer sabem disso. Quando vejo aquelas linhas que indicam as constelações dos signos eu me pergunto como foi que alguém viu essas linhas no céu se elas não existem de verdade!

Mestra – Ahhhh, muito bom!!! Então você acaba de definir para mim o que quero dizer com “constelar”. Agora imagine um belo crepúsculo nas montanhas, quando o céu cristalino começa a escurecer num azul vibrante que vai lentamente se despedindo dos últimos raios de sol... surge então a lua e talvez um ponto brilhante muito próximo a ela... talvez um planeta ou uma estrela. E, se você permitir com que o olhar pouse longamente no céu, pouco a pouco começará a testemunhar o surgimento de outros pontos e, de repente, o céu estará repleto e então...

Aprendiz – Então! São muitas, por isso é que não entendo como é que alguém pôde ver conexões entre elas.

Mestra – Pois é isso que vamos tentar descobrir agora... mas usando os tecidos e os papéis. Eles farão o nosso céu e, a partir dele, vamos constelar pontos e vejamos como as linhas aparecem.

Aprendiz – Entendo. Mas, no caso do céu, não sou eu quem faço aparecerem as estrelas... elas surgem por si.

Mestra – Sim, mas quem de fato as vê? E quem, indo além, as observa com tamanho amor e intensidade que começa a ver relações entre elas, desenhos, formas? antes da invenção do telescópio mais rudimentar, seres humanos já praticavam a navegação e usavam as constelações para se guiar. Portanto não estamos apenas falando de um olhar poético, mas de uma ciência que nasce da força imaginadora e que se não for eficaz poderá colocar embarcações em risco. Estamos travando lutas com o vazio, é disso que se trata! Mas agora vamos às linhas... já escolheu a cor que deseja começar?

Aprendiz – sim, será a branca.

Mestra – Interessante... então a primeira questão que se coloca é: sobre qual fundo ela irá se inscrever? veja que se optar por esse tecido em tom cru ela ficará quase imperceptível... ainda assim ela pode oferecer um relevo e criar uma sutil variação, como uma espécie de marca d'água. Já sobre um tecido também claro e transparente, como esse voal que você pegou, por exemplo, ela se destacará por contraste de nitidez. E observe que, devido à transparência, todos os percursos formados pelas linhas sob o verso do tecido também serão vistas como que fundidas com a figura frontal e... Hum... vejo seu olho brilhar com essa informação. Isso te interessa?

Aprendiz – Acho que sim, vou usar o voal.

Mestra – Muito bem! eis como começamos a constelar os traços: estabelecendo para nós um fundo. Seu fundo é um tecido que não oculta o que está atrás... como um teatro sem coxias, onde os atores entram e saem de cena sem jamais desaparecer do palco. Muito reveladora sua escolha. Você está ciente do desafio?

Aprendiz – Vixi, nem tinha pensado em nada! Só escolhi e pronto. Ai, estou ficando com receio... posso trocar?

Mestra – Nem pensar! Aliás, nem era minha intenção fazê-la pensar nisso. Foi só uma pequena provocação. Esqueça o que eu disse e apenas comece. Logo algo começará a se revelar enquanto você faz.

A aprendiz então ensaia um início e hesita... a mão suspende um pouco o movimento. Ela está tímida.

Mestra – Isso mesmo... os olhos estão tateando, estão tentando encontrar os pontos. Aqui vão algumas dicas iniciais: ouse avançar sem ter certeza e ouse retornar se for preciso. Mas ouse também continuar, mesmo quando o desejo é desfazer tudo e recomeçar. Como

calibrar essa coisa de seguir sem estar segura de ter feito o movimento certo com essa necessidade, por vezes legítima, de retornar para acertar o passo noutra direção? Bem, eis o exercício diário do viver. Jamais saberemos e ninguém poderá nos dar uma fórmula. Com o tempo, aprendemos a confiar nas linhas... aprendemos a ‘con-fiar’. Mas para você, agora, tudo é experimentação, uma brincadeira séria. Navegue pelas possibilidades de constelar linhas criando e ligando pontos. Cerca de 30 minutos depois...

Mestra – Sinto um certo ar desmotivado. Que acontece? Aprendiz – Sei lá...estou incomodada com alguma coisa aqui. Mestra – Consegue dizer o que a incomoda?

Aprendiz – Não consigo ver sentido nessa figura que está se formando. Parece uma porção de traços aleatórios, formando nada. Além disso, tem as linhas do verso aparecendo... os atores no palco, como você disse. Estou perdida, não sei constelar.

Mestra – Calma... isso acontece. Estamos criando intimidade com os materiais. Fiz um chá para nós. Deixe tudo aí e venha comer um pedaço de bolo. Há momentos em que a única coisa a fazer é tomar distância e deixar o assunto respirar. Logo voltaremos e veremos o que mais essas linhas terão a nos dizer.

Durante o lanche da tarde, a mestra distraiu sua aprendiz com outros temas quaisquer. Passearam pelo jardim para pegar flores e ervas perfumadas para montar um arranjo para a mesa. A mestra a orientou a observar atentamente os desenhos de cada planta e seu modo de crescer junto às companheiras. Tomando algumas folhas nas mãos, a fez perceber em detalhe os padrões geométricos, as proporções e texturas de cada uma. As linhas...

De volta à mesa do atelier, a aprendiz se aproxima de sua ‘obra em andamento’. A mestra, observando-a em silêncio por um instante, pergunta:

Mestra – E então, agora... o que sente?

Aprendiz – Hum... acho que eu vi alguma coisa...

Mestra – O que você viu?

Aprendiz – Ah não sei explicar! Peraí que vou fazer antes que eu perca o que estou vendo!!!

Satisfeita, a mestra sorri consigo. E entende que é momento de deixar a aprendiz mergulhada na imagem que seus dedos agora avidamente perseguem. Retirando-se do ateliê, deixa-lhe então uma última preciosa orientação:

Mestra – Lembre-se: quando tornar a sentir que a visão se esgotou ou perdeu o rumo, tome distância... beba um copo d’água, vá dar uma volta pelo jardim, leve o olhar para descansar noutras coisas. Constelar é a arte de experimentar novas aproximações com o

objeto, para que o olhar comece a ver as linhas. É nos educar para deixar que elas se mostrem a nós. Ouça, isso é muito importante, querida: o traço é soberano. Ele sabe para onde quer ir e nos conduz. Quanto maior a sua entrega ao manuseio dos materiais, mais a sua vontade se renderá aos desejos das linhas. Então, será a vontade das linhas que a moverá. Mas isso você só entenderá com o tempo...

Aprendiz – Está bem, está bem!!!, respondeu sem prestar muita atenção, olhos fixos nas constelações que começavam a nascer de suas mãos.

Fim!

Figura 9 - Composição de fotos de trabalhos têxteis expostos na Casa do Arco



Fonte: Autoria própria, 2022.

4 AS ETAPAS DO PROCESSO INSTAURATIVO: CICLOS EXPERIMENTAIS

Figura 10 - Foto do encontro presencial do grupo Borandá



Fonte: Autoria própria, 2022.

Jangada, isso se vê, essa porta, essa “bancada” que propõe um FAZER ali onde as mãos e o resto se encontram, nas antípodas do exprimir-Se. E trata-se de lavar a louça, corvéia sempiterna, balé das mãos, um fazer não mais idiota que um outro qualquer, obra se esse “estabelecido” fosse um teclado de órgão, gestos tomados na rotina do reiterado e livres para rodopiar em malabarismos de uma destreza espantosa. (Deligny, 2013, p. 89).

Agregando na bagagem todas as experiências de encontros e vivências realizados até o fim do ano de 2019, além das perguntas e dos problemas que foram se constelando pelo caminho, embarquei no Programa de Pós-Graduação da UNESP sob o regime do Coronavírus. Aportei na retomada das atividades do N'Me, em 2020, como um corpo vivendo o acontecimento planetário: desmanchando hábitos e rotinas na pausa prolongada e indefinida

de tudo o que formava um estabelecido. Vivia, portanto, este grande *ending* coletivo como uma ocasião absolutamente sintonizada com minha necessidade de aprofundar na experiência introspectiva da incubação deste projeto.

Já sentia que os trabalhos presenciais com os chás haviam chegado a um ponto em que corriam o risco de sofrer uma captura do mercado de experiências *gourmet* ou de práticas de bem-estar como *lifestyle* das elites. E eu sabia que não era bem isso. O episódio do treinamento no restaurante carioca, que considero como um limiar que me posicionou em outra vereda de investigações, deu-me a experimentar o gosto do que realmente havia para seguir cozinhando no tacho – mas agora a fogo lento e brando. Algo havia se insinuado e começava a crescer, gerando desconfortos e anseios difusos que fui aprendendo a identificar como "Nathalia grávida de projetos".

Como já introduzido no primeiro capítulo, as vidas humanas atravessam muitas mudanças ao longo de sua jornada e, de acordo com a visão kelemaniana, em cada uma delas vivenciamos três fases de transição somática: após um “*ending*”, segue-se o período intermediário do “*middle ground*” durante o qual incubamos novas visões e brotações de formas e comportamentos que serão, por fim, experimentados e ensaiados na etapa formativa, ou “*stage of formation*” (1993, p. 51). Segundo Keleman, “*Endings* são uma desconfiguração, um processo emocional de distanciamento, um retraimento [...]. Cria-se um espaço, um vazio, um vácuo, tanto no mundo objetivo quanto em nosso *self* emocional e neurológico” (p. 55). Neste período de finalização, decorrente de um evento interno ou externo que representa uma descontinuidade em nosso projeto existencial, adentramos uma etapa de desorganização dos comportamentos habituais, gerando um aumento da excitação que pede por uma reconfiguração da vida.

A experiência adaptativa na Serra da Mantiqueira, intensificada pelo isolamento social na pandemia, proporcionou-me o tempo lentificado para o mergulho no estado de espera em *middle ground*. Nutrida pelo ambiente tecido virtualmente junto ao N'ME ao longo de 2020 e 2021, sobretudo pelas referências e consignas trazidas por Sebastian, comecei a captar as primeiras visões da pesquisa. O diálogo que produzi em “Como nascem os mundos” surgiu em questão de minutos, como se a mão corresse para guardar apenas as impressões gerais de uma imagem captada no clarão de um relâmpago. Na brevidade dessas linhas estrutura-se sumariamente a pulsação embrionária de LABios já em esboço.

Não um “objeto”, nem tampouco uma “ideia nuclear”, mas uma certa apreensão de sua arquitetura na narrativa onde traço um certo ambiente de aprendizagem, um certo ar de ateliê,

um modo dos corpos se colocarem e respirarem na presença uns dos outros, vivenciando uma experiência de vínculo que favorece a imantação do campo embriogênico onde novos seres podem emergir com suas formas e mundos através do gesto. A despeito da situação encenada no diálogo referir-se a uma prática presencial, há contudo uma conduta que se apresenta como um conjunto de instruções e consignas que visam a sustentação do processo incubatório que formará algo novo. É a estas práticas que, posteriormente, vim a chamar de “biopoéticas”²³

Assim, de 2022 a 2024, organizei e conduzi três grupos de práticas em caráter experimental: o primeiro deles, chamado "Borandá", me permitiu navegar por todos os conteúdos que constituíram o oceano de meu *middle ground*. Já os ciclos LABios I e II foram o principiar das germinações de práticas e procedimentos. O primeiro ciclo experimental de LABios foi realizado como parte das atividades propostas pelo N'Me e transcorreu entre junho e setembro de 2023. Já o ciclo LABios II integrou a programação do SESC Santo Amaro e transcorreu de outubro a dezembro de 2023. Para compor estes grupos, convidei amigos e amigas cujos interesses e práticas situavam-se entre a clínica, a filosofia e a educação, possuindo algum contato ou interesse particular por alguma linguagem artística. A intenção, nessa primeira etapa da pesquisa, era reunir pessoas que, em sua maioria, estivessem ainda esboçando seus primeiros passos no caminho das artes, logo poderiam se beneficiar de um programa cuja intenção era incubar e gestar processos.

Sucedeu então que, de modo não intencional, uma parte das pessoas que participaram de Borandá e de LABios I agruparam-se na composição de LABios II, de maneira que se tornou difícil precisar as fronteiras entre esses dois ciclos e suas eficácias específicas. Além disso, os problemas e as proposições foram semelhantes nos dois ciclos de LABios. Há, entretanto, diferenças bastante precisas entre Borandá e LABios, sobretudo no que diz respeito à definição da abordagem somática como base dos processos, incorporando progressivamente o pensamento e as práticas do Formativo By Favre como eixo metodológico e fundamentação conceitual do laboratório. De modo que falarei separadamente sobre Borandá e, numa única apresentação, resumirei LABios I e II.

²³ É importante enfatizar que essas palavras – “brotações”, “germinações”, “incubações”, “ecossistema” etc – não são meras metáforas do que comumente se entende por “natureza”, em oposição ao que se consideraria “cultura”, quando tratamos dos processos simbólicos e comportamentais próprios à experiência humana. Essas terminologias, que estabelecem um lugar comum com os mundos vegetais, expressam o contínuo formativo nos corpos, permitindo-nos acessar a dimensão biológica de nossa realidade humana, com seu impulso social e evolutivo em direção à formação de um *self* somático pessoal. “Temos a capacidade de formar muitos corpos, eus, personalidades e de ter muitas vidas no curso de nossa vida: como uma planta que continua florescendo a cada estação do ano, uma planta com diferentes corpos”. (Keleman, 1993, p.22)

A partir da seleção de materiais, ferramentas e práticas experimentados e ensaiados nas etapas experimentais, foi então elaborado um programa que nomeei “Reativar o sensível”, compreendido como parte das atividades desenvolvidas no projeto mais amplo que consiste no Laboratório de Práticas Biopoéticas. Realizado entre os meses de setembro e novembro de 2024, em parceria com a Casa Aruanã, este programa foi concebido e divulgado nas mídias sociais como um curso livre, cujas inscrições se davam por meio do preenchimento de um formulário de contato e de um compromisso financeiro mensal. Foram recebidas inscrições de diversos estados brasileiros.

Nessa etapa das pesquisas, o projeto "Laboratório de Práticas Biopoéticas" passou a se configurar como conjunto de atividades relacionadas à terapia e educação somática com aplicações no campo das investigações em artes. Atualmente, são realizados: a) atendimentos e acompanhamento de processos individuais, com ou sem duração determinada; b) grupo de práticas meditativas matinais, baseadas na abordagem somática; e c) programa "Reativar o sensível: da vivência somática à emergência das biopoéticas". Dentre essas atividades listadas, irei apenas descrever o programa "Reativar o sensível", posto que agrega todos os elementos que constituem as demais propostas de LABios.

4.1 *Middle ground* no grupo borandá: inventar o cais

Figura 11 - Foto do encontro presencial do grupo Borandá



Fonte: Autoria própria, 2022.

O middle ground é o grande caldo criativo que, a partir do caos criativo, dá origem às formas sociais. É o momento central dos pontos de mutação, o espaço onde algo terminou e algo pode se formar. No middle ground o processo corporal torna-se o educador. Quem for capaz de prestar atenção e aprender consigo mesmo poderá participar de sua própria reestruturação, a partir de dentro (Keleman, 1993, p. 66).

O grupo Borandá foi meu primeiro experimento envolvendo práticas de ateliê no ambiente virtual. Iniciou-se na fase final da pandemia, portanto no momento em que a maior parte da população já estava vacinada e os encontros presenciais começavam a ser retomados, seguindo os protocolos de distanciamento e uso de máscaras. Os corpos, entretanto, já haviam formulado estratégias adaptativas para o convívio à distância, configurando comportamentos específicos para as telas em modos de usar e de habitar o universo *on-line*. A “infosfera” (Floridi, 2014) havia se consolidado na sociedade contemporânea como ambiente no qual a informação é gerada, processada, compartilhada e consumida de forma ubíqua. Este conceito engloba não apenas a internet e as tecnologias digitais, mas também todos os espaços onde a informação circula, incluindo redes sociais, sistemas de comunicação, bancos de dados e até mesmo interações humanas mediadas por tecnologia.

As tecnologias permitiram novas formações de redes de trabalho e de vínculos entre pessoas distantes geograficamente²⁴. Além disso, a dispersão demográfica, decorrente do êxodo urbano que marcou este período de *lockdown*, retardou o regresso à vida presencial. Um novo processo adaptativo estava, portanto, em curso. Inspirada pelo conceito de *technologies of belonging*, proposto por Brian Massumi e mencionado por Isabelle Stengers em “Ecologias de práticas” (2021), considerei a importância de formular práticas e dispositivos vinculares como tecnologias de pertencimento em pequenos contextos sociais. Isto visava à sustentação da agregação de si em meio ao *middle ground* planetário desencadeado pelo Covid19 e pela crise ambiental já em evidência. Borandá alojou-se neste momento histórico, da reconfiguração do mundo pós-pandêmico, onde as formas de conexão estavam sob intenso processo de atualização. Como explica Regina,

Conexões são comportamentos, modelagens de si que se repetem e se estabilizam enquanto dura aquela forma de funcionamento que gera a continuidade de um corpo

²⁴ No ensaio “Íntimas distâncias”, dentre os relatos que reuni de experiências pedagógicas realizadas durante a pandemia, destaco a narrativa de um grupo de voluntárias que davam aulas de teatro para idosas de uma comunidade periférica em Belo Horizonte. Com a impossibilidade das atividades presenciais, as professoras resolveram estabelecer uma conexão com uma contadora de histórias brasileira que trabalhava no centro de refugiados do Malawi. A comunicação entre as idosas e os malawianos se estendeu por alguns meses e se dava por meio de pequenos vídeos em que eles narravam uns para os outros acontecimentos de seu cotidiano, os quais eram então traduzidos pelas mediadoras.

e seu ambiente, daquele modo. Ao se tornarem obsoletos, seus contornos, brusca ou gradativamente, se diluem tornando os corpos, se estes não sucumbem à insustentabilidade, disponíveis para uma nova formatação adaptativa. (Favre, 2023)

Assim, o convite que enderecei às pessoas que vieram compor o grupo era para "inventar um cais"²⁵, ou seja, configurar um meio de onde partir e meios de nos conduzir em meio ao desmanche das formas. No âmbito pessoal de minhas pesquisas, tratava-se de seguir investigando como configurar ambientes confiáveis de encontro e convívio em modo remoto, sem a mediação dos chás. Discutia-se sobre práticas de autossuficiência em tempos de escassez, autonomia alimentar, resgate de saberes tradicionais e tecnologias sociais de formação de redes comunitárias e colaborativas como estratégias para a produção da continuidade.

Borandá baseou-se no conceito de "memória biocultural" (Toledo; Barrera-Bassols, 2007) que trata das relações situadas entre comunidades humanas e seus territórios, constituindo ecologias de saberes (acerca de técnicas de cultivo e beneficiamento de alimentos), hábitos alimentares, comportamentos sociais, modos de vida, festejos e tradições populares, práticas minoritárias de cuidado etc. Nosso tema era a formação de vínculos por meio das práticas comunais e da reativação da memória coletiva impressa nos corpos como arquivos vivos da história social. Enxerguei no tema "ancestralidade" um possível eixo a partir do qual começar a desfiar essas histórias de mundificação que configuram uma vida em particular.

Composto exclusivamente por mulheres, o grupo se constituía como um espaço de compartilhamento de conteúdos e fazeres relacionados às manualidades, tais como cerâmica, culinária, artes têxteis, plantio e manipulação de ervas medicinais. Começamos em outubro de 2021 com cerca de vinte participantes e encerramos em doze pessoas, no final do primeiro semestre de 2022. Os encontros ocorreram quinzenalmente pela plataforma Zoom com duração de uma hora e meia, durante os quais praticávamos um ateliê coletivo em modo remoto, cada uma com seus materiais de desenho, escrita, colagem, bordado etc. Também fazíamos práticas somáticas, leituras, estudos e conversas. As trocas estendiam-se pelo grupo no Whatsapp e pela partilha de conteúdos no Instagram. A intenção era apenas a de vivenciar um percurso sem intenção de produzir alguma coisa resultante do processo.

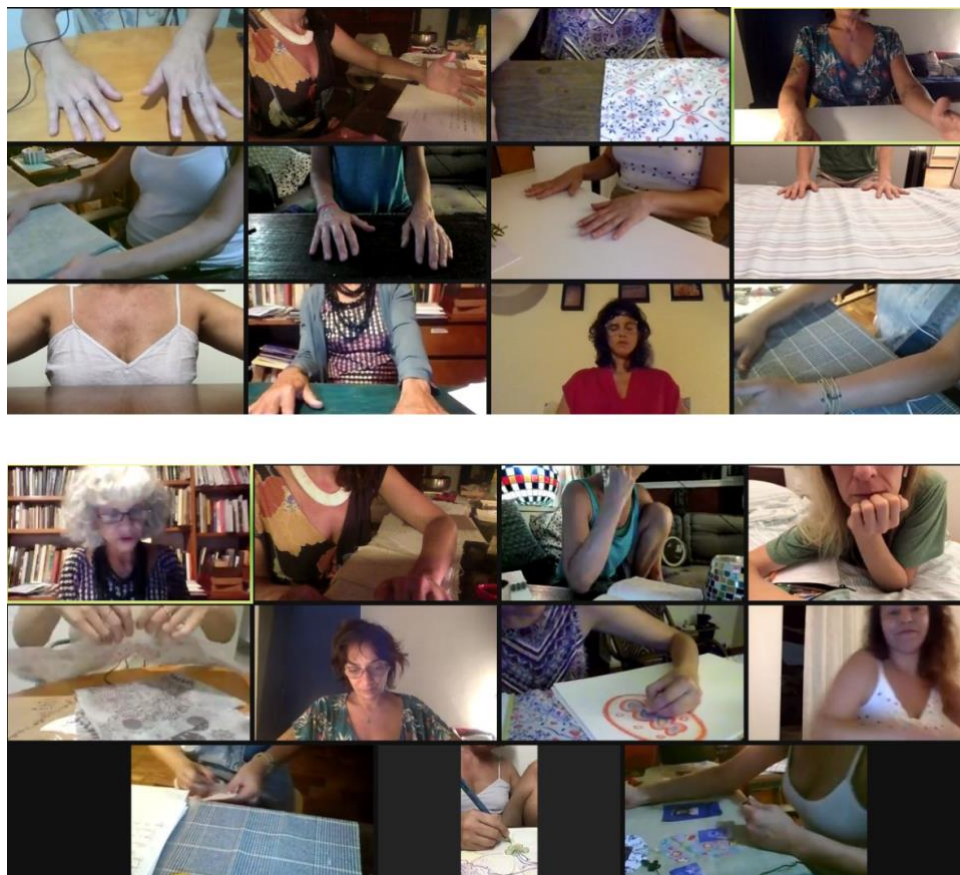
Nosso cais de partida era ativado por meio de um protocolo inicial que chamei de "rito-entrevista com os ancestrais", que consistia em um encontro individual para o levantamento das lembranças de infância relacionadas aos ambientes familiares, além de uma

²⁵Referência ao segundo verso da canção "Cais", de Milton Nascimento.

cartografia das memórias das linhagens ancestrais. Tratava-se de uma condução meditativa acompanhada de um chá que cada uma preparava para si. Eu propunha, então, um acesso às narrativas familiares, evocando a memória somática para trazer à superfície as impressões guardadas desses ambientes relacionais da formação de cada participante: cenas do cotidiano, objetos, atmosferas, humores, ruídos, presenças silenciosas ou silenciadas, comidas afetivas, quintais, texturas, luzes, tonalidades e estados emocionais. Em seguida, foi proposto que elas elaborassem uma carta para um personagem de sua ancestralidade (ser humano, não humano ou objeto) relacionado a esses conteúdos vivenciados na entrevista.

Tivemos então uma conversa com a artista visual Edith Derdyk, que convidei para falar sobre seus trabalhos e pesquisas relacionados à ancestralidade judaica e à história do alfabeto hebraico. Tivemos, também, a participação de Watatakalu Yawalapiti, liderança da Associação Terra Indígena do Xingu, para nos contar a respeito dos conhecimentos sobre uso de ervas e plantas medicinais da floresta, herdados de sua linhagem de pajés e curandeiros. Finalizamos nossos encontros virtuais com uma série de áudios-leitura do livro "Escute as feras" (Martin, 2021) gravados por uma das integrantes e compartilhados em nosso grupo do Whatsapp.

Figura 12 - Capturas de tela do encontro com Edith Derdyk e o grupo Borandá.



Fonte: Autoria própria, 2022.

A prática de ateliê foi incorporada ao projeto como exercício de instauração do ambiente para o trabalho criativo. Já o protocolo das entrevistas me permitiu começar a me praticar como um corpo que endereça perguntas para presentificar memórias a partir da experiência somática. Foi a primeira vez que experimentei um outro caminho de acesso ao imaginário e às paisagens das pessoas de modo não presencial e sem envolver a degustação de um chá selecionado e preparado por mim. Tal configuração exigiu-me um intenso desenvolvimento de minha capacidade de captar como os afetos se dão pela superfície da tela, estudando como minha voz impacta e mobiliza reações no corpo que está ao meu lado nos quadradinhos da imagem; e como as emanções do outro me tocam e causam impressões em meu corpo, praticando sustentar a atenção a todas as modulações de voz, às mudanças de humores, às variações do pulso e das atmosferas no transcorrer da conversa. Esta qualidade de presença que testemunha, escuta, acompanha e capta o que se evidencia somaticamente em mim e no outro, ajudando as pessoas a dar mais nitidez às suas narrativas e a desdobrá-las em experimentações criativas foi fundamental para o que veio a se configurar em LABios.

Figura 13 - Composição de fotos do encontro presencial do grupo Borandá.



Fonte: Autoria própria, 2022.

Importante ressaltar que Borandá foi o começo de um retorno à condução de práticas após meses de um intenso desmanchamento do corpo urbano no processo adaptativo à vida rural. Borandá, como o nome sugere, foi uma experiência de "andar com outras", em uma deriva feminina de gestos sem outra finalidade senão a de corporificar a experiência do vínculo. A culminância dessa jornada, com a leitura da obra de Nastassja Martin, entregou-me novamente ao mergulho no *middle ground*.

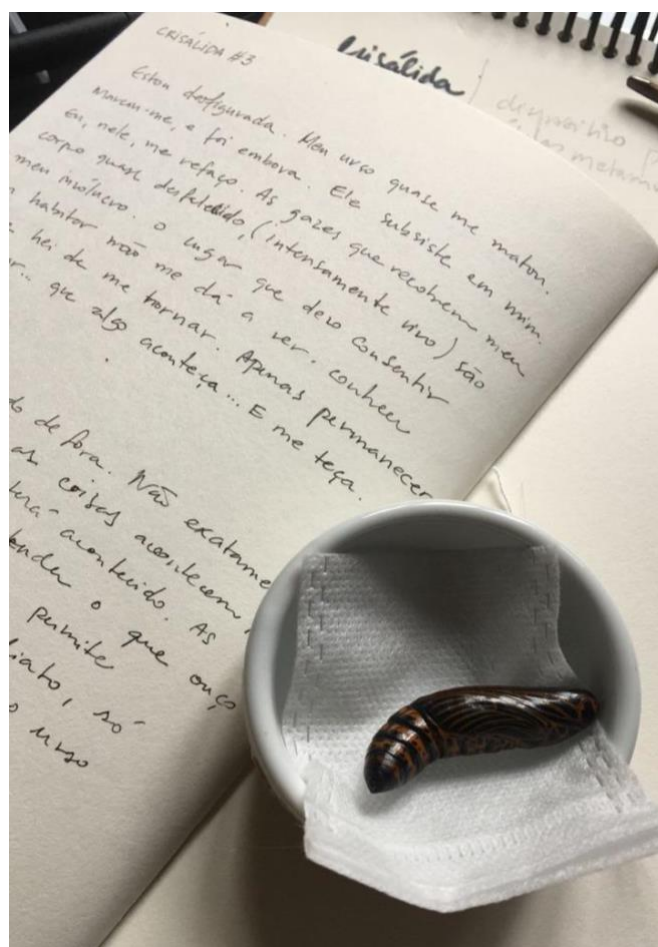
Pressentindo uma nova fase de metamorfoses, na tarde em que começamos a ouvir os áudios de “Escute as feras”, enrolei-me no tapete da sala e ali adormeci por algumas horas, encenando para mim mesma uma crisálida metafórica. Ao acordar e sair daquele casulo improvisado, deparei-me com uma pupa de borboleta bem ao meu lado. A partir daí, os sonhos tomaram lugar novamente e o tempo começou a dissolver as experiências de Borandá no caldo criativo do indiferenciado. Mas de que se trata a experiência do mergulho no *middle ground*? Nas palavras de Keleman,

Durante o processo do *middle ground*, o corpo emite uma infinidade de imagens, sentimentos e comandos de ação. Frequentemente eles se revelam através dos sonhos. O sonho pode ser o modo do corpo falar sobre o que está acontecendo em seu interior. Um sonho é uma mensagem do *self* para o *self*, na qual os padrões internos de energia se revelam tanto em seu estado presente quanto nos estados transicionais. Um sonho pode nos dizer o que está chegando ao fim e pode nos dar um sinal muito claro sobre o estado do *middle ground*. Ele nos fala de uma outra dimensão de nossa existência. Sonhos são parte de uma série de modulações, de novos níveis de pensamento, sentimento e ação que estão começando a se integrar a nosso comportamento. Um sonho ou uma série de sonhos pode também ser precursor ou ensaio de novos padrões de comportamento. O organismo está começando a se organizar ou a se mobilizar para fazer alguma coisa. O sonho é o sinal do que está terminando e o mensageiro do que está para surgir desse ponto intermediário. (1993, p. 66)

Finalizamos essa jornada em maio de 2022, com uma experiência imersiva e performática baseada nos materiais vivenciados ao longo do processo. Realizado no ateliê de cerâmica de uma das integrantes do grupo, na cidade de Ibiúna, o encontro envolveu improviso sonoro, dança, modelagem de argila, produção de uma mesa-banquete-altar, feitiço de paçoca no pilão e comida feita no tacho sobre uma fogueira. Difícil legendar a atmosfera que se instaurou nesse dia, em que pairava no ar a sensação de habitarmos as “ruínas de um pós-mundo”, vivendo uma experiência de aldeamento poético na precariedade. "Como prosseguir a partir de agora?", era a pergunta nos fazíamos. "Para onde caminhar com essa pesquisa?", era o que eu me perguntava.

Foi então que retomei o contato com Regina e fez-se a ocasião para o convite à participação em seu grupo de exercícios que se iniciaria em 2023. Preparei-me, então, para embarcar novamente nos estudos do Laboratório do Processo Formativo. Desta vez, com mais capacidade somática de sustentar a conexão com o trabalho, motivada pelo impulso formativo que regia minha pesquisa e que me permitia agora uma maior apropriação da linguagem e sua aplicação nas práticas que começavam a ser modeladas. Aquela crisálida que encontrei no chão ao meu lado e que acompanhei até a saída de sua ocupante sinalizava-me que novas formas estavam se preparando.

Figura 14 - Caderno de registros do ciclo Borandá e a crisálida.



Fonte: autoria própria, 2023.

4.2 Esboçando novas formas em lábios I e II

[...] perceber não é simplesmente apreender o que foi percebido, é querer testemunhar ou atestar seu valor. A testemunha nunca é neutra ou imparcial. Ela tem a responsabilidade de fazer ver aquilo que teve o privilégio de ver, sentir ou pensar. Ela se torna um criador (fazer ver) (Lapoujade, 2017, p. 22).

Não tenho registrado o momento em que o nome "Laboratório de Práticas Biopoéticas", contraído na sigla LABios, surgiu como vislumbre conceitual de um projeto que ainda estava em formação. A visão que se apresentava era a de um conjunto de experiências e práticas somático-sensoriais desde uma perspectiva não antropocêntrica do fazer artístico, ou seja, não baseada na premissa da excepcionalidade humana. Formulado pelo biólogo e performer norte-americano David Abram (2012), e retomado por Isabelle Stengers em "Reativar o animismo" (2017), o conceito de "mais-que-humano" encontra-me na circunstância de viver cercada por entes não humanos com os quais passei a conviver desde que saí do meio urbano, levando-me a prestar atenção às múltiplas existências falantes que produzem seus mundos no Mundo. Interessava-me investigar possíveis desdobramentos poéticos resultantes dessas interações entre os corpos humanos os demais seres do ambiente, novamente formulando cenários de sentido para a experiência do encontro.

Inicialmente, esbocei uma tentativa de retomar as práticas sensoriais com chás na Casa do Arco, já na fase pós-pandêmica. Sentia, porém, que o hábito do distanciamento social havia nos impregnado de uma memória comportamental de desconfiança e receio da proximidade física que demandariam tempo e procedimentos para se dissolverem ²⁶. Além disso, compreendi que não havia ainda contexto para essas experimentações, por duas razões: primeiro, porque eu havia já iniciado um percurso de pesquisas pelo *on-line* e sentia que ainda havia demanda por investigações sobre práticas pedagógicas pela infosfera, por isso era importante persistir nesse caminho, aprimorando os procedimentos e a metodologia de trabalho; e, em segundo lugar, porque experiências que afetam a sensibilidade e a percepção exigem habilidades e protocolos de cuidado na condução das práticas, na medida em que podem de fato impactar e modificar visões de mundo e comportamentos.

²⁶ Para elaboração do ensaio "Íntimas distâncias: por uma ecologia das práticas pedagógicas" (Gouveia, C. Leite, 2023), entrevistei uma arte-educadora e ex-coordenadora da Escola Municipal de Iniciação Artística (EMIA) que me relatou o estranhamento das crianças no retorno às aulas presenciais após a pandemia. Os corpos precisaram ensaiar esboços de atitudes e comportamentos de reaproximação física. Em julho de 2023, quando conduzi minha prática na disciplina Artecompostagem, no Instituto de Artes, propus aos alunos um exercício baseado nas medusas da bomba pulsátil e notei a dificuldade das pessoas em sustentarem a experiência da "aglomeração" — essa ação que ficou tão marcada por um sentido de perigo e proibição.

Aliás, sempre foi esse o propósito das experiências com o paladar: oferecer algo mais que apenas um momento relaxante ou intensificador de emoções, mas com poder de influenciar de alguma maneira a vida das pessoas. Faltavam, para isso, ferramentas metodológicas e competências específicas para conduzir processos com consistência e responsabilidade. Interessava-me investigar como desorganizar o corpo individualista e formar novos agenciamentos coletivos em composição ética com Gaia. Um radical processo de mutação demanda estratégias adaptativas e o cultivo de "responsabilidades" (Haraway, 2023) – habilidades para responder aos acontecimentos em curso. A questão central que emerge dessas indagações e inquietações que motivaram a pesquisa é: como se dá a incubação de novos modos de existência? Como podemos ajudar a fazer emergir o [n]ovo no mundo? Foi então que retomei os estudos do formativo com Regina Favre, compreendendo que o primeiro passo seria a instauração do meu próprio laboratório de práticas, inspirado em sua instalação didática. Essa proposta fundamenta-se, essencialmente, em dar a ver:

como corpos se produzem numa embriogênese continuada, se tecem a si mesmos como um dentro e um fora, uma superfície e uma profundidade, que as bordas contêm a excitação do vivido imerso no acontecimento, que os corpos se fazem em ambientes-acontecimentos ao longo de sua história formativa, em gradientes de mais ou menos consistência, mais e menos excitação... (Favre, 2022, 147)

O conceito de 'biopoética' emerge, então, a partir destes estudos formativos que me conduzem ao fundamento somático de toda experiência estética e criativa, baseada no entendimento de que toda ação é, essencialmente, corporal. Afirma-se, desse modo, a continuidade do biológico ao simbólico, do corpo à linguagem, desfazendo a falsa dicotomia natureza < > cultura, sobre a qual se alicerça o modelo antropocêntrico predominante na tradição do pensamento ocidental, conforme já tratamos ao abordar as ideias de Nicola Perullo. A perspectiva formativa proposta por Regina Favre compreende o corpo como um processador ambiental em contínua produção de si e de mundo pela interação de suas camadas embriogênicas (2011). E essa produção, entendida como *poiesis*, é que nos interessa situar no cerne desta pesquisa em artes.

Derivado do grego antigo, *poiesis* significa "fazer" ou "criar" e refere-se à capacidade de trazer algo à existência. Desde uma perspectiva evolucionista, podemos pensar a *poiesis* como extensiva a todo o espectro das ações humanas compreendidas na sua jornada de produção de si e de seus ambientes, do nascimento à morte. A ideia de "biopoética" pretende enfatizar a capacidade de produção dos corpos e de seus ambientes, com suas formas e seus modos de existir, como agentes simultaneamente biológicos e culturais. Portanto, o objetivo

era desenvolver procedimentos, protocolos e dispositivos para trabalhar a *poiesis* como função fundamentalmente corpórea, compreendida em todo o *continuum* das ações humanas. Contudo, nada disso ainda estava bem delineado e articulado. Tampouco qual seria o formato do trabalho, as práticas e os procedimentos específicos do meu projeto. O que impulsionava essas investigações eram os sonhos, que traziam pistas da continuidade do trabalho em gestação.

Se, de um lado, a experiência com o grupo Borandá em modo remoto sustentava-se pela urgência da situação pandêmica, que nos mantinha juntas pela necessidade de interação social, com o retorno da vida presencial tornou-se mais desafiador manter as pessoas interessadas e disponíveis diante das telas. Havia um desgaste dos corpos, conquanto também houvesse um hábito instaurado e ainda uma resistência às aglomerações. Eu captava tudo isso como uma pressão interna em proporcionar algo interessante e atraente para manter as pessoas engajadas na proposta, muito embora tudo o que eu tinha naquele momento era uma sacola de conceitos e algumas ferramentas do método formativo eu apenas havia experienciado como aluna, mas não sabia ainda como manejar. Os contornos do trabalho não estavam definidos.

Semanas antes do início de LABios I, tive um sonho de altíssima importância na sustentação deste processo. Sonhei que percorria um dos espaços expositivos do pavilhão da Bienal de Artes de São Paulo, detendo-me numa instalação feita inteiramente de objetos dispostos sobre praticáveis brancos espalhados pelo chão: eram restos de coisas recolhidas do mar, como latas enferrujadas, pedaços de garrafas, roupas gastas pelas intempéries. Selecionados e agrupados *daquela maneira*, os objetos pareciam ganhar uma nova modalidade de existência como obra de arte. Atestava-se ali, naquela composição, a presença do olhar do artista e de seu gesto. Este sonho levou-me a reler "As existências mínimas" (2017), em que David Lapoujade apresenta as ideias do filósofo Étienne Souriau. O primeiro fio temático que extraí do sonho, a partir dessa leitura, foi acerca do problema da percepção. Como foi que alguém percebeu que havia algo mais naqueles objetos, uma outra forma de existência em potencial? Como é possível que, pela fruição estética daquela obra, eu pudesse ser capaz de perceber a presença do artista? Para Souriau, diz Lapoujade,

perceber não é observar de fora um mundo estendido diante de si [...]. Percepção é participação. Um fenômeno surge, surpreende por sua beleza, e lá estamos nós presos no interior de uma espécie de monumento perceptivo do qual exploramos a composição momentânea. Nossa perspectiva se encaixa em outra perspectiva, nosso ponto de vista em outro ponto de vista, como se houvesse uma intencionalidade, ou melhor, um princípio de ordem, visível na arquitetura do fenômeno. Não temos uma perspectiva sobre o mundo, pelo contrário, é o mundo que nos faz entrar em uma de suas perspectivas. (p.47)

Essa percepção que *testemunha* a existência de uma perspectiva singular que imprime sobre a matéria do mundo um “princípio de ordem”, ou seja, que instaura formalmente o ser a partir do não-ser, constituiria o fundamento de minha atuação em LABios: a habilidade de me aliar com essas perspectivas singulares – ver a existência do olhar das pessoas – e dar suporte àquilo que – a partir delas – deseja vir a ser ou se tornar por meio do gesto artístico. Nessa passagem problemática, onde as forças biológicas que impulsionam a produção da continuidade demandam condições favoráveis para se efetuarem no campo da linguagem, reside meu lugar de investigação e operação.

E o sonho, nesse sentido, esboçava-me os indícios somáticos de minha saída do *middle ground* em direção à etapa formativa da pesquisa: o corpo enviando a mensagem de que, muito embora tudo ainda aparentasse disperso, havia um “princípio de ordem” regendo e impulsionando uma incubação. O desafio sendo, portanto, o de sintonizar as ações conscientes da vida desperta com os impulsos que emergem das camadas involuntárias, de modo dar forma ao novo que ainda precisa ser incorporado. Os sonhos, segundo Keleman,

são um produto do nosso processo corporal. [...] Eles nos oferecem a oportunidade de participar da formação das formas e estágios de nosso desenvolvimento evolutivo. Os sonhos são eventos anatômicos, sinais pulsáteis que constituem um processo químico, elétrico e de produção de proteínas. Tornam-se uma cadeia de comunicações excitantes do corpo para o córtex, do córtex para o corpo e do córtex para o córtex. Um sonho é um diálogo anatômico entre o corpo que é e o corpo que será (2007, tradução nossa)²⁷.

No entanto, aquele sonho continha a força de imantação molecular própria de um campo embriogênico, no qual o esboço de um novo 'quem' estava em processo de instauração: esboçando caminhos neurais, estabilizando pulsos excitatórios e conformando as bordas corporais na preparação de uma postura de trabalho. Havia, portanto, uma tarefa a ser empreendida para que a nuvem de virtualidades 'se torne cosmos' (Lapoujade, 2017, p. 72). Do *insight* inicial, que imprime no corpo uma certa imagem, segue-se o labor braçal envolvido no processo instaurativo. Por isso, denominei esta etapa, que compreendeu os dois primeiros ciclos experimentais de LABios, como 'laboratório do laboratório': um período de experimentação e amadurecimento do novo *design* para a continuidade. Segundo Keleman,

A formação de novos comportamentos requer um prolongado período de imaginação, testes, convivência com o fracasso e novas tentativas, até que o

²⁷ No original: “The dream is a way the body talks to itself about its dilemmas and the means by which it can rehearse different action patterns about situations that require another way of behaving. It’s not a symbolic representation. The real intention of dreaming is to be able to change how we act in different situations”.

comportamento seja dominado. É como aprender a caminhar ou andar de bicicleta. No desenvolvimento de uma nova habilidade, há, no início, dificuldade, desajeitamento e hesitação. Frustração e inadequação são uma constante, até que surge um primeiro padrão de coordenação. (Keleman, 1994, p.70)

Assim, a primeira atitude que está se organizando – e que o sonho informa e prepara – é a de alguém capaz de “entrar em uma perspectiva”, ou seja, de testemunhar em favor de uma existência em seu esforço de tornar-se mais real ou mais formalmente instituída no mundo. O que estou aprendendo é a ver a existência da perspectiva do outro, para corroborá-la ou validá-la em seu direito de ser ao seu modo e à sua maneira – logo também dando suporte para que essa experimentação possa se dar e atingir sua maturidade. Sobre a questão das perspectivas que fazem nascer mundos no Mundo, diz Souriau:

Penso em uma criança que dispôs diversos objetos, grandes e pequenos, cuidadosamente, longamente, de uma maneira que ela achou bonita e ornamental, sobre a mesa de sua mãe, para “agradá-la”. A mãe chega. Tranquila, distraída, pega um desses objetos do qual ela vai precisar, recoloca um outro no seu lugar de sempre, e desfaz tudo. E quando as explicações desesperadas que acompanham os soluços contidos da criança lhe revelam a extensão do seu pouco caso, ela exclama desolada: ah, meu amor, eu não vi que era alguma coisa! (Souriau *apud* Lapoujade, 2017, p.43)

Como ver? Durante muitos meses, foi preciso aprender a suportar não criar programas de aulas conteudísticas e lidar com o fato de que ainda não era possível conseguir acessar sensivelmente os outros. Com frequência, por insegurança, enchi o ambiente dos encontros com excesso de falas explicativas ou propostas para as quais o grupo ainda não estava maduro para produzir uma experiência válida e formativa. Tempos de viver a “meteorologia do corpo”, com seus relâmpagos visionários e suas ondas de intensidade insurgindo-se contra as paredes musculares e desafiando a forma imatura da “aprendiz” com a emergência da forma “educadora-pesquisadora”. Tempos de ensaios, muitos equívocos, descartes e coletas de pequenos êxitos. Assim se caracterizou o que estou chamado de “etapa formativa do projeto”, em que os esboços das formas começaram a se apresentar.

Regina constantemente nos incita a verificar nossos processos de transição somática perguntando-nos: “O que está se desmanchando para dar lugar a outra coisa? O que está sendo incubado? O que está brotando?”. Os repentinos clarões de visão que difusamente vinham das profundidades corpóreas preparavam novas ligações corticais-musculares que, pouco a pouco, iam estruturando os comportamentos a serem corporificados no processo de instauração do laboratório. Tratava-se de configurar somaticamente um modo de me colocar perante um grupo e de transmitir conhecimentos, aprendendo a conter os excessos de informação, dar

tempo ao grupo, captar como todos estão metabolizando e respondendo aos estímulos, formular consignas a partir das narrativas que surgem, instaurar a grupalidade no ambiente virtual e sustentar o processo ao longo de um determinado período.

Nada disso eu sabia como fazer. Não se tratavam apenas de novos aprendizados, mas de uma árdua e complexa incubação de um corpo junto com sua prática. Por isso, a importância de narrar descritivamente cada um desses eventos, que são simultaneamente internos e externos, por meio da proliferação de notas cartográficas que dão conta dos enormes esforços corporais envolvidos no processo de formar uma conduta e uma proposta pedagógica que se baseia numa ética: a de se colocar em aliança com as perspectivas singulares dos corpos, atuando em favor da produção da diferença e da biodiversidade subjetiva.

A dramaturgia somática que se evidenciava naquele sonho, com sua força de agregação molecular, dava-me notícias de um novo 'quem' em processo de incubação: esboçando modos de me aproximar e me afastar do grupo, aceitando os erros, experimentando outro acesso, ensaiando gestos de condução e ganhando destreza no manejo de meus próprios pulsos excitatórios ativados pelo encontro com as pessoas. Do *insight* inicial, que imprime no corpo um certo princípio organizador, segue-se o labor braçal envolvido no processo instaurativo. Há, portanto, uma tarefa a ser empreendida para que a nuvem de virtualidades “se torne cosmos” (Lapoujade, 2017, p. 72). Por isso, denominei esta etapa, que compreendeu os dois primeiros ciclos experimentais de LABios, como 'laboratório do laboratório': um período de experimentação e amadurecimento do novo *design* para a continuidade. Segundo Keleman,

A formação de novos comportamentos requer um prolongado período de imaginação, testes, convivência com o fracasso e novas tentativas, até que o comportamento seja dominado. É como aprender a caminhar ou andar de bicicleta. No desenvolvimento de uma nova habilidade, há, no início, dificuldade, desajeitamento e hesitação. Frustração e inadequação são uma constante, até que surge um primeiro padrão de coordenação. (Keleman, 1994, p.70)

No ciclo LABios I, iniciado em junho de 2023, senti que fiz tudo errado. Convidei cerca de 15 pessoas para compor o grupo, mas não dediquei um tempo a conversar previamente com cada uma para uma sintonização mais fina com o vocabulário formativo que íamos estudar. Eu mesma tinha apenas uma vaga ideia de como falar essa linguagem à minha maneira e nenhuma clareza sobre minhas limitações e possibilidades.

No momento do trabalho, despejei no grupo cargas excessivas de conteúdos conceituais. Via pelas telas os olhares cansados das pessoas, lutando para se fazerem presentes em consideração por mim. Consegui, entretanto, em meio a um mar de explicações introdutórias, narrar minha cena primordial de infância: a memória sensorial no restaurante-mosteiro, como uma cena que seguiu impulsionando meu imaginário criativo. Com isso, pretendia exemplificar como as experiências inscritas no corpo poderiam motivar projetos e destinos, norteando fluxos criativos. Queria investigar a possibilidade de estabelecer uma ligação entre o corpo adulto e o corpo criança, encontrando conexões entre as práticas atuais e as memórias infantis, evidenciando linhas de continuidade na produção de si e de mundos, dando a ver padrões e temas reiterados ao longo de uma vida em particular.

Mas havia também o desejo de trazer o fundamento "mais-que-humano" do fazer artístico. Escolhi terminar o encontro apresentando o vídeo de um passarinho construindo seu ninho. Rodado em câmera lenta, nele se via o cuidado intencional e meticuloso da ação criativa do pássaro. Essa foi, de fato, uma imagem carregada de sentidos. Contudo, a discrepância entre o tempo gasto nas falas introdutórias e o tempo do vídeo (de apenas 2 minutos e meio) diminuiu a potência da imagem. Senti que não houve uma real absorção da performance do pássaro como um designer ambiental.

Lembrei-me, naquele instante, da ocasião em que fui assistir a uma apresentação de Butoh no SESC Ipiranga e levei aproximadamente vinte minutos para me sentir envolvida pela dança. É que os resíduos da situação anterior ao ingresso na sala – as conversas e interações sociais –, além dos avisos protocolares do SESC anunciados um instante antes da entrada do bailarino no palco e, por fim, os sons dos rangidos dos assentos e das tosses da plateia durante a apresentação me colocavam em uma configuração somática pouco disponível à experiência. Teria sido necessário desfazer o corpo cotidiano e organizar uma atitude mais receptiva, sintonizando meu pulso interno com a lentidão minimalista dessa linguagem de dança que brotou no Japão do pós-guerra. Leva-se algum tempo e são necessárias certas ações sobre si para desconfigurar um regime perceptivo e fazer-se apto a uma outra espécie de vivência²⁸. É preciso organizar um modo de ver.

²⁸ Em um dos encontros do grupo "Venha estudar com a Regina", uma aluna manifesta sua dificuldade de "chegar no encontro" vindo de outros acontecimentos do dia. Regina então propõe que façamos a ação de desmanchar "o corpo que estava fazendo aquilo lá" para então nos colocar ali, no ambiente do grupo. Fizemos isso aplicando o exercício do *como* e, em seguida, intensificando e desintensificando a forma engatilhada da presença para permitir com que a bomba pulsátil tornasse novamente capaz de se colocar no acontecimento presente e de se vincular.

De maneira semelhante, pude notar que as pessoas não estavam aptas a verem alguma coisa que se comunicava através da ação do passarinho. Essa cena concentrava todo o conceito do que eu pretendia propor como disparador temático em LABios: as performances do comum, o *continuum* instintivo do biológico ao criativo, o rendimento estético nos fazeres ordinários do viver, conforme aponta Massumi. A imagem, no entanto, chegava intelectualmente como conceito – não como experiência. A operação sobre a percepção não se realiza discursivamente, mas por meio de práticas e intervenções corporais. Percebi, então, que era necessário produzir meios de *fazer ver* essas relações mais-que-humanas, uma vez compreendido que “percepção é participação”. E que “ver” não se refere apenas ao sentido visual, mas ao campo perceptivo em sua globalidade. Ecoando com Lapoujade,

Como fazer ver essas perspectivas? Haveria um método para fazer ver essas composições, uma vez esclarecido que fazer ver é ao mesmo tempo fazer existir ou tornar mais real aquilo que fazemos perceber? Compreendemos que para isso é preciso toda uma “arte”. Seria preciso imaginar um dispositivo ótico que faça perceber as perspectivas, que lhes dê uma realidade mais manifesta. (Lapoujade, 2017, p.47)

Convidei, então, as pessoas a olharem ao redor do lugar onde estavam e procurassem anotar quais outras presenças não humanas havia em seu ambiente. Nenhuma delas relatou terem visto nos assoalhos, mesas, portas e outros móveis ou objetos de madeira a presença das árvores da qual foram feitos; tampouco se viu presenças nos tapetes, cestarias e vestimentas feitos de algodão, linho ou fibras vegetais; ou minérios oriundos de rochas contidos nos aparelhos eletrônicos que utilizávamos para nos comunicar. O objetivo desta consigna era problematizar e desconfigurar a perspectiva do corpo-consumidor, reativando a percepção e a sensibilidade para essas mundificações materializadas em modos e estéticas de vida. O comando para “olhar o ambiente ao redor e verificar as presenças” é uma ação somática que permitiu tornar evidente o paradigma comportamental que rege nosso modo de perceber ou não perceber as existências dos outros seres. Então, podemos intencionalmente intervir para nos habilitar a sentir novamente essas presenças onde antes se percebiam apenas produtos.

Acordei na manhã seguinte ao primeiro encontro do grupo com mais um esboço tomando forma: ainda entre o sonho e a vigília, tive uma visão de inúmeros fios partindo do corpo todo e enraizando-se no vasto corpo planetário. A inseparabilidade entre corpo e ambiente era sentida no emaranhado material que formava as paredes e os objetos de minha casa, dando-me a vivenciar somaticamente minha inextricável conexão com as forças e matérias de Gaia. Ou seja, ao menos em mim, a cena do passarinho produziu uma eficácia

sensível que consistia em me sintonizar corporalmente com os processos de mundificação, habilitando-me a sentir o impacto ecológico de minha presença no mundo. E, apesar do desconforto intenso que essa experiência gerou, procurei reter e prolongar seu efeito no corpo a fim de poder amadurecer alguma nova atitude a partir dela. De certo modo, ela corroborava tudo o que havia sido apresentado no encontro, ainda assim amarguei a frustrante sensação de ter servido ao grupo uma sopa rala com alguns grandes pedaços de conteúdos que exigiam uma mastigação lenta e um período mais largo de absorção. Tudo precisava reduzir e graduar consideravelmente.

Nos primeiros encontros, sentia as pessoas distantes de mim e meu corpo inflado: eu era o caldeirão cheio de desejos e conceitos lutando para formar as práticas. Em paralelo a esse processo, seguia no grupo de exercícios com Regina Favre, problematizando esta forma inchada e aprendendo a murchar para concentrar sumo. Inicialmente, havia proposto encontros quinzenais com duração de duas horas cada, entretanto logo compreendi que a distância de duas semanas tornava o pulso do trabalho por demais esgarçado e foi necessário reajustar o formato para a frequência semanal. Essa decisão permitiu estabelecer um ritmo mais sintonizado com a necessidade de formar corpo na prática por meio da constância e da repetição.

Percebi, então, que eu tinha medo de não saber o que fazer a partir do que as pessoas manifestassem, por isso preenchia todo o espaço com minhas falas. Aos poucos, fui me permitindo experimentar introduzir alguns conceitos e exercícios formativos em pontuais intervenções somáticas, aplicando a prática de corpar e o exercício do “como”. Imitando os mesmos gestos e procurando repetir as mesmas expressões usadas por Regina, eu ensaiava meus primeiros passos na apropriação do uso da linguagem e das ferramentas metodológicas. De início, minha intenção centrava-se nas consignas que favoreciam uma lentificação da percepção, convidando os corpos a acessarem suas memórias, cenas de infância etc. Assim, fui conseguindo ajustar melhor as propostas dos encontros às situações concretas que iam se apresentando no decurso do processo. Sentia minhas bordas murchando gradualmente à medida que meu interesse crescia ao ouvir as pessoas, recebendo suas narrativas de infância que evocavam imaginários indissociáveis de suas sensações corporais. Os primeiros contornos surgiram quando as “estórias do corpo” começaram a aparecer, como neste fragmento de relato:

Lembrei do início do meu processo de alfabetização, que foi numa escola montessoriana. Nós brincávamos no chão com letras talhadas em pedaços de

madeira. Consigo acessar novamente essa memória material das letras. É como retornar a uma etapa pré-verbal... As raízes da linguagem. (P.A., 2023)

Percebi, também, como o compartilhar das narrativas, relacionadas a memórias de deleite físico e outras experiências emocionais marcantes, tinha a eficácia de formar vínculos entre as pessoas. Aos poucos, fomos nos habituando a estar juntos partilhando histórias íntimas que permitiam ganhar mais fluidez e confiança em nos aproximar de nossas imagens. Como uma espécie de escavação arqueológica, a repetição dos encontros nos permitia praticar a lentificação da percepção e o deslizar para camadas mais profundas, testemunhando-nos uns aos outros e intensificando ainda mais a formação de uma grupalidade.

O laboratório começou a se instaurar, de fato, quando se formou a necessidade de encontrar com as pessoas individualmente para tratar de seus processos artísticos, desejos criativos e problemas para dar início a seus projetos. Com a atenção focada em apenas uma pessoa, eu me tornava mais apta a perceber as necessidades e questões singulares. Diferentemente do rito-entrevista de Borandá, agora o procedimento consistia em problematizar e formular consignas a partir dos relatos trazidos pelos participantes. Como já mencionado, as pessoas que convidei para o ciclo LABios I eram artistas dando seus primeiros passos no caminho das artes. De modo que haviam já práticas em esboço ou intenções de experimentação.

A partir da proposta de que cada um se dedicasse a um processo criativo, começaram a surgir os problemas que se interpunham à continuidade de seus trabalhos, tais como: dificuldade de sustentar o desconforto do *middle ground* criativo, com suas perdas de formas, suas intensidades e fermentações; a falta de um ambiente adequado às práticas, de espaço e tempo reservados para a instauração do ateliê; o desgaste físico do corpo absorvido nas questões cotidianas e nos trabalhos que pagam as contas, consumindo o excedente de vitalidade necessário ao labor criativo. Os encontros de LABios, nesse aspecto, funcionava como um recorte no espaço-tempo da rotina semanal e uma espécie de nascedouro de poéticas, à maneira de uma incubadora de processos.

Por exemplo, a partir daquela cena evocada da memória de infância de P.A. com as letras de madeira, a participante seguiu desdobrando todo um imaginário de rizomas e raízes, como um nascedouro da linguagem. Em nosso encontro de acompanhamento individual, ela me relatava o desconforto de habitar essas imagens inóspitas de mundos subterrâneos, que traziam consigo sensações de frio, umidade, peso, enraizamento e sobriedade. Nessa circunstância, minha atuação consistiu em ajudá-la a sustentar-se neste lugar, primeiro me

predispondo a adentrar estes recintos de sua imaginação, em seguida utilizando a prática formativa para dar mais nitidez a essas imagens e corporificar a experiência desses devaneios. O que fiz foi ouvir suas histórias e coabitar este lugar com ela, fazendo perguntas que evocavam mais detalhes, texturas, cheiros e cores desde o modo como seu corpo experienciava aquele território imaginário. Tratava-se de dar a ela um ambiente de salubridade para poder vivenciar e narrar para si mesma suas imagens.

Seguindo a orientação de Souriau nessa situação, procurei antes de tudo *entrar em uma perspectiva* – acessar o que ela estava vendo – para então testemunhar com ela este mundo povoado de entes da lama. A partir de *ver com ela*, pude apoiar seu processo instaurativo sem intervir sobre suas escolhas estéticas e decisões formais, mas capacitando-a a vivenciar mais plenamente suas próprias imagens na experimentação artística. Disso resultou uma série de trabalhos produzidos com folhas de papel cheias de escritas que, enroladas até se tornarem fios, formando um emaranhado de “raízes aéreas” – eram as palavras que se vegetalizavam, retornando às suas raízes pré-verbais. A artista experimentava, desse modo, um mergulho nos primórdios da verbalidade entranhada nos subterrâneos do corpo, para daí tecer uma outra linguagem com a qual tornar a emergir à superfície em uma leveza aérea.

Outra das participantes deste ciclo, R.S., relatava sentir-se desgastada com sua profissão como chef de cozinha, incapaz de acessar os impulsos criativos que originalmente a levaram a trabalhar com alimentos. Neste caso, assim como em outros que serão detalhados nas “cenas do lab” ao final deste capítulo, a intervenção somática por meio do protocolo dos cinco passos, proposto por Keleman, foi essencial para ajudá-la a se reconectar com o desejo e a alegria da experimentação. Esse processo possibilitou a instauração de uma prática que denominamos 'Tradução Sensorial'.

O processo instaurativo, como pontua Lapoujade, é sempre problemático. Há sempre uma luta contra a dúvida que incide sobre nossas virtualidades. Haverá lugar no mundo para minha obra, haverá interesse? Será um delírio meu que me mantém engajada neste projeto? Como saber se estou conduzindo o processo da melhor maneira? E se eu errar a mão? E se faltarem as condições materiais para seguir adiante com o projeto? Por isso a importância de ambientes confiáveis e tempo formativo para a incubação dessas novas existências que fragilmente sustentam-se como vidas em potencial. Uma imagem carregada de vitalidade e potência criativa pode permanecer perdida para sempre nos recônditos do corpo sem jamais ser acessada. Ou pode insinuar-se à percepção em seu estado seminal e, no entanto, não

encontrar condições para medrar no campo da materialização. Aquilo que deseja vir a ser terá força e respaldo suficientes para amadurecer e colocar-se no mundo?

Duvidar de uma existência não é apenas suspender provisoriamente a realidade de um ser, é questionar a legitimidade dessa existência. Duvidar é questionar um direito. [...] Por isso a dúvida é ao mesmo tempo ineficaz e devastadora. Ineficaz porque não impede as coisas de existirem, devastadora porque as priva de realidade (isto é, do seu direito de existir). Em Souriau, a dúvida deixa de ser uma operação puramente metódica, à maneira de Descartes ou Husserl, ela adquire a performatividade de um julgamento ou de uma acusação: ela reduz certas existências ao estado de fantasma, privando-as da realidade. Consequentemente, ela é aquilo contra o qual toda existência tem que lutar para se colocar. (Lapoujade, 2017, p.92)

O encerramento de LABios I consistiu em um encontro de práticas realizado na Casa do Arco, meu projeto de residência-ateliê onde habito, em São Francisco Xavier. Vivenciamos o experimento CORPO-TUBÉRCULOS, uma proposta ritualística e performática que formulei a partir de me sentir profundamente afetada pelo imaginário de rizomas e raízes evocado por P.A. durante o processo. Consistia em uma espécie de “banho de imersão” com cenouras, beterrabas, cúrcumas, mandiocas, batatas-doces e outros tubérculos e tinha a intenção de explorar um dispositivo sensorial para estabelecer diálogos sensíveis e mais-que-humanos. Cozinhamos depois esses alimentos e comemos. Realizamos a prática da “Tradução sensorial”, de R.S., cuja metodologia foi incubada durante este ciclo.

Figura 15 - Prática "CORPO-TUBÉRCULOS"



Fonte: autoria própria, 2023.

Figura 16 - Prática da "Tradução sensorial", de R.S.



Fonte: autoria própria, 2023.

O ciclo LABios II integrou a programação do SESC Santo Amaro e transcorreu entre os meses de outubro e dezembro de 2023. Embora as inscrições tivessem sido abertas ao público, dentre as 15 pessoas inscritas, apenas duas delas não haviam participado de Borandá nem de LABios I, de modo que o grupo formado nesse ciclo apresentava um corpo coletivo já consolidado nas práticas. Foi interessante observar, nos corpos das pessoas que integraram o grupo Borandá, como as práticas de ateliê realizadas durante os encontros imprimiram um registro somático evidente. Elas já chegavam para o trabalho munidas de seus materiais artísticos e com as mãos prontas para costurar, desenhar, modelar argila, entre outras atividades. O mesmo não acontecia com as demais participantes de LABios I e, menos ainda, com as que não tinham qualquer experiência comigo anteriormente. Essa percepção só se evidenciou para mim ao final desta etapa de experimentações, quando abri a sacola cartográfica para rever os materiais registrados de cada ciclo, com um olhar sensível às diferenças comportamentais e os tipos de eficácias produzidas em cada programa. Pelas gravações e capturas de telas foi possível ver o que se formou nos corpos como memória residual de cada processo.

Nesta etapa das pesquisas, dediquei-me ao aprofundamento da obra de Keleman, guiada pelo olhar crítico e ecosófico do 'Formativo by Favre'. Com especial atenção à leitura de fragmentos de diálogos de Regina com seus alunos e alunas do Laboratório do Processo Formativo, transcritos ao longo de seus diversos artigos publicados, estudei como ela usa a si mesma para apresentar conteúdos, problematizar, conduzir e intervir somaticamente. Aprendi a ver a bomba pulsátil em funcionamento no seu fazer clínico e pedagógico: formar o mar de palavras no ambiente e recuar para captar, fazer perguntas e recolher deixando os corpos responderem, propor a consigna e abrir espaços para as formas se mostrarem, ajudar a cartografar e corporificar a experiência. Tratou-se, portanto, de uma fase de aprimoramento e conquista da nova forma “artista-educadora somática”. Segundo Keleman,

Dominar com sucesso o novo aprendizado envolve, então, um período de maturação e prática reiterada, aprendizagem de nuances de sentimento e movimento, em uma variedade de situações. Ao longo do tempo, a nova habilidade é incorporada e torna-se virtualmente automática. (Keleman, 1994, p.70)

Aos poucos, fui incorporando com mais propriedade as práticas elaboradas por Regina para o trabalho pelo *on-line*, tais como o comando de conduzir o olhar para a própria imagem na tela e então para os demais participantes do grupo e, em seguida, para o ambiente físico ao redor, retornando novamente para a visão de si nos quadradinhos. Esse exercício permite configurar um padrão neuromotor que estabelece uma relação com a própria imagem e com esta modalidade da presença. Trata-se de uma variação da prática de corpar, que problematiza o modo de ver e ser visto por si mesmo e pelos demais integrantes do grupo.

Neste segundo ciclo de LABios, comecei a introduzir exercícios como este, aprendendo a enunciar alguma coisa e, em seguida, recuar para testemunhar, aceitando a possibilidade de não saber como proceder a partir dali. Então passei a me treinar na habilidade de ver as formas dos corpos e a habituar-me ao convívio com as impressões que ficavam em mim no restante da semana. Ou seja, logo vi que meu dia-a-dia passaria a ser habitado pelas ressonâncias das presenças e era também necessário aprender a conviver com essas impressões e a captar-me sendo afetada por elas. Quando não fazia esse trabalho interno, sentia que não sintonizava com o grupo e me endurecia, perdendo o contato com a realidade do trabalho. Escapavam-me as pistas da continuidade do processo.

Aprendi também a me configurar de um modo específico que me habilitava a ouvir as histórias e a formular problematizações precisas, ajudando as pessoas a ganharem mais leitura de si mesmas e mais compreensão sobre seus modos de funcionamento, praticando a validação de suas próprias metodologias inventadas e uma apropriação da maneira de narrar

suas experiências. Adquiri uma maior compreensão dos princípios formativos, trabalhando pelo amadurecimento dos corpos em direção a uma autonomia cooperativa (Favre, 2022, p.148).

Abria-se a câmera do Zoom e eu me fazia atenta a tudo que emergisse durante o encontro: um mal estar não dito, um silêncio de esgotamento pedindo pausa, um excesso de excitação, uma resistência ao trabalho com falas evasivas ou agressivas. Tudo começava a partir da pergunta pelos “apetites” que estavam impulsionando movimentos de pesquisa, mas muitas vezes esses interesses não estavam nítidos e era preciso um processo de escavação pelas camadas somáticas.

Compreendi que tocar no assunto da experiência criativa desde suas bases somáticas era como mexer em um campo minado. Tivemos de lidar com fantasmas, interdições, censuras, constrangimentos, expectativas, medo da frustração e impotência. Ora, após um intenso e árduo trabalho auto-investigativo, eu conhecia muito bem cada nuance desses padrões e estava apta a empatizar com as pessoas. Foi então que passei a me perceber como “testemunha e advogada” dos processos das pessoas, fazendo-me aliada de suas existências em suas lutas para dar a ver, por meio do gesto instaurativo, outras existências formalizadas em obras.

Comecei imitando Regina nos modos de apresentar conceitos, propor e conduzir exercícios, abrir e fechar os encontros, captando e evidenciando para o grupo o tema em comum que perpassava as falas, como problematizá-lo, como intervir e propor consignas apropriadas. A essa fase de testes, tropeços e ensaios no processo de concretizar somaticamente as visões que brotaram do *middle ground*, Keleman denomina “etapa formativa”. Nesta etapa, começa-se a deixar o estado de indiferenciação do *middle ground* e a experimentar um outro modo de uso de si, praticando comportamentos sintonizados com a busca da satisfação (1993, p.69).

No âmbito da pesquisa, tratou-se de me habituar à ideia de me tornar alguém que conduz e acompanha os processos criativos das pessoas, influenciando e intervindo nos comportamentos que as impedem de seguir com seus projetos e pesquisas. A retomada do grupo de exercícios de Regina, em paralelo com o grupo LABios, instalou-me em uma nova camada de experimentações que aprofundaram tudo o que havia se esboçado antes nos trabalhos com os chás.

Com o tempo, fui adquirindo a compreensão do *timing* formativo e ganhando confiança no que a abordagem permitia acessar. Fui aprendendo a confiar nas forças pré-

pessoais que regem processos de aprendizagem como esses. Forças mais-que-humanas que entram em operação quando sintonizamos a potência formativa e praticamos ser corpos, colocando-nos perante outros corpos desde nossa verdade emocional, que é o estado da presença anatomicamente configurada.

Comecei a aprender a reconhecer como faço muscularmente para dissimular minhas fragilidades no desafio de sustentar a agregação grupal. Tive de aprender a suportar rever os vídeos das gravações dos encontros contemplando-me de fora: as formas de mostrar autoridade ou de simular uma falsa modéstia, a fala prolixa, muito alongada ou explicativa, o atraso na proposição das consignas etc.

Foi preciso aprender a captar-me no ato de me inflar e sustentar encarar partes não amadurecidas, aceitar fracassar e tentar novamente experimentando outra forma e outra e outra até começar a firmar contornos próprios. Atravessar a barreira do constrangimento perante as formas imaturas que se davam a ver pelos registros audiovisuais – procedimento intensamente praticado com Regina Favre – para então começar a intervir sobre o padrão somático que se prefigura para escamotear a vulnerabilidade, habituando-me também a expor essas estratégias como comportamentos a serem estudados e trabalhados.

Esse modo de funcionamento em múltiplas camadas do acontecimento no ambiente-seminário resulta em um reconhecimento constante dos modos de funcionamento e uma relação cada vez menos narcísica, seja negativa ou positiva, com as próprias imagens, o que resulta numa naturalidade que é captada dentro da artificialidade evidente da presença dos elementos de gravação e exibição de imagem tornando-se o objeto central de estudo e criação. Captar imagens, deixar-se captar, assistir-se, reconhecer-se, exercitar gramáticas, praticar o ato de corpar segundo propõe Stanley Keleman em seu Método do Como, os diferentes aspectos do design anatômico de comportamentos, ações e expressões, problematizando-o e recolocando-o em trilhas formativas, vai formando e enriquecendo essa língua minoritária dos grupos sob minha regência. (Favre, 2021)

Produzir um corpo de educadora em LABios consistiu, acima de tudo, no processo de aprender a confiar na potência formativa que impulsiona a continuidade, como nos ensina Keleman. Sintonizar-me com o tempo de maturação dos processos, para não antecipar nem atrasar as ações, evitando alongar-me demais nas falas discursivas para permitir a aproximação das pessoas. Inventar procedimentos para a instauração de um ambiente confiável e favorável à emergência das histórias do corpo. Uma certa estrutura foi, então, ganhando forma com as práticas, dando corpo a uma metodologia, tornando evidentes os problemas específicos do meu laboratório – concernentes aos fazeres artísticos das pessoas – e corporificando meu estilo próprio de fazer.

Em resumo, LABios I e II consistiram no desafio de amadurecer uma postura como artista-educadora a partir da abordagem somática pelo Formativo by Favre, promovendo a experiência da grupalidade (ambiente vincular) e aprendendo a trabalhar com a processualidade da experiência, compondo com a inteligência coletiva. O programa que se configurou seguiu a seguinte estrutura:

- a. Como eu instauo meu ninho? A relação com a casa e a configuração do ambiente de práticas. Imantar o campo das poéticas. Fomentar o gesto de preparo do ateliê como composteira para favorecer processos de embrionagem.
- b. Acompanhamento individual. Orientação dos processos e pontuais intervenções somáticas para reativar a potência formativa, ajudar a fazer passarem fluxos que estavam obstruídos.
- c. Por onde transitam meu desejo, minhas motivações, meus apetites? Ouvir e narrar histórias, fazendo proliferarem cenas e relatos de memórias. Ativar a imaginação e o pensamento a partir do vivido, cartografar os encontros e experiências cotidianas que permitem acessar apetites, problematizar o momento de vida de cada um como ponto de partida.
- d. Compartilhar de si. Procedimentos para cruzar linhas entre os participantes, fomentar contaminações e compostagens. Em LABios II, propus realizarmos um "amigo secreto" dos vídeos das sessões individuais, que consistiu na proposta de colocá-los a assistirem aos vídeos uns dos outros propondo uma devolutiva afetiva a partir de como foram afetados pela conversa. Essa prática trouxe muitas eficácias: fortalecer os vínculos, propiciar um acesso mais profundo à abordagem formativa pelo testemunho de outros processos, suscitar a produção respostas criativas para ofertar ao amigo-secreto.
- e. Encontro de práticas e comunicação da pesquisa. Nestes ciclos, houve uma ênfase na incubação de práticas, em função de termos formado um grupo que já tinha algum nível de inserção nas artes. Tratou-se, portanto, de ajudar as pessoas a nomearem e darem mais corpo aos seus fazeres e investigações, experimentando suas próprias metodologias de pesquisa e criação. Realizamos um encontro na Casa do Arco em que cada um conduziu o grupo na execução da sua prática. A mostra de LABios II, no SESC, permitiu dar continuidade às pesquisas das pessoas que haviam participado dos grupos anteriores.

Figura 17 - Composição de fotos da mostra LABios II no Sesc Santo Amaro.



Fonte: Autoria própria, 2023.

4.3 "Reativar o sensível" e outras receitas biopoéticas

Uma clínica e uma educação que lidam com a subjetividade somática, hoje, têm que ser compreendidas como uma micropolítica, um modo de sustentar territórios de criação de corpos singulares, zonas dentro das grandes redes, resistentes à aceleração e sedução da sociedade do espetáculo, que, ao contrário do movimento geral, constituem a si mesmas em zonas de lentificação no tecido social (Favre, 2011).

Em um vídeo que publiquei no Instagram em julho de 2024, apareço executando movimentos com minha mão esquerda enquanto explico que estou experimentando um novo uso da mão, um modo poético a que estou chamando de “uma dança da mão”. E a explicação prossegue enquanto sigo com os movimentos: "Se eu fizer isso todos dias, vou começar a

configurar o mapa neural que estabiliza esse modo poético de usar minha mão". E assim se concluía a cena. Com apenas um minuto de duração, este simples vídeo atingiu mais de mil reações de seguidores, com efusivas exclamações de compreensão e agradecimento pela eficácia daquela breve aula. O que tentei transmitir ali era a ideia de que os fazeres artísticos, como outros fazeres quaisquer, baseiam-se na instauração de padrões neuromotores – modos de uso de si. Desejava, com isso, demonstrar que o trabalho artístico tem raízes somáticas, ou seja, desmistificar a ideia transcendente da genialidade inata.

Há caminhos sinápticos a serem instaurados pela prática recorrente e persistente. Há toda uma luta contra a incerteza e a dúvida, como vimos com Lapoujade. Há que se suportar viver a "meteorologia do corpo" no processo de aprendizagem e configuração de novos comportamentos e técnicas que se expressam como destrezas e habilidades: no gesto do pintor que conduz um pincel, do músico com seu instrumento, de uma escritora com as palavras ou de uma cozinheira que manipula utensílios e substâncias para fazer uma comida saborosa. Em tudo o que se faz, há séries de coordenações de ações que configuram modos específicos de um corpo usar a si mesmo para executar tarefas. Evidenciar esse caminho do somático ao poético foi o propósito na divulgação do programa "Reativar o sensível", que transcorreu entre setembro e dezembro de 2024.

Mas antes de seguir para a descrição deste programa, uma recapitulação se faz necessária. Nos meses em que o planeta esteve sob *lockdown*, eu me dediquei integralmente a arrumar a cama, trocar as flores do quarto, limpar o banheiro, plantar, regar a horta, lavar as roupas, varrer etc, vivendo a plenitude dos pequenos fazeres domésticos. Não era possível viajar, nem realizar nada espetacular. Era apenas ficar em casa, permitindo-me uma entrega plena às tarefas cotidianas sem a preocupação de me sentir menos importante por isso. Foram tempos em que os gestos mais triviais imbuíam-se de valor, na medida em que o tempo dobrava-se na duração de uma experiência que se validava por si mesma, liberta de quaisquer parâmetros de sucesso que circulam nas mídias. Em vez de imagens de referência de estilos e padrões de corpos, a televisão noticiava a escalada das mortes por Covid19, entremeada por cenas de animais selvagens andando pelas ruas das cidades desertas, além de golfinhos nadando nos canais de Veneza sem embarcações. Enquanto isso, os humanos trancados em casa tentávamos aprender como ficar um pouco quietos e deixar o planeta descansar.

Nessa ocasião, era possível apreender mais profundamente a estética minimalista das práticas Zen, sobretudo a arte cerimonial do serviço de chá, que tanto me atraiu. Eu começava a cultivar uma simplicidade, validando-me no prazer de apenas estar produzindo

materialmente a vida e formando sentidos muito particulares nessas ações. A poesia modesta e anônima dos pequenos gestos podia se instaurar sem perturbações enquanto se cuidava do jardim, se preparava a comida, se formava o ninho e se tecia o dia. Era como nos tempos em que eu era criança e a eletricidade acabava no prédio, obrigando-nos a ficar apenas reunidos e conversando ao redor de velas na sala de estar.

A chegada das vacinas e o retorno ao que se convencionou chamar de “normalidade” teve, para mim, o efeito de um reacender das luzes. A eletricidade voltou abrupta e violentamente, trazendo os reclames da propaganda, os excessos, a enxurrada de notícias e a cisão entre o mundo sério dos adultos e o mundo lúdico das crianças. Era assim que eu sentia a perturbadora invasão da máquina industrial do mundo com sua enxurrada de informações invadindo a casa onde vivi minha infância – e invadindo também a Casa do Arco, onde vinha me habituando a viver meu imaginário adepto de uma poesia caseira.

Os atos simples e materiais do viver, submetidos ao axioma capitalista que rege os modos de produção da vida, parecem se resumir à mera função de manter os corpos operantes como força de trabalho. E o “apenas estar junto” na sala de estar à luz de velas é vencido pelo poder sedutor da televisão, quando a eletricidade volta à cena. De maneira que, enquanto os comportamentos sociais se condicionam à lógica da produtividade e à racionalização do trabalho, a presença midiática nas vidas das pessoas fez com que tudo o que era diretamente vivido se esvaísse na “fumaça da representação”, como definiu Guy Debord (1997). A feitiçaria capitalista consiste, portanto, em desencantar o viver e alienar os corpos de suas relações materiais com Gaia.

Todas as ações humanas – e as vidas não humanas – esvaziam-se de seus atributos ontológicos e valores espirituais sob o regime de alienação do trabalho (Marx; Engels, 2019).

Os atos comuns da vida perdendo, dessa maneira, sua potência vital parecem tornar-se apenas maçantes, subalternizados, irrelevantes — ou "menos reais", para usar a terminologia de Souriau — do que os acontecimentos espetaculares exibidos em *feeds* de redes sociais. À sombra da narrativa dominante dos vencedores – os que podem pagar outras pessoas para cuidarem de seu conforto material –, as histórias daquelas e daqueles que se dedicam aos cuidados da casa, das crianças, dos alimentos e da vida comunitária parecem desaparecer na irrelevância. Como assinala Ursula Le Guin:

Às vezes parece que a história está chegando ao fim. Para que não haja mais narrativas de histórias de forma alguma, alguns de nós, aqui nos campos de aveia selvagem, em meio ao milho alienígena, achamos melhor começar a contar outra história, com a qual as pessoas talvez possam continuar quando a antiga terminar. Talvez. O problema é que todos nós nos deixamos tornar parte da história assassina,

e assim podemos acabar junto com ela. Por isso, é com um certo senso de urgência que busco a natureza, o tema, as palavras da outra estória, a não contada, a estória da vida (Le Guin, 1986, p. 09, tradução nossa)²⁹.

Este longo preâmbulo, à guisa de uma conclusão introdutória – ou de uma introdução conclusiva – ao momento final do projeto, visa alinhar tudo que foi apresentado ao longo desta sacola de palavras que versam, ao fim e ao cabo, sobre o que Regina Favre denominou de “a arte da pessoa comum” (Favre, 2015). Ao atingir esta etapa de amadurecimento do projeto LABios, após os primeiros ciclos experimentais, pude compreender que o que as filosofias práticas de Regina Favre e de Nicola Perullo têm em comum é, justamente, a atribuição de valor à experiência das vidas comuns. Devemos esclarecer que “valorização” é diferente de “espetacularização”³⁰.

A escolha por trabalhar com educação somática pelas telas dos mesmos dispositivos onde as cenas da vida é midiaticizada e espetacularizada segue o mesmo princípio do Método dos Cinco Passos de Keleman de que já tratamos antes: ao reconhecer que os corpos estão cada vez mais presentes na infosfera, perguntamo-nos de que modo estão produzindo vínculos, conexões e sentidos nesse ambiente virtual: O que está acontecendo? Como está acontecendo? Em seguida, intensificamos a forma que se apresenta, intervindo sobre o comportamento que está sendo problematizado. Praticar resistir como corpos no ambiente *on-line* é um modo de exercer resistência nessa nova arena de disputas pelo desejo. Como diz Regina,

ao aprendermos como o corpo constrói, involuntariamente, esses reflexos, podemos trabalhar, voluntariamente, na sua desconstrução. É como desfazer um enfeitiçamento e acordar. Experimentamos, então, a possibilidade de nos vivenciar como os corpos que somos e gerar os comportamentos necessários para sustentar nossa conexão com redes, próximas e distantes. A rede mundial do mercado, como sabemos, é explorada por uma reduzida rede de poder que corresponde a 1% da população. E nós, os restantes 99%, somos a multidão de corpos comuns (Favre, 2019, p.113).

Ali, onde os tentáculos do poder estão sempre a instrumentalizar novas arenas de subjetivação, para esmagar as singularidades e inviabilizar a produção de diferença, empobrecendo a vida e selecionando as existências que possuem valor, convém instalar um laboratório onde possamos inventar antídotos, praticando modos de exercer agência sobre

²⁹No original: It sometimes seems that the story is approaching its end. Lest there be no more telling of stories at all, some of us out here in the wild oats, amid the alien corn, think we'd better start telling another one, which maybe people can go on with when the old one's finished. Maybe. The trouble is, we've all let ourselves become part of the killer story, and so we may get finished along with it. Hence it is with a certain feeling of urgency that I seek the nature, subject, words of the other story, the untold one, the life story.

³⁰Ou, para sermos mais atuais, “instagramização” – esse neologismo da cibercultura que Gui Debord não viveu para ver surgir.

nossos corpos e cooperando com a produção de ambientes confiáveis e tempo formativo para a experiência comunal. Esta seria, em essência, a finalidade do projeto LABios.

Certa vez em um dos encontros do Laboratório do Processo Formativo, ao experimentar mover o antebraço direito para cima e para baixo, Regina acessou a memória de um uso de si para carregar sua sacola de feira e isso a fez sorrir. Essas e outras pequenas histórias, como a das cascas de laranja das mães dos garçons ou a da cantoria no carro conduzindo Perullo ao aeroporto, são alguns exemplos de cenas de cintilância que carregamos na sacola pulsátil do corpo e que intencionamos *fazer ver* e atribuir valor. São as pequenas histórias situadas e encarnadas que nos ajudam a continuar.

Ajudar a vida que pede passagem

A campanha de divulgação do programa no Instagram, como parte das atividades de LABios, surtiu um bom efeito e consegui reunir dezenove mulheres e um homem. Na noite em que criei um grupo no Whatsapp com as pessoas inscritas, tive mais um sonho. Nele, eu era chamada a ajudar minha irmã, que se descobriu grávida já a ponto de parir. Ela se sentia desamparada e assustada, pois não sabia como fazer para por pra fora que havia se formado dentro. Então eu me aproximo, demonstrando uma postura firme e segura dos procedimentos a serem feitos. Com assertividade, primeiro estabeleço com ela um contato pelo olhar, em seguida vou posturando com ela um modo específico de respirar sintonizado com os impulsos do corpo para expelir. Em seguida, faço algumas manobras em sua barriga para colocar o bebê em posição. Finalmente, dou a ela o comando de empurrar e ela, sem hesitação ou insegurança, expulsa o bebê. Eu o recebo e entrego aos seus braços.

Esse sonho informava-me que uma postura de trabalho já havia amadurecido e que eu estava pronta para atuar desde uma ética de cuidado com a nova vida que quer nascer. Além disso, também me fornecia um modelo esquemático das etapas a serem seguidas e as ações a serem executadas, a fim de que tudo corra bem. Traduzo-as da seguinte maneira: 1) estabelecer o vínculo pelo olhar; 2) posturar junto ajudando a pessoa a reconhecer sua forma atual e a sintonizar-se com seus próprios impulsos formativos; 3) intervir sobre o que impede a passagem, por meio do endereçamento da consigna que prepara e induz a ação necessária. Se tudo for feito adequadamente, uma nova existência ganha forma no mundo: uma prática, uma obra, um projeto existencial. Um [n]ovo é posto.

Propomos, então, evocar as histórias pessoais, reconhecendo-as como narrativas emaranhadas em ecologias sociais progressivamente mais amplas, desde o pequeno mundo familiar à grande comunidade planetária e ao cosmos que sustenta a vida na Terra: *fazer ver* como essas relações simpoiéticas ganham contornos particulares na vida de cada um. Tratamos também de inventar diversos modos de acessar essas histórias, com suas imagens e configurações anatômicas, utilizando a prática de corpar para dar mais nitidez a esses conteúdos.

Abordamos o projeto corporal desde sua morfologia cinética básica para compreender que os diversos modos de uso de si configuram formas somáticas por força da recorrência de uma certa modelagem muscular dos pulsos. Por “modos de uso de si” não nos referimos apenas a ações mecânicas de movimento, como caminhar ou deitar, mas àquelas que constituem atitudes, posturas e comportamentos que os corpos organizam para se vincularem ou responderem adaptativamente aos desafios do ambiente. Como disse Regina em um dos encontros do grupo de exercícios:

A forma é um conjunto de verbos no gerúndio. Você fez aquela forma por viver gerúndios daquela forma: escondendo, escondendo, escondendo, fugindo, fugindo, fazendo, fazendo, fazendo, crescendo, crescendo, crescendo, encolhendo, encolhendo, encolhendo, largando, largando, largando, largando... que resulta num certo pulso³¹.

Compreendi, então, que a proposta da experimentação artística cria artificialmente uma situação para se problematizar comportamentos que têm enfraquecido a *poiesis*. O desafio de vivenciar um processo criativo ou de experimentar o gesto expressivo exerce uma pressão sobre os corpos. Esta pressão é sentida de diferentes maneiras pelas pessoas, a depender de sua história somática e seu momento de vida. É nesse aspecto que o trabalho adquire uma potência terapêutica, que consiste em trazer à tona as narrativas, ajudando as pessoas formularem seus problemas e intervindo quando necessário sobre as formas estagnadas ou enrijecidas nos corpos para reativar o pulso.

Tive uma aluna que manifestava uma grande dificuldade em se permitir desenhar, uma espécie de bloqueio. Seu corpo havia registrado uma memória angustiante das aulas de educação artística na escola, pois sentia que seu ritmo era sempre mais lento que o do restante da turma. Perguntei se tinha irmãos e ela me respondeu que era a caçula de três. Eu nada disse e apenas sustentei a reverberação de sua fala. Seu rosto então se iluminou com uma compreensão: ela se deu conta de que seu tempo interno estava sempre atrelado ao dos outros,

³¹ Transcrição feita a partir de gravação de encontro *on-line* realizado no dia 08/04/25 via plataforma Zoom.

tanto na escola quanto em casa, de modo que ela nunca havia tido a oportunidade de configurar somaticamente a experiência de um ritmo próprio³². Além de ter se sentido a última da fila correndo para acompanhar a manada, a relação com uma mãe muito rígida e autoritária produziu uma forma-comportamento voltada a atender às demandas de fora, esvaziando-se de sentidos internos. Suas perguntas formativas eram: o que os outros esperam de mim? O que devo fazer para me adequar?

Experiências de trauma, susto, choque ou negligência podem ter ocorrido com mais ou menos frequência, duração e gravidade durante as etapas da formação de uma vida, da concepção ao amadurecimento no adulto. Os corpos respondem-se uns aos outros e aos desafios do ambiente e essa resposta é uma configuração neuromotora que corresponde a um padrão emocional. Como um corpo respondeu à falta de limites e suporte por parte de seus cuidadores na fase em que começava a esboçar seus primeiros passos? Como alguém respondeu, somaticamente, ao excesso de controle e superproteção recebidos da família, enfraquecendo sua autoconfiança e autonomia de ação?

A algumas pessoas, terá faltado suficiente atenção e interesse dos pais quando eram bebês de colo; a outras, o excesso de atenção e de elogios geraram uma sobrecarga (pela obrigação de ter que atender às expectativas externas) ou uma dependência do reconhecimento incessante dos outros, enfraquecendo seu poder de validar a própria experiência. Tudo isso pode comprometer a capacidade das pessoas vivenciarem a entrega à experimentação lúdica da brincadeira e do jogo criativo fora das vistas (e da aprovação) das pessoas. Censuras, humilhações, reprovações, retaliações e julgamentos críticos podem inibir o desejo e desmobilizar impulsos de experimentação, enfraquecendo a musculatura que sustenta a vontade. Segundo Keleman, “agressão e constrangimento estão associados a vergonha e humilhação. A pessoa se encolhe e se torna menos do que ela é capaz de ser. A forma que ela assume naturalmente já não funciona mais” (Keleman, 1992, p.14).

Alguns tipos de pressão exterior podem ter gerado corpos colapsados, ossaturas mais frágeis, musculaturas mais densas, inchadas ou espásticas. Os desafios do ambiente externo (e das próprias excitações internas), com seus excessos e faltas mais ou menos assimiláveis, são recebidos pela bomba pulsátil que responde modulando seu ritmo e seu modo de expandir e

³² Como diz Keleman: “Quando começamos a perceber nosso modo de moldar (somaticamente) o tempo, descobrimos que vivemos muitos tipos de tempo: religioso, institucional, emocional, bioquímico, pessoal e coletivo. A vida somática é o tempo do meu processo comigo mesmo, com os outros, com o universo. O tempo determina a relação que estabeleço entre mim e minha comunidade. Quando aprendemos sobre nossos próprios ritmos, nossas pulsações, nossas regras de tempo, captamos então, e só então, a essência da verdadeira liberdade” (1994, p.44).

contrair, amolecer ou endurecer, adensar ou colapsar. Esses padrões pulsáteis, se repetidos muitas vezes de maneira semelhante, estabilizam-se em formas que se dão a ver nas superfícies. Por isso, em uma instalação didática baseada no "Formativo by Favre", usam-se recursos de captação das imagens que nos ajudam a ver as formas somáticas. Como explica Keleman,

A forma somática de uma pessoa indica como suas experiências a afetaram, como moldaram seu modo de agir, bem como sua existência interior. As experiências que vêm de fora ou de dentro organizam a forma da pessoa. Uma falta de cuidado constante, de interesse ou intimidade pode distorcer seu processo e reduzir suas potencialidades. [...] Seu relacionamento consigo, com os outros e a natureza é distorcido [...], sua forma é agredida. (Keleman, 1992, p.09-10)

A partir de perguntar "como vocês recebem a proposta de iniciarmos um processo artístico?", diferentes relatos emergem e a partir deles podemos ver os comportamentos posturando-se imediatamente nas mãos que gesticulam, nas cabeças que se afundam entre os ombros ou pesam para o lado (recuando e se apertando), no silêncio retraído, na fala que se acelera ou ralenta etc. Seguindo este exercício do "como", desenovelamos as histórias que compõem o romance pessoal contido nas formas. Surgem então as imagens que metaforizam a experiência ou o drama interno: "me sinto *como* uma TV antiga que precisa de tapas para sintonizar o sinal", "me sinto *como* o último elefantinho tropeçando nos próprios passos para tentar acompanhar a manada", "sou *como* uma tartaruga se recolhendo no casco", "perto da minha família, sou *como* um tatu-bolinha", "estou me enrijecendo para manter o controle *como* se puxasse as rédeas do cavalo". Meu trabalho é decodificar as narrativas para propor adequadamente as consignas que possibilitem estabelecer novos diálogos neuromotores.

Por exemplo, se alguém diz que se sente "como um vulcão em constante erupção" pode ser um modo de dizer que as excitações internas estão muito intensas e em direção ascendente, da barriga para o peito. Posso, por exemplo, propor um exercício de "solidificação da lava espessa, resfriando-se e adensando até formar um chão frio e firme" – ou seja, antes de tudo, eu embarco na imagem narrada, participando da perspectiva do outro para entender como ele faz o que faz. Então, posso pedir que a pessoa expire lentamente esvaziando o ar pela boca emitindo um suave "shhh", enquanto as mãos emulam o movimento da descida do diafragma empurrando os conteúdos viscerais para baixo, a fim de aquietar o fogo interno. Esse chiado soprado lentamente é o mesmo que as mães fazem com seus bebês para acalmá-los enquanto os acodem nos braços com pequenos balanços. Sustento essa passagem com a pessoa posturando sua forma com ela até que se reduzam as intensidades excessivas e se restaurem as bordas corporais, recobrando-se o poder de auto-agência.

Nas situações em que as pressões da vida adulta desafiam o corpo, podemos trabalhar com variações de pressão dos membros sobre o chão e sobre a bancada do computador onde se está sentado, ativando a pulsação da estrutura óssea pra reencontrar a sustentação. Eventualmente, podemos emular as propulsões do bebê empurrando-se, tonificando o mesoderma e projetando o rosto para o ambiente, a fim de vivenciar padrões somáticos fundamentais e acessar as emoções a eles associadas, como as que emergem da relação boca-seios no ato de mamar.

Noutras ocasiões, baseada nas narrativas que as pessoas trazem de suas experiências atuais ou memórias, pode-se utilizar o exercício do “como” em cinco passos, aplicando o protocolo formulado por Keleman para reconhecer e desorganizar formas: pedimos que a pessoa *faça intencionalmente* a forma que condiz com o que ela acaba de relatar, intensificando e desintensificando-a de modo a que ela possa experienciar todo o espectro emocional contido naquele comportamento. Como explica Keleman,

O exercício do COMO ajuda você a se conhecer, ajuda a desenvolver uma percepção consciente de seus padrões de sensação e de ritmos motores-emocionais que seu cérebro precisa conhecer para integrar um novo comportamento. [...] torna explícito seu modo de se usar em uma situação qualquer. Poderá trazer à memória ações antigas e as contrações musculares que as acompanham, ver como está fazendo, o que preferiria não fazer e desenvolver novos modos de se usar no futuro. (2017, p.21)

Qualquer que seja a direção tomada, trata-se sempre de convidar as pessoas a praticar essa ação volitiva de automanejo, ensinando-as como se dá a conversa entre o voluntário (camada músculo-esquelética) e o involuntário (camada visceral), sintonizando o pulso entre superfície e profundidade. A intenção é que aprendam como fazer e que conquistem autonomia no exercício de autorregulação e modelagem de si. Assim, os encontros se tecem numa combinação de narrativas, problematizações e consignas corporais, sustentando a mutação das formas e estabilizando novas configurações neuromotoras. Comparam-se narrativas, reconhecem-se semelhanças, afirmam-se diferenças e formam-se apoios na sustentação dos processos. As pessoas aprendem umas com as outras e corporificam novas camadas de experiência e leitura de si.

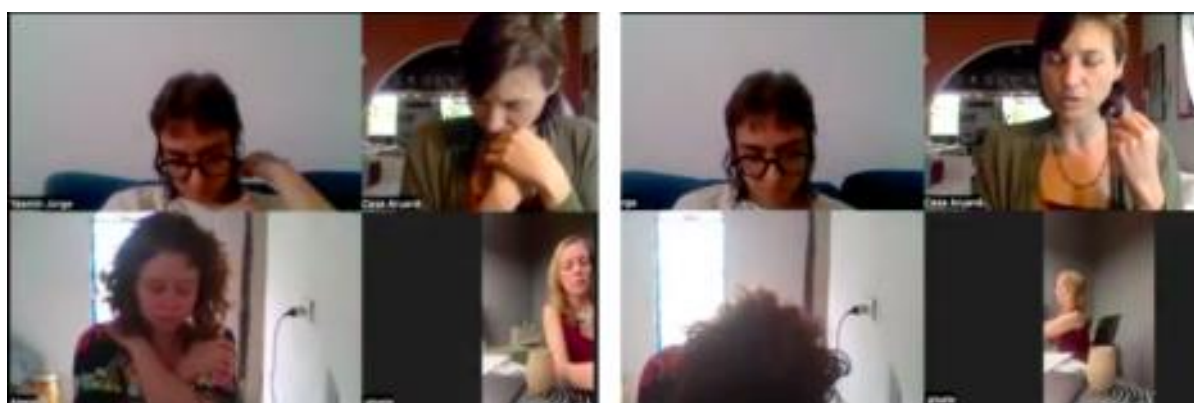
Das pessoas que acompanhei durante todos os ciclos de LABios, raramente encontrei corpos vivendo uma plena desenvoltura no caminho das práticas criativas e expressivas. Com frequência, em alguma medida, os corpos carregam marcas e cicatrizes – visíveis ou invisíveis – dos encontros que formamos e que nos formaram. Ao menos, foram essas as pessoas que vieram ao meu encontro e que me deram a ver a inextricabilidade do viés pedagógico e

terapêutico deste projeto, uma vez que se trata de ajudar a fazer passar o desejo como potência formativa a serviço da produção do prosseguimento. A esse respeito, diz Keleman:

Quando um terapeuta entra no processo somático-emocional de uma pessoa, encontra algo mais do que ideias que ela possa ter de si mesma e de seu modo de sentir. Ele começa a descobrir a história corporificada dessa pessoa e como suas interações consigo mesma e com os outros criam uma forma humana que garante sua continuidade. O educador somático tenta também captar a natureza e o significado de uma agressão e a função desorganizadora e reorganizadora que dá voz ao processo formativo, e como essa voz é uma conexão com o indivíduo e algo maior do que o próprio indivíduo (Keleman, 1992, p.93).

Deparei-me, assim, com a configuração de uma “clínica” que pontualmente se faz necessária em meio ao processo de acompanhamento e que consiste em captar as formas, problematizar por meio de consignas e muscularizar a experiência – intervindo, quando necessário, para desorganizar comportamentos disfuncionais para restabelecer o pulso formativo e permitir fazer passarem fluxos criativos. Como define Regina, a clínica entra como ferramenta para ajudar a corrigir a rota de uma vida no presente (Gouveia C. Leite, 2023). A visão darwinista e ecológica dos corpos, proposta por Stanley Keleman e Regina Favre, que afirma o contínuo biológico-existencial das vidas humanas na interação com seus nichos relacionais, nos habilita a conceber uma metodologia de trabalho e de investigação em artes baseada na experiência somática desde uma perspectiva mais-que-humana.

Figura 18 - Capturas de tela de um encontro pelo Zoom.



Fonte: Autoria própria, 2024.

Como foi dito no início deste capítulo, a respeito do vídeo que publiquei no Instagram com parte da estratégia de divulgação do ciclo “Reativar o sensível”, uma das premissas deste laboratório é trabalhar sobre as condições perceptivas e neuromotoras relacionadas às práticas

artísticas. Ampliar as potências poiéticas dos corpos, favorecendo a incubação e a maturação de novas formas de prosseguimento, intervindo somaticamente sobre comportamentos de auto-censura, vergonha, medo do fracasso ou sentimento de impotência que sabotam as possibilidades expressivas e criativas.

Trabalhando a partir da "verdade somática" de cada corpo como ponto de partida para a experimentação artística, propõe-se também desconfigurar mecanismos narcísicos de comparação, auto-indulgência, desmotivação ou orgulho de si, criando um ambiente de cooperação, apoio mútuo, empatia e vínculos entre os participantes. Avança-se, assim, no processo de evocar corporalmente as imagens carregadas de cintilância, configurando o campo propício à percepção de fenômenos que esboçam novas virtualidades – chamei-as de “sementes biopoéticas” – e apoiando os corpos no trabalho instaurativo, perfazendo um ciclo de práticas que poderíamos resumir seguindo a fórmula de Souriau: ver > fazer ver.

A seguir, apresento esquematicamente, a estrutura conceitual e metodológica do programa “Reativar o sensível”:

VER

- Sintonizar com o desejo que nos trouxe aqui, intensificar a forma que se apresenta e que nos vincula. Produzir somagramas e notas cartográficas.
- Evocar e narrar as histórias de nossas sacolas-corpos: ambientes onde nascemos e nos formamos, cartografias familiares.
- Evocar as cenas de cintilância: pistas de onde pulsa o desejo.
- Instaurar o ambiente de práticas.

FAZER VER

- Problematizações do processo, consignas e ressonâncias.
- Atendimentos individuais de acompanhamento de processo: sintonizar sementes de processos e estabelecer um plano de experimentações para esboçar a pesquisa.
- Processo instaurativo: ganhar destrezas e habilidades gestuais.

Os conceitos e práticas formativos que permearam todo o ciclo foram:

- a. **Exercício do “como”:** procurei ensinar as pessoas a se perguntarem “como faço o que faço” em suas diversas e possíveis variações – “como estou agora?”, “como estou chegando ao grupo hoje?”, “como esses conteúdos me afetam?”, “como estou fazendo

para produzir minha presença aqui?”, “como estou sufocando meu desejo e inibindo meu gesto criativo?”, “como estou me pressionando a fazer alguma coisa?”, etc.

b. **Somagramas e cartografias:** representar graficamente a configuração somática desses estados de si, atribuindo notas e praticando captar e nomear o que e como se está vivendo.

c. **Método dos Cinco Passos:** praticamos apresentar, problematizar e muscularizar formas/ comportamentos a partir das histórias de vida evocadas e de como cada uma estava vivenciando seu processo no grupo.

d. **Exercício das “almofadinhas dos dedos”:** uma prática que Regina costumava realizar com as pessoas deitadas antebraços e mãos sobre o chão nos encontros presenciais do Laboratório do Processo Formativo e que adaptou para o modo remoto utilizando a bancada do computador como superfície de apoio para as mãos. Consiste em apoiar as falanges das mãos sobre a bancada onde se está, pressionando-a com mais e menos intensidade, ativando uma onda de propulsão que percorre o tronco desde a pelve até a cabeça, fazendo projetar o rosto para frente e para cima. Esse balanço é executado de modo lento e ritmado para emular o movimento do mamar e permitir acessar inscrições somáticas primordiais.

e. **Etapas da transição somática:** praticar cartografar aspectos existenciais e formas comportamentais que reconhecemos como em fase de finalização, incubação e brotação (*ending, middle grounds e stage of formation*).

Este ganho de nitidez sobre a estrutura fundamental que me permitiu uma exploração criativa e dinâmica da linguagem formativa foi resultante da brotação e do amadurecimento de um novo modo de usar a mim mesma como artista-educadora somática ao longo dos ciclos experimentais que precederam a este programa.

VER

Decidi intitular este programa de “Reativar o sensível” – em lugar “LABios” – por duas razões. Primeiro, em função de compreender que o projeto LABios havia se tornado um conjunto de atividades para além do ciclo. Em segundo lugar, para facilitar o acesso e o entendimento do que se tratava a proposta nos materiais de divulgação que publiquei nas mídias sociais. O verbo “reativar” é uma referência à ideia de praticar uma contra-feitiçaria capitalista propondo receitas de resistência baseadas na “prática de corpar”, de Stanley Keleman, como artes do comum.

Recebi inscrições dos estados de Ceará, Pernambuco, Goiás, Rio Grande do Sul, Minas Gerais e São Paulo, totalizando 17 participantes que se mantiveram no programa até o fim. Propus um ciclo de apenas 3 meses de duração, para experimentar um formato com o qual as pessoas dessem conta de se comprometer e dedicar, tanto em termos financeiros quanto de tempo. “Formar o bonde” consistiu em criar procedimentos para a formação de um ambiente vincular. Como explicou Regina em um dos encontros do grupo de exercícios, a palavra “bonde” derivou do inglês *bond* – conceito central no pensamento kelemaniano – cuja tradução em português é “vínculo”. A adaptação do vocábulo no Brasil se deu com a implantação dos bondes elétricos da empresa inglesa *Light*, que ligavam um ponto a outro no território. Nas comunicações feitas pelo Instagram e por Whatsapp, convidei as pessoas a se juntarem ao “bonde”, enfatizando o caráter vincular da proposta e o uso intencional das ferramentas da infosfera como elementos conectivos.

Protocolo de partida: entrevista de sintonização

Foi introduzido, como protocolo inicial deste programa, a realização de uma entrevista individual com as pessoas interessadas, para estabelecer um vínculo e uma sintonização com a linguagem formativa. Foi também uma estratégia para filtrar quem realmente se afinava com a proposta, de maneira a garantir menos evasões no decorrer do processo. As entrevistas consistiram em sessões com 1 hora de duração em que as pessoas contavam o que as trouxe ao trabalho, em que momento de vida se encontravam e o que estavam buscando. A maioria das pessoas inscritas no programa não tinham nenhuma inserção no universo das artes, tampouco o desejo de adentrar este território de práticas, manifestando interesse pelo que a proposta poderia beneficiar em sua vida pessoal. Muitas relataram-me não saber exatamente o que as atraiu, mas algo na minha comunicação pelo Instagram despertou interesse. Outras se interessaram pela possibilidade de “praticar incubar e amadurecer o novo”, uma das frases que compunham o texto de divulgação do programa e cujo sentido podia se estender ao campo existencial. Algumas profissionais do cuidado, como terapeutas e psiquiatras, vieram em busca de novas ferramentas e conhecimentos para problematizar ou renovar suas práticas.

A partir dos relatos das pessoas, eu propunha já uma prática somática como um primeiro acesso ao trabalho, para que as pessoas pudessem formar a primeira camada de experiência antes de chegarem ao grupo. Algumas pessoas que passaram pela entrevista entenderam que não era o momento ou o formato adequado às suas necessidades, o que

garantiu maior integridade e coesão ao grupo que se constituiu, com apenas três desistências. Além disso, eu pude estabelecer um vínculo com as pessoas mediado pela linguagem formativa, o que facilitou em larga medida o começo das práticas em grupo.

No primeiro encontro, solicitei que todas preparassem minimamente o ambiente para o trabalho, trazendo uma bebida acolhedora para acompanhar. Então, feita uma breve introdução da proposta deste ciclo e da linguagem formativa sobre a qual se basearem nossas práticas, introduzi o tema inicial: sintonizar os corpos com o desejo, o apetite ou o problema que os trouxe a este programa. Então, aplicando o Método dos Cinco Passos, pergunto “o que é?”, ou seja, que emoção foi mobilizada ao tomar contato com os materiais de divulgação? Em seguida “como é?”. Oriento que procurem intensificar um pouco a forma que se apresenta para captá-la com mais nitidez. Peço que desenhem um somagrama do corpo “chegando para o ciclo” e descrevam o estado presente através de uma pequena narrativa contendo notas sobre as sensações captadas, tais como “curiosidade”, “interesse”, “desejo” etc.

Ao descrever como o corpo manifestou este impulso de participar do ciclo, ouvimos relatos de uma boca que salivou mais intensamente, de um tronco que se projetou para frente (querendo saber mais, desejando saborear) ou uma determinada alteração dos batimentos cardíacos combinada com uma onda de calor etc. Este exercício visava dar consistência ao impulso formativo que vincularia cada corpo ao trabalho, desde sua situação específica, suas necessidades e sua verdade emocional. A partir dessa forma somática, que foi evocada e instaurada, estabelecemos uma conexão entre cada participante e o grupo, entre o grupo e eu. O esqueleto do programa se estruturava de consignas previamente estipuladas, mas seria o propósito individual e grupal que determinaria o ritmo e o corpo do trabalho.

Consigna I - Instaurar o ambiente das práticas

Em seguida, orientei que comesçassem a considerar a instauração de um ambiente para suas práticas. Tenho a compreensão de que formar um ateliê para o trabalho criativo é, em si mesmo, um trabalho que requer amadurecimento, engajamento e predisposição do corpo. Configurar um ambiente requer, portanto, problematizar as relações com os territórios onde se habita, reconhecer as fronteiras e as características do que cada prática implica (o “ateliê” de uma bailarina pode ser diferente do de uma ceramista ou de uma cozinheira, mas também podem haver confluências e misturas entre os territórios onde o corpo transita poeticamente e experimenta-se expressivamente). Ao longo do percurso, procuro sempre enviar novas

pulsações de atenção aos ambientes das práticas, com a intenção de formar o hábito de organizar externamente uma composição que se articula ao que se está incubando internamente. Uma das alunas, que vinha participando dos encontros com o computador pousado sobre sua cama, postou o seguinte comentário no grupo do Whatsapp no final de novembro, quando já caminhávamos para o fim do processo:

"Estava mentalizando, imaginando, projetando como iria caber uma mesa para começar meu ateliê na minha pequena casita, depois de muito trabalhar dentro e perceber que o lugar que não tinha era interno, e formar esse lugar, o externo se materializou. Demorou mas veio, sentindo no meu corpo formativo esse espaço, calculei possibilidades, manejos e hoje acordei com a corpa sentindo uma tamanha resistência em continuar fazendo tudo na cama de forma desconfortável. Meu contorno transbordou, ali já não fazia mais parte do mesoderma atualizado. Sinto-me alegre em compartilhar com vocês esse pequeno grande avanço palpável, estou em sedestação com uma cadeira que recebe minha coluna, meus pés agora mais formados, tocam o chão, minha visão toca os céus, as árvores, sinto a brisa que vem de fora, minhas mãos tocam uma mesa de possibilidades, meu coração toca aliviado, realizado com essa dinâmica, vejo agora na prática o quanto posso fazer isso pra diversas expressões da vida: sentir, captar, formar, celebrar, revisar, atualizar. Um novo código foi criado". (J.L., 2024)

Figura 19 - Bancada de ateliê (Reativar o sensível)



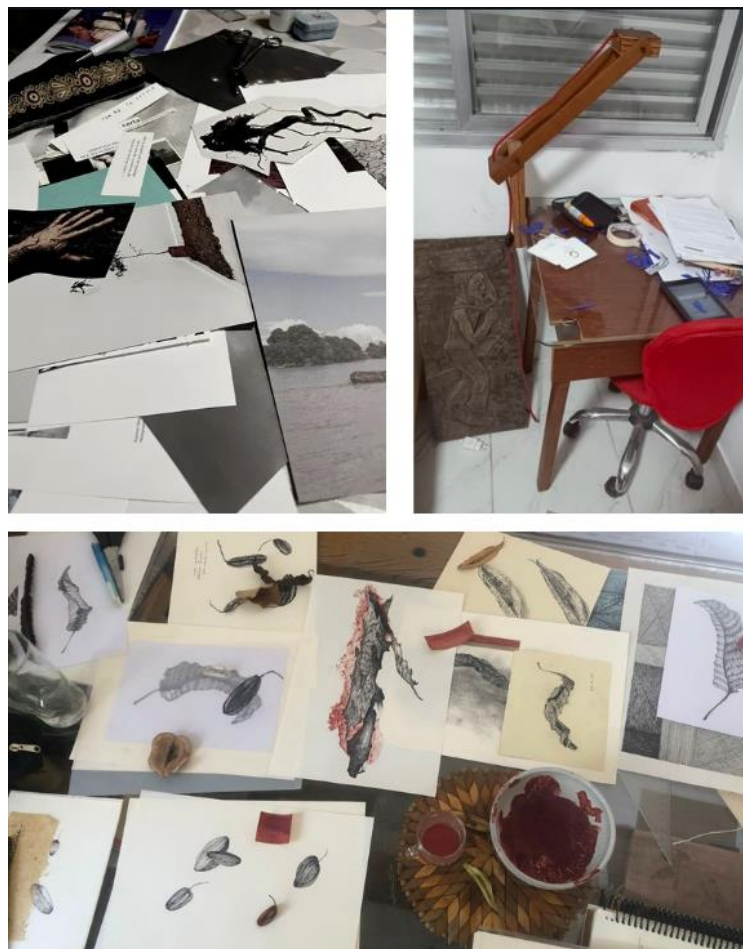
Fonte: Autoria própria, 2024

Outra aluna compartilhou em seguida:

"Estou sentido dificuldade em compartilhar meu ambiente com vocês, porque vou construindo uma organização desorganizada, em que tudo se mistura. Desde que fomos provocadas a instaurar esse ambiente de práticas fui reorganizando meu ambiente e remodelando a desorganização. Comecei a colar tudo na parede: frases, desenhos, estudos... Como uma tentativa de não esquecer do compromisso com o desejo (uma das frases na parede). Na minha sala-cozinha, não tenho sofá ou mesa. Minha sala leva a escrivaninha, com suas colagens, um tatame para as práticas e o descanso, instrumentos e um altar. Assim vou compondo, trabalhando, formando. Alguns dias me perco nessa disposição. Outros, consigo formar disposição, foco e criatividade". (C.S., 2024)

O desafio de configurar o ambiente das práticas foi proposto de modo não impositivo, mas provocativo e formativo. A intenção desta consigna é problematizar a relação corpo < > território, seguindo o modelo embriogênico da formação orgânica, que consiste na configuração de um dentro e um fora separados por uma membrana que delimita fronteiras e possibilidades de acesso. Neste ciclo de três meses, foi possível ajudar as pessoas a pensar modos de esboçar um canto de trabalho e ensaiar uma aproximação aos contornos de uma pesquisa, formulando-se perguntas, minerando possíveis disparadores poéticos e um agregado de elementos que imantam o lugar para se estar em contato com o que está sendo formado. Dada a heterogeneidade do grupo, suas buscas e seus interesses artísticos, entendi que o foco desta primeira parte do programa deveria se concentrar na transmissão da linguagem formativa e na proposição de situações que favorecessem o aparecer de traços singulares que sinalizassem por onde caminhar com cada uma no esboçar de processos criativos.

Figura - Composição de fotos de ateliês (Reativar o sensível)



Fonte: Autoria própria, 2024

Consigna II - Evocar as cenas de cintilância

"Cintilância" é também um presente do povo Yolngu da Austrália, transmitido por Deborah Bird Rose. [...] Rose descreve suas coordenações através do termo Yolngu bir'yun – um brilho que cintila em esplendor. Bir'yun atenta aos padrões temporais que emergem dos brilhos e sonhos mais-que-humanos – pulsos de poder ancestral, de vida surfando em uma onda que está sempre chegando: "bir'yun nos mostra que o mundo não é composto de engrenagens e rodas dentadas, mas de relações multifacetadas, multiespécies e pulsos." (Tsing et al, 2017, p.G12, tradução nossa)³³

Esta consigna inspirou-se nas minhas cenas de infância motivadoras das experiências com chá e na memória de Heleninha e sua dança das mãos com Deus-luz. "Cintilância" foi a

³³No original: "Shimmer" is a gift, too, of the Yolngu people of Australia, as passed to us by Deborah Bird Rose. Shimmer is the seasonal kiss of mutually thrilling encounters among flying foxes and flowering eucalyptus trees, flying fox people, rain and rainbows. [...] Rose describes their coordinations through the Yolngu term bir'yun - a shimmering into brilliance. Bir'yun attends to temporal patterns that emerge from more-than-human shimmerings and dreamings – pulses of ancestral power, of life riding a wave that is always coming: "bir'yun shows us that the world is not composed of gears and cogs but of multifaceted, multispecies relations and pulses.

palavra obtida pela tradução da citação acima, extraída do livro “*Arts of living in a damaged world*”. Em articulação com a ideia da “cena primordial” de Perullo, formulei a ideia de escavar as camadas somáticas para encontrar imagens da memória relacionadas a emoções de pertencimento, conexão e sentir-se mais existente como referências somáticas de uma experiência de pulsação mais sintonizada com o próprio desejo criativo. As cenas também evocam possíveis motivos temáticos impulsionadores da experimentação e criação artística.

A partir de práticas de sensibilização corporal, induzo as pessoas a acessarem conteúdos e a partilharem suas narrativas de modo muito semelhante ao que costumava realizar com os chás. A descrição minuciosa dessas memórias, como sensações e configurações corporais, também em muito se aproximou à técnica de decifrar sabores e aromas nas degustações de chá: traduzir em dados sensoriais, pela evocação intencional e lentificada da experiência, usando o exercício do “como”; em seguida, narrar a experiência por meio da linguagem descritiva de ações, intensificando as formas que se apresentam e tornando-as disponíveis como mapas neurais para um uso poético.

Embora este procedimento possa soar demasiado laboratorial, vimos que a eficácia dessa prática consistiu em proporcionar uma lentificação da percepção que permitiu dar mais nitidez às imagens que emergiram do corpo, atribuindo-lhes sentidos e valores. A operação de lentificação é o primeiro passo para acessar a experiência do *continuum* formativo do corpo no acontecimento, permitindo ver, fotograma por fotograma, o fenômeno da presença em ato. Essa ação de traduzir o captar de si em linguagem era sentida pelo grupo como uma intensificação da experiência.

Em diversas ocasiões, vivenciamos como uma certa carga emocional emergiu das profundidades dos corpos ganhando contornos expressivos nas superfícies e reverberando em ondas pelo grupo, instaurando um sentimento compartilhado de conexão entre nós. Pequenos acontecimentos testemunhados pelos quadradinhos da tela, graças à lente de aumento dos exercícios formativos, ganhavam atributos poéticos pelo simples fato de que a lentidão perceptiva nos habilitava a testemunhar a pulsação das presenças instaurando-se na duração do encontro. Como afirma Lapoujade, com Souriau, “atribuir uma alma é aumentar uma existência; é a generosidade da leitura, da visão, da emoção de ver mais ou com mais intensidade, de ver, em certas realidades, a presença de uma alma” (2017, p.69).

De maneira que cada encontro tornava-se um momento de “instaurar a alma do estar junto”, numa espécie de reedição de minha cena de cintilância infantil, com a família reunida na sala de estar à luz de velas. Ou como as cenas que descrevi da pequena dança no carro com

Nicola Perullo e das paisagens de origens nos olhos dos garçons. Acima de tudo, as "cenar de cintilância" da infância – como as que P.A. narra de sua brincadeira com as letras de madeira ou R.S. com seus experimentos lúdicos com os alimentos – enraízam-se na zona pré-pessoal de cada indivíduo, inscrevendo-se na trajetória de uma vida como uma espécie de ritornelo³⁴ que impulsiona e canaliza a *poiesis* desde uma dimensão mais-que-humana do ser. A experiência e a prática somática, como ensina Keleman em suas obras, não apenas nos permite acessar esses registros, como também a amadurecer para um sentimento de conexão com algo maior que o indivíduo.

FAZER VER

Saberemos dar a eles a realidade que merecem, e um brilho suficiente? Como conduzir uma obra à plena posse de si mesma? A passagem de um modo de existência a outro é sempre problemática (o que não está dando certo na minha vida? O que é que está faltando nessa primeira versão, nesse esboço? Por que esse sentimento de irrealidade? etc.). (Lapoujade, 2017, p.72)

Nesta etapa, como foi narrado nos ciclos LABios I e II, passamos a trabalhar sobre as questões comportamentais que sufocam o desejo, inibem o gesto ou atrapalham o processo instaurativo. Assim na vida como na arte, o desafio de incubar e gestar o novo pode esbarrar em territórios mal-assombrados do corpo, pois trazem à tona memórias de censura, vergonha de si, frustração, necessidade de aprovação, medo do desconhecido entre outras questões resultantes da história somática de cada um. Propor uma mostra de processos ao final de cada ciclo configura uma situação de pressão a partir da qual podemos ver emergirem esses fantasmas e então intervir sobre aquilo que enfraquece a potência formativa e a *poiesis*. A abordagem formativa, diz Keleman,

nos permite compreender a forma de uma pessoa; como ela está organizada; como essa forma funciona; a que papéis dá origem; suas regras musculares – emocionais e nervosas; como a vitalidade e a vivacidade são mantidas; e o padrão de agressões que resultou na forma ou papéis observados. Associações psicológicas, sentimentos, interações e conexões musculares, todos fazem parte da estruturação de uma forma pessoal. Em termos somático-emocionais, a forma humana tem um significado tanto universal quanto pessoal. Toda pessoa é um mamífero ontológico e universal, assim como um ser particular, personalizado. (Keleman, 1991, p. 12).

Trabalhando as questões individuais em grupo podemos estabelecer um ambiente comum de empatia e cooperação, ajudando a tornar mais assimilável o desafio proposto. Por

³⁴ "O ritornelo é o elemento que nos permite sair do caos e criar territórios, mas também o que nos lança em novas linhas de fuga e experimentação." (Deleuze; Guattari, 1995, p. 193).

outro lado, a "prática de corpar" permite uma reativação de nossos recursos biológicos, os quais acessamos a partir de uma escavação pelas camadas da história, buscando sintonizar meios de canalizar fluxos vitais e vertê-los em gestos.

Com uma das alunas que participaram deste ciclo, problematizamos o comportamento perfeccionista e castrador que a impedia de se arriscar na experimentação artística. Cartografamos a existência de duas camadas do mesoderma – uma interna, mais rígida e auto-julgadora; e outra superficial, mais macia e porosa – que a faziam oscilar entre excesso de forma e colapso: a imagem que ela descreveu era a de uma “TV antiga”, que a todo momento perde o sinal e volta a funcionar a base de pancadas. Com efeito, era assim que ela agia consigo mesma. O processo consistiu em estabelecer uma conversa entre essas camadas, sustentando habitar essa zona entre a forma e a não-forma. Ao final do ciclo, ela inventou um modo de trabalhar com a técnica da colagem sem colagem: montar composições entre recortes de revista, fotografar a composição e então desmanchar tudo. Esta foi a solução – ou a negociação – encontrada.

Cito também o caso de uma aluna que já tinha uma carreira como artista visual e performer, e que procurou o programa em busca de novas experimentações para suas práticas. Ela já havia tentado suicídio duas vezes e, em duas ocasiões, manifestou o início de uma crise de pânico durante os encontros do grupo. Com ela, trabalhamos a bomba pulsátil enfatizando o recolher, sustentando mais adensamento e agregação de si. Praticamos intensamente o movimento da "sanfona", intensificando o refluir das bordas contendo e estabilizando suas excitações na pelve. A partir deste exercício, ela concebeu uma performance para um festival que aconteceria em um espaço público em meio a uma multidão de pessoas, envolvendo a participação de um grupo de bailarinos e um poeta. Após a realização da performance, ela nos relatou como o manejo das próprias bordas corporais ajudou-a a se manter sólida, presente e atenta a tudo o que estava acontecendo sem se desagregar.

Outra aluna deste ciclo, que dizia não saber quais eram suas cenas de cintilância, vivenciou seu primeiro acesso ao “jardim das poéticas”, descrito como uma experiência de tomar contato com um novo território de si. Ela contou que, desde sempre, sua memória era a de estar constantemente alienada dos próprios desejos, performando um comportamento condizente com o que era esperado pelos outros. Meu trabalho consistiu em provocá-la a viver sua intimidade somática por meio do Método dos Cinco Passos e de práticas de dança nas quais eu a conduzia a vivenciar seu gradiente de sensações em sintonia com o pulso corporal. Testemunhando-a neste experimento de si, eu formava com ela um vínculo que a ajudava a

sustentar-se com seu jardim e a se devolver para si, ganhando mais consistência nas próprias imagens. Formamos, assim, um acesso à experiência de contato com um "quintal de terra" vazio e desconhecido, onde desejos, imagens e brilhos novos poderiam emergir. Ela manifestou, no grupo, a alegria de sentir esse desconhecido como uma oportunidade de aventurar-se pelo que “ainda não conheço”. Ao final do programa, ela conseguiu começar a esboçar momentos de entrega à prática de aquarela sustentando permanecer sozinha nesse lugar ainda pouco habitado.

Apesar dessas pequenas eficácias, a experiência provou que apenas três meses de ciclo não foram suficientes para amadurecer uma chegada consistente à etapa "fazer ver" a partir de trabalhar com corpos em estágio inicial de envolvimento com práticas artísticas. Configurou-se nitidamente a necessidade de dedicar maiores investigações sobre procedimentos e práticas específicas para apoiar planos de experimentação de cada participante de acordo com as diferentes técnicas e linguagens que emergem. Para este programa, convidei o artista visual Ricardo Bueno para conduzir uma prática de introdução ao desenho como um exercício de configuração do pensamento traduzido em linhas sobre o plano do papel. Optei pelo desenho para estabelecer um procedimento comum de produção cartográfica, já que as pessoas faziam seus registros, somagramas e anotações sobre cadernos. A intenção era incluir essa ação de registro do processo como mais uma camada da experiência artística, dedicando cuidado e atenção ao modo como se faz o que se faz.

No último encontro deste ciclo, pedi às pessoas que fizessem o exercício de recapitulação do processo a partir de revistar seus cadernos de anotações. A consigna consistia em: 1) folhear as páginas, deixando o olhar pousar por um tempo em registros ou somagramas que chamaram mais a atenção a partir do corpo de agora; 2) voltando-se então para si mesmas, captar o reviver das emoções associadas àqueles registros e nas relações que naquele momento foram tecidas a partir do que se estava vivendo; 3) corporar com essas anotações, fazer uma experiência do que foi vivenciado. Fiz uma referência ao trabalho peristáltico dos intestinos na formação do bolo fecal, enquanto absorve os nutrientes do vivido, corporificando a aprendizagem e evacuando o que se produziu até aqui com uma certa consistência. Após o exercício, ao abrir as falas para ouvir suas impressões, uma das participantes do grupo, uma ceramista que já vinha se participando dos ciclos experimentais desde Borandá, relatou que a informação que mais a atravessou em todo este percurso foi a

ideia de “entificação”³⁵. Ela estava esboçando-se como uma "artista que expõe obras", construindo uma passagem da produtora de cerâmicas utilitárias para o corpo que vivencia experiências poéticas com a argila. Transcrevo aqui seu relato:

Eu percebi que venho ‘entificando o barro’ e que isso é muito natural para mim, já estou com você há um tempo falando sobre essas relações mais-que-humanas. Mas eu percebo como isso está distante da maioria das pessoas. Por exemplo, durante a exposição em Cunha, o trabalho que foi menos compreendido pelo público foi o ‘vozes da matéria’³⁶. As pessoas não entendiam aquela obra, algumas sequer conseguiam ouvir os sons ou me perguntavam ‘por que você chamou esses barulhos de vozes?’. Uma vez, eu propus aos meus alunos nas aulas de cerâmica que escrevessem num pedaço de fita o nome de um mestre de cerâmica que os inspirava. As pessoas escreveram nomes de pessoas, mas a ninguém ocorreu dizer que a argila é a nossa primeira mestra. Então eu vejo que essa conversa nossa é muito abstrata para muita gente. O que me faz querer fazer mais disso e continuar provocando. (G.G., 2024)

A fala da ceramista encapsula as razões que me levaram a conceber "cenários de sentido" para a experiência do encontro com os chás. Expliquei ao grupo que não bastava apenas servir chás às pessoas indicando como captar notas aromáticas, corpo, textura, cor e sabor. A instalação sensorial visava estabelecer uma mediação entre os corpos e o chá, para que algo mais interessante acontecesse de tal modo que aqueles pudessem produzir uma experiência de (e com o) encontro. Respaldados na experiência é que foi possível reconhecer como se dá a agencialidade da *Camellia sinensis*.

É preciso, portanto, inventar acessos perceptivos e sensíveis que habilitem os corpos a viverem certas experiências que, de outro modo, lhes são inacessíveis. Se eu não souber como me habilitar à receptividade para assistir a um espetáculo de Butoh ou à cena de um passarinho confeccionando seu ninho, é provável que a experiência estética não aconteça. Por outro lado, seguindo o raciocínio de Perullo a partir de John Dewey, é possível afirmar que o acontecimento vivido junto aos garçons se tratou de uma experiência estética absolutamente válida, ainda que não tenha transcorrido em uma sala de concerto, em um teatro ou museu. Poderia ser apenas um treinamento sensorial, mas foi *algo a mais*. Como é que uma composição de objetos sobre praticáveis se torna “algo mais” que a soma das partes? Como é

³⁵ Referência à seguinte passagem: "A vida psíquica não para de hipostasiar, de 'entificar' aquilo que percebe" (Lapoujade, 2017, p.70)

³⁶ Esta obra surgiu a partir do experimento com a argila em “ponto de osso” no ciclo anterior de LABios, durante a mostra no Sesc Santo Amaro em que nos demos conta de que o encontro da água com a argila nesse estado produz borbulhas e pequenos estalidos.

que um encontro de rostos sobre a superfície de uma tela do computador pode ser *algo mais* que escape à categoria “ensino à distância”?

Refletindo, então, sobre práticas educativas e propostas de ativações como mediações culturais em museus e galerias, lancei ao grupo uma pergunta: o que teria faltado ao público da ceramista para poder acessar sensivelmente sua obra? Será que uma explicação teria resolvido? Ou, quem sabe, a realização de alguma prática meditativa que permitisse lentificar os corpos para abrir uma outra qualidade de conversa? Podemos confiar que algo se manifesta — ou se dá a ver — pela simples presença no ambiente, como os objetos da criança sobre a mesa da mãe.

Parece-me conveniente, entretanto, considerar a importância de um gesto de generosidade e hospitalidade para com aqueles cujos corpos não foram educados a perceber certas modalidades de existências com seus idiomas outros. Que padrões de ordenação perceptiva necessitam ser desfeitos para que se possa *ver*³⁷? Nestes tempos de aceleração e estímulos sensoriais, em que os corpos parecem entorpecidos e anestesiados pelo excesso de fluxos informacionais, quais outros procedimentos teremos, os artistas, de inventar para instaurar as condições de receptividade, quando a simples evidência material de suas obras já não dão conta de *fazer ver*?

O laboratório como uma sacola

Ao instaurar um laboratório à maneira de uma bolsa de canguru – uma “sacola para presenças” – torna-se possível proteger e nutrir processos embrionários de vida e obra, para que tenham condições de amadurecer como novas existências no mundo. Souriau se refere aos virtuais como seres precários, quase inexistentes, sempre inacabados, portanto inesgotáveis em suas possibilidades de vir a ser por muitos modos e formas. Esta descrição poderia estender-se a todos os entes terrestres: às montanhas que se tornam minérios usinados nas indústrias; aos animais e vegetais que se tornam alimento, remédio, vestimenta; às águas e à luz do sol que nutrem toda a vida no planeta e ao imaginário dos artistas, que não cessam de fazer nascerem mundos de suas mãos. Ao fim e ao cabo, trata-se sempre de como dar mais realidade às existências, uma vez entendido que só “existimos pelas coisas que existem

³⁷ “Evanescência dos fenômenos, labilidade dos pensamentos e das entificações, quase inexistência dos virtuais, tantos são os modos de existência precários, frágeis, que margeiam o mundo sólido e ordenado das coisas”. (Lapoujade, 2017, p.70)

através de nós, numa edificação ou numa instauração mútua. Ou melhor, só nos tornamos reais se tornarmos mais real aquilo que existe" (Lapoujade, 2017, p.99).

Concluo, portanto, este capítulo com a estória de uma eficácia outra, que não propriamente “artística”, deste ciclo. Quando chegávamos às últimas semanas do processo, uma das alunas – aquela que disse que “o corpo é um contador de estórias” – passou por um episódio potencialmente traumático envolvendo um vazamento na rede de esgotos da Sabesp, que repentinamente fez implodir a rua em frente à sua casa, resultando em graves danos ao seu jardim produtivo. Muitas de suas plantas, que ela utilizava no preparo de conservas e bebidas fermentadas, foram destruídas pelas águas que invadiram seu quintal.

Quando a situação se normalizou e todas as providências foram tomadas para responsabilizar a empresa – por sinal, recém privatizada –, ela voltou ao grupo e nos relatou que, no momento do choque, ela conseguiu lembrar de se perguntar “como estou vivendo isso que está acontecendo?”. A aluna então nos descreveu, em detalhes, toda a anatomia do susto e eu pude mostrar ao grupo a forma somática que ela experienciou por meio da figura contida na página 87 do livro *Anatomia Emocional*. Usamos o acontecimento para estudar essa forma, compartilhada com outras alunas que também haviam passado por situações de agressão, susto, trauma ou negligência. Ela complementou seu relato dizendo-nos que, ao reconhecer a configuração do congelamento causado pelo acontecimento, ela pôde restaurar mais rapidamente sua capacidade de ação.

Esse caso que narrei foi vivido por uma mulher negra e periférica. Para ela, a pergunta “como faço o que faço” foi uma ferramenta formativa que ajudou a atravessar uma situação desafiadora e a produzir seu prosseguimento. Ela compareceu ao nosso encontro de encerramento, na Casa Aruanã, com uma *focaccia* coberta de folhas e frutos de seu quintal. “Ela conseguiu conservar sua *poiesis*”, pensei comigo. E considerei cumprida minha missão neste programa.

Figura 21 - Prato da aluna para o encontro de encerramento.



Fonte: Autoria própria, 2024.

4.4 Cenas do LAB

Pode-se dizer que os pequenos problemas que atravessam uma vida individual, quando contemplados sob uma perspectiva não narcisística, revelam dimensões mais amplas de questões que perpassam o corpo coletivo. No meu caso, o desafio pessoal que precisei enfrentar a dificuldade em "formar" algo de maneira consistente. Minha trajetória no campo das artes sempre foi marcada pelo esforço contínuo de perseverar, a despeito das recorrentes crises de sentido, perdas de energia e confiança em minha capacidade. Ao longo dos anos de estudos e práticas com Regina Favre, compreendi que a causa dos problemas que eu vivia eram de ordem somática e que era possível intervir sobre os comportamentos disfuncionais que limitavam minhas potências formativas e, conseqüentemente, minha *poiesis*. Como ela diz, "quando mais finamente conectados com os elementos e fluxos que se condensam em seu

presente, quanto mais bombeiam suas ecologias, mais potentes os corpos se fazem" (Favre, 2021, p. 147)

Ao trabalhar formativamente minhas fragilidades e frustrações enquanto artista, pude, em vez de sucumbir ao ressentimento ou à impotência, identificar os embriões de um problema que ressoa em muitas outras pessoas: a vergonha, o medo do fracasso e a crença de que o fazer artístico é fruto de algum tipo de mistério ou epifania, atributo inato de alguns poucos gênios tocados pelas musas. Daí a importância de reiterarmos que todo fazer artístico é um fazer corporal e considerarmos as lutas travadas com as formas estabelecidas – no corpo e na ordenação sólida do mundo – a fim de que algo novo venha a ser. A partir da aprendizagem de habilidades de automanejo e modelagem neuromotora, torna-se possível desmanchar formas que bloqueiam ou limitam as potências formativas dos corpos, sustentando a continuidade e produzindo o prosseguimento. Este é o desafio.

Nos fragmentos de diálogos que transcrevo a seguir, apresento mais algumas cenas do laboratório, nas quais os conceitos e a metodologia de LABios aparecem de forma situada e em casos particulares. Nos subcapítulos anteriores, expus os fundamentos dessa receita; agora, desejo dar a ver algumas possibilidades de variar os métodos de preparo, reiterando mais uma vez o cuidado e a prudência de não abstrairmos fórmulas escalonáveis e universalmente aplicáveis. Ou seja, preferimos não nos tornar *experts* – como já nos alertou Sebastian Wiedemann – em vez disso, adotamos a lentidão contemplativa de um aprendiz-idiota com sua sacola de andarilho, a quem as experiências e os fenômenos da vida estão sempre a renovar o espanto e o encanto por meio de suas práticas laboratoriais.

Cena I: Acolhendo uma rebeldia

Este diálogo que relato a seguir ocorreu no segundo encontro de um ciclo de cinco sessões que ofereci gratuitamente a uma artista durante as fases de pesquisas para composição do terceiro ciclo de LABios. Não foi ela que me procurou, portanto. Eu propus a partir de conhecer um pouco de sua história de insatisfação com relação ao tema “ganhar dinheiro x fazer somente aquilo que gosto e desejo”. Sua atitude, no primeiro encontro, foi de resistência e desvio de atenção, sua presença era fugidia. Eu sentia que ela temia ser “orientada a fazer coisas contra sua vontade”.

Então, o jogo que se estabeleceu teve a ver com reconfigurar a relação com os limites e as contingências impostas de fora, do mundo: “tenho que me dobrar ao que os outros me dizem que devo fazer para dar certo”. Neste fragmento que transcrevi, ela já havia sinalizado

que, muito embora tivesse experimentado um prazer em retomar contato com seus livros dos tempos do doutorado, ela não tinha interesse em reativar esse caminho intelectual. Sua postura era defensiva e taxativa em relação a não querer reabrir o caso apenas porque sentiu prazer em estar com os livros. Ela parecia imaginar que minha condução ia seguir no sentido de forçá-la a explorar essa relação com os livros. Como não foi essa minha atitude, ela desmontou a armadura da defesa e a conversa seguiu por essa outra direção.

N.L.: Como reverberou o encontro passado na sua semana?

R.W.: Mexi um pouco no meu cenário... Encontrei livros em francês da época dos meus estudos, de 2010! Também senti vontade de pintar... aí comecei a fazer esses bordados de cogumelos e fiquei um tempo nisso, mas ainda não sei como vou finalizar. Então ah, larguei tudo e fui começar um tricô. Não sei, andei meio aérea, resolvi me dar férias.

N.L.: O que essa experiência de mexer nos seus livros de estudos fez com você?

R.W.: Olha, então pensei e refleti muito, sabe... eu acho que já passei da fase de uma auto-cobrança, de eu ter que retomar essas coisas.

N.L.: (interrompo-a abruptamente) Eu não perguntei o que você pensou a respeito, eu perguntei "o que mexer com esses livros fez com você". O que você sentiu, não o que você refletiu sobre.

R.W.: Ah... sim. Eu senti prazer.

N.L.: Pronto.

R.W.: Senti prazer de ficar folheando eles...

N.L.: Uma prazer tátil, sensorial.

R.W.: Sim.

N.L.: Percebe como você esteve se justificando para mim desde o início? Na verdade, desde a sessão passada... Eu não estou aqui para cobrar de você resultados ou avanços nos seus processos criativos. Eu não sou "coach". E também não vou dizer "olha, agora você vai focar nesse trabalho e desenvolver uma loja virtual e trabalhar o marketing de vendas etc". Estou aqui para te ajudar a perceber "como você faz o que você faz". Então, quando eu ouço você desviando do que eu te perguntei para me dar sua declaração final a respeito da decisão de não retomar esses estudos, o que eu percebo é alguém que está sempre tendo que defender sua necessidade de fluidez e liberdade, porque tem sempre uma cobrança por foco e continuidade vindo de fora. Estou errada?

R.W.: Não, é isso mesmo.

N.L.: Como surgiu o desejo de bordar cogumelos?

R.W.: Uma vez eu vi na internet e fiquei apaixonada. Aí finalmente eu comprei o curso e estou aprendendo.

N.L.: É interessante o comportamento dos fungos... eles espalham os esporos pelo ar, os micélios. Mas também se associam com as raízes das plantas formando as micorrizas, muitas vezes compondo uma espécie de rede de comunicação que conecta e troca informações entre as plantas pelo solo... como uma internet da floresta.

R.W.: Olha, que interessante! Você conhece o conceito de "rizoma"?

N.L.: Então, é exatamente sobre isso que eu quero falar. Você é capaz de disparar vários processos ao mesmo tempo: é o tricô, é o estudo de análise do discurso, é o bordado do cogumelo, é a pintura, é a música... E você transita de um para o outro exatamente desse modo rizomático. Só que você conclui os processos. Você se doutorou, você termina os trabalhos manuais... não é que você larga tudo no meio.

R.W.: É verdade, mas parece que o mundo está sempre cobrando que você seja especialista numa coisa, aí como eu gosto de muitas coisas fica difícil. Às vezes, eu me cobro que eu devia focar numa coisa só, mas aí eu fico triste e não quero nem fazer mais nada.

N.L.: Então... porque, afinal você precisa de liberdade para poder circular pelas coisas. E a obrigação de ter que ser uma coisa só enfraquece sua vontade. Esse é o seu jeito, percebe? Eu também tenho necessidade de múltiplas criações diferentes, eu constelo diversas criaturas porque eu tenho fome de criar cosmos, de produzir mundos.

R.W.: É eu sou assim, eu crio uma coisa e aí eu vou produzir outra que conversa com ela e uma outra que embala... as coisas não estão lá soltas.

N.L.: Eu sei, não tem nada solto... é um cosmos que as mãos vão instaurando. Mas eu também carrego essa voz que me cobra fazer uma coisa apenas. É claro que eu quero ganhar meu dinheiro com meu trabalho, mas se eu não encontrar uma estratégia para existir como me sinto mais eu, não encontrarei satisfação na vida. Então essas vozes que chegam de fora entram na gente e passam a se comportar como se fôssemos nós mesmos. E aí é da nossa própria mão que o chicote estrala. O mundo nos educa para sermos nossos próprios agentes de controle. A gente aprende desde criança que se não fizer do jeito que o mercado selecionou, não vai dar certo. Então eu me coloco aqui como uma aliada do seu desejo, uma advogada do seu direito de existir ao seu modo, à sua maneira. Não sou *coach*, não vou te ensinar a ganhar dinheiro. Mas posso ajudar a desorganizar o comportamento que te despotencializa e isso te libera de ter que ficar se defendendo o tempo todo dessa voz que desmotiva, desmobiliza e enfraquece sua prática. Aí, talvez, talvez você possa encontrar o modo de fazer algumas

negociações para se colocar no mundo exercendo sua pequena resistência. Então você sentiu prazer ao mexer nos livros. Ok. Vamos por enquanto apenas ficar com o prazer e você não tem que pensar em fazer nada com isso. Só deixar essa experiência de deleite reverberar.

Observações: Infelizmente, não foi possível prosseguir com o trabalho para avançar nessa relação entre a camada que resiste a se submeter às fórmulas do mercado e a camada que a cobra no sentido de fazer algo que traga dinheiro. Estabelecer uma conversa entre esses corpos poderia abrir um novo campo de tensões internas, favorecendo a emergência e o amadurecimento de um modo de negociar a necessidade de “estar no mercado” com a necessidade de “produzir trabalhos autorais” a partir de poder rizomar pelas técnicas e linguagens.

Cena II: A borboleta espreguiçando as asas

F. T. começou sua investigação sobre sua ancestralidade durante as pesquisas de Borandá. Durante o rito-entrevista, ela acessou uma cena de seus avós na sala de jantar. Seu avô como uma presença autoritária e uma voz de poder que ocupava todo o recinto, enquanto sua avó aparecia sentada num canto da sala absolutamente imóvel e silenciosa com pequeno sorriso resignado. Na consigna da carta, ela quis escrever algo para essa personagem, que chamou de “avó-móbilis”. O grupo Borandá se encerrou e eu não soube mais do que seguiu transcorrendo em relação a este tema até a realização do segundo ciclo de LABios pelo SESC Santo Amaro, que F. T. se inscreveu para participar.

Soube, então, que aquele experimento grupal com as outras mulheres centrado nas questões da memória ancestral havia disparado um processo investigativo: ela começou a fazer perguntas para sua mãe e sua avó, quis ouvir suas confissões e trazer à tona as histórias das mulheres de sua linhagem. Coincidentemente, neste momento, uma tia historiadora produziu um livro sobre a História de sua família a partir de um acervo documental que continha certidões de casamento, de óbito, testamentos etc. Através desse livro, ela veio a saber de uma relação patrimonial que listava terras, fazendas, mobiliário, animais e seres humanos na qualidade de mercadoria: o passado escravocrata de sua família.

Durante nossa sessão individual de acompanhamento no ciclo LABios, ela me relatou que sua avó materna havia autorizado que ela fotografasse as cicatrizes dos seios retirados após um diagnóstico de câncer em uma das mamas: “tira logo tudo, não só o seio doente, tira

tudo que dá menos chance pro azar”, foi a decisão dessa avó endurecida por abandonos e abusos sofridos por homens. Então F. T. há tempos acalentava o desejo de fazer algo com essa fotografia. Quando soube que não poderia participar presencialmente da mostra na sala CTA do SESC, pois estaria em outro compromisso, ela ficou decepcionada e perdida. Eu lancei a ela a provocação de “como ela poderia se fazer presente através de seus trabalhos”. Isso a friccionou e até irritou. Com este estado de coisas, fomos para o atendimento e, após algumas trocas, o seguinte diálogo se deu:

N.L.: E como você se capta neste momento?

F.T.: Eu sinto que a metamorfose já terminou. E a borboleta acabou de sair casulo... mas é como se as asas ainda estivessem um pouco recolhidas.

(Ela tinha mencionado diversas ideias de produções de trabalhos, mas ainda nada havia sido disparado e nós já caminhávamos para a composição da mostra).

N.T.: Experimenta fazer então essa forma... a "borboleta com as asas ainda recolhidas". Como é isso? Entra na forma.

(Ela então recolhe os braços dobrados, colando os cotovelos no tronco e a cabeça se inclinando para as mãos junto ao pescoço... eu faço a postura junto com ela, ajudando a sintonizá-la com essa forma, enquanto vou descrevendo o que sinto quando faço).

N.T.: Isso... capto uma espécie de timidez e quase uma preguiça... poderia ficar aqui desse jeito sem precisar fazer nada... só permanecer no meu canto quieta.

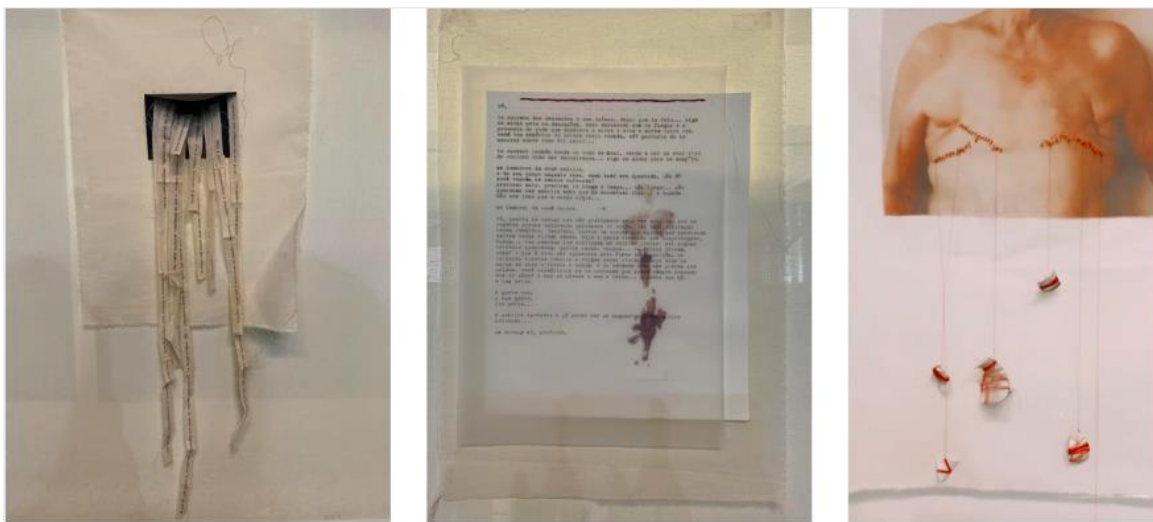
F.T.: Sim...

N.T.: Interessante que os braços aqui também servem para proteger o tórax, fechar o acesso às regiões dos órgãos vitais, ocultar a vulnerabilidade. No entanto, também é verdade que existe um desejo de participação no mundo, de se colocar no coletivo... Como fazer para abrir as asas e esboçar um vôo? Vamos experimentar desfazer um pouco essa forma, em graus e devagar. Do recolher as asas ao abrir das asas...

Fizemos 3o passo do método por alguns instantes, pulsando um lento abrir e fechar dos braços. Então eu a oriento a descansar para captar-se (4o passo). Na pausa, ela se deu um momento para integrar aquela experiência de desorganização e produzir outras sinapses, outros diálogos neuromotores. Pela tela, eu via acontecer a pequena dança das asas se espreguiçando e uma enervação dos braços acontecendo. O peito exposto, vulnerável e os braços ao longo do corpo, porém prontos para fechar se necessário — ou seja não estavam “desarmados”, mas disponíveis e ativos. Sentindo reativar a pulsação nos braços, entendi que o trabalho havia sido feito.

Dias depois dessa pequena intervenção somática, F.T. disparou a produzir peças têxteis que contavam as histórias que ela havia narrado. Rapidamente, ela se tornou capaz de elaborar três obras para compor a mostra coletiva no SESC que surpreenderam pela sofisticação da produção, sua consistência conceitual e maturidade experimental e técnica. Os braços tornaram-se capazes de “fazer ver” (por meio do gesto que intervém sobre tecidos, papéis, fotografias, cacos de xícara e linhas) certos fenômenos que sua percepção havia captado.

Figura 22 - Composição de fotos dos trabalhos de F.T.



Fonte: Autoria própria, 2023.

Cena III - Escrever em devir-argila

Uma ceramista com histórico na produção de utilitários deseja investigar sua relação com o barro desdobrando num plano de experimentações poéticas. Desde Borandá, acompanho e alimento seu processo de descobrir-se no campo das artes com a argila. No ciclo II de LABios, G.G. trouxe a proposta de trabalhar com a argila no “ponto de osso” que consiste na etapa em que uma peça de cerâmica é desfeita e desmanchada para reutilizar sua matéria noutra finalidade, noutra modelagem. Ela associava esses estados da argila com os estados somáticos humanos. Desde seu vínculo mais-que-humano com a argila, formado a partir de décadas de trabalho e convívio com a matéria, G.G. se propunha assumir a perspectiva do próprio barro para experimentar-se enquanto um corpo que passa por transformações.

Durante a mostra no SESC, descobrimos que ao despejar água nas tigelas contendo essas peças em ponto de osso ocorria um interessante evento: pequenas borbulhas de oxigênio se desprendiam da massa argilosa ao serem novamente hidratadas e, ao emergir à superfície, provocavam pequenos barulhinhos. Percebemos que eram as vozes produzidas pelo encontro entre essas matérias e ali surgiu o projeto de produzirmos uma “opereta material”. Eu e uma cantora de São Francisco nos propusemos, então, a gravar um experimento vocal a partir de acessar um estado de “água e terra”. O projeto está sendo reativado e pretendemos inscrevê-lo em editais para transformar em um espetáculo sonoro mais-que-humano. Mas o diálogo que relato a seguir transcorreu durante o terceiro ciclo, em que G.G. apresentou o desejo de trabalhar sua poética na escrita: como falar sobre o que ela está fazendo com a argila? Como apresentar conceitual e artisticamente seu trabalho?

G.G.: Eu sei muito bem o que fazer com a argila. Eu tenho muita fluência nessa linguagem... eu inclusive sinto saudade do que eu sinto corporalmente quando estou modelando o barro. Mas quando eu vou pra escrita, eu não consigo acessar essa mesma qualidade. Não tenho essa mesma relação com o texto, com a comunicação... mas estou num momento que preciso falar sobre o meu trabalho, porque estou começando a me inserir nessa ecologia das artes.

N.L.: Ok... vamos experimentar uma coisa? Proponho que a gente busque sintonizar com essa voz que pensa-fala-escreve em devir-barro, desde a perspectiva do barro. Tudo bem?

G.G.: Tá... (responde rindo, sem entender como isso vai acontecer).

N.L.: Primeiro eu quero que você “evoque a cena de você modelando o barro”. Imagine-se com a argila, presentifique a memória... Isso! Você inclusive disse que “sente saudade do corpo que você experimenta quando está trabalhando”. Que corpo é esse? Vamos trazer o corpo da ceramista sem a argila. Perceba que, ao evocar a imagem para este momento, seu corpo instantaneamente responde a ela... uma configuração somática se apresenta. (Ela começa a gestualizar como se estivesse modelando a argila enquanto eu vou falando...). O “corpo da ceramista” aparece... eu posso ver pela tela, nas suas superfícies, na sua respiração.

G.G.: Eu sinto mais a barriga, o centro de força no umbigo...

N.L.: Sim... seu peso desce e engaja mais a pelve, suas bordas se intensificam seu olhar cede, se aprofunda e fica grave. Então o mesoderma responde a essa resistência do barro e dança com essa densidade, suas bordas se tonificam e ganham mais presença. Veja que isso

está se tornando uma dança. A dança das mãos que modelam o barro. E o barro está presente no seu corpo como uma memória neuromotora: este é o corpo em devir-barro.

Ela experimenta esses movimentos com as mãos “modelando o ar” por algum tempo. Então eu peço a ela para descansar, fazer uma pausa e se captar. Pergunto então como foi fazer isso e o que se passa nos pensamentos.

N.L.: O corpo é esse agregado de experiências sedimentadas em nossa musculatura que guarda a memória dos fazeres. Ao evocar a cena, trazemos à tona aquele corpo que faz aquilo lá...

G.G.: E a argila também é um pouco assim, Ná. Ela existe desde a formação geológica, como resultado de muitas intempéries e desgastes. Então ela também carrega essa memória na própria matéria que ela é.

N.L.: Pronto... Conta essa história pra gente. Conta a longa história da formação da argila. Conduz o público a mergulhar nas origens da formação do planeta Terra pela perspectiva da argila. Isso seria uma escrita mais-que-humana. Falar a “partir de”. Estamos precisando ouvir essas narrativas materiais da vida... de como tudo é tão mais vasto e longínquo. Narrativas que nos transportam para temporalidades outras, temporalidades minerais, geomorfológicas. Escreve a partir deste vínculo seu tão íntimo com a matéria. Dando a ver sua presença para além e aquém das formas que suas mãos imprimem nela. E você está nos transportando para algo que não é bem a “argila-mercadoria que você compra e modela e faz um prato”. Você está apresentando a vida da matéria e só então é que podemos ver o tempo das eras consolidado nas formas. Olha que bonito... de repente a gente está aqui formando um campo para sentir o esplendor cósmico a partir de falar da argila.

G.G.: É uma prática de imensidão isso que nós estamos fazendo.

Observações: O trabalho que tem sido desenvolvido com esta ceramista consiste numa progressiva desconstrução do "corpo utilitário" para o "corpo sensível que devem-argila". Na atual etapa de LABios, ela se coloca a produzir diversas escritas, território até então pouco frequentado, como ela mesma pontua, em que se propõe o exercício de "falar a partir da perspectiva da argila". Primeiro, sintonizamos conceitualmente esse estado da matéria na proposição "ponto de osso", em LABios II. Agora, estamos sintonizando as palavras e a voz que se formam a partir da experiência da resistência e da lentidão do barro, como uma textura timbrística que possa ser incorporada ao trabalho visual que apresenta suas peças.

Cena IV - A TV antiga

Após conduzir uma prática relacionada à experiência de ver e se deixarem ser vistas umas pelas outras nos quadradinhos, sustentando uma qualidade de olhar côncavo e receptivo às imagens, pedi ao grupo que tomasse notas do que foi vivenciado. Solicitei, então, que abrissem os microfones para compartilhar suas anotações.

C.S.: Eu me senti como uma daquelas televisões antigas, que ficam dando pane na imagem e você tem que ficar dando tapinhas pra ela voltar, sabe? É o cansaço...

N. L.: Sim, tem o cansaço... Mas tem algo mais aí nessa imagem e que diz justamente da questão que você vem trabalhando: essa oscilação entre os corpos, esse liga e desliga. Talvez não seja sobre tentar permanecer apenas na TV que funciona direitinho. Talvez possa existir alguma coisa entre a forma super configurada e a não-forma do caos ruído. Nesse lugar de passagem entre a ação muito organizada e a desordem, o simpático e o parassimpático, o sono e a vigília, ativo e o receptivo pode emergir alguma coisa interessante para se trabalhar artisticamente. Não interessa pra gente aqui ficar só no corpo cotidiano que funciona adequadamente para pagar contas e tirar férias uma vez ao ano. A gente aqui está se propondo a experimentar como deslizar por esses limiares para poder acessar, sentir, ver e fazer ver outras coisas. Então fica com essa TV antiga assim e vamos ver o que se desdobra nesse entre.

No dia seguinte, tivemos o encontro individual de acompanhamento. E vimos que a camada que corresponde à TV fora de frequência é o seu endoderma, vazando o ruído interno em acessos incontíveis de raiva. Ela tem vivido episódios de irrupções emocionais por meio das quais ela regula as altas pressões internas que vive. A camada da “TV que funciona” parece dizer respeito ao duplo comportamento do mesoderma, que ora se endurece para conter suas excitações e manter a auto-agregação; ora é implodido por solavancos emocionais, como gêiseres que emergem sem contorno e modelagem.

De maneira que, nessas horas, ela se sente como se “estivesse dando passagem”, tomando como referência suas experiências mediúnicas na Umbanda. Sem entrar no mérito dessa questão, apenas propus que ela tornasse isso um tema para uma produção, considerando que há uma conversa a se estabelecer entre endo e mesodermas. Mas qual seria um possível linguagem para um corpo que está revoltoso e padecendo de uma altíssima carga de auto-cobrança e perfeccionismo? A experiência com a dança a leva para a catarse, o desenho exige concentração e muita paciência no cultivo da destreza do gesto (que um corpo expelindo raiva

não conseguiria sustentar e se frustraria). Veio-me a intuição da colagem, que me pareceu muito sintonizada com a linguagem imagética da televisão.

N. L.: Não consigo ver você fazendo uma “aquarelinha”, por exemplo.

C.S.: Não e nem desenho. Acho que eu furaria o papel de raiva!

N.L.: Pois é... Acho que pegar uma profusão de recortes e trabalhar com a cacofonia das imagens numa composição sua a partir de formas que já existem pode dar visualidade a esse mar revolto e trazer uma certa concretude, uma certa forma para esse jorro de força.

Ela concordou e acrescentou que, sendo produtora, se sentia confortável trabalhando com edição. De fato, a colagem é um trabalho de edição, recorte e montagem. Assim, configuramos a técnica, a linguagem e o material temático dando início ao seu processo criativo. Tudo veio a partir da imagem da TV antiga que surgiu após o exercício proposto no encontro. A colagem foi uma intuição sintonizada com a questão formativa que se constelou na situação, em que captou-se a necessidade de ativar uma relação entre o sistema voluntário (engajado nas ações de seleção, composição, estruturação da imagem) e o involuntário (as insurgências dos jatos excitatórios descontrolados).

Dias depois desse atendimento, durante um encontro no grupo em que tratávamos de como formamos um certo corpo no interior de uma certa dinâmica familiar, C.S. compreendeu que a falta de atenção, interesse e apoio de seus pais durante sua formação acabou lhe imprimindo no corpo marcas de uma negligência: a falta de vínculo, testemunho e acompanhamento que lhe desse um senso de limites e de cuidado exigindo que ela mesma inventasse limites rígidos para se proteger no mundo adulto. A imagem da “tv antiga” expressou bem sua experiência de oscilar entre limites frouxos ou rígidos demais, por ter se sentido tão sozinha em seu processo de amadurecimento. “Então você reconhece as razões dessa raiva, não é?”, perguntei-lhe. “Sim”.

No último encontro do ciclo, C.S. postou duas fotos no grupo do Whatsapp apresentando as duas composições efêmeras que fez com os recortes de revista, legendando-as com a seguinte afirmação: "Por aqui percebi — aleatoriamente, na bagunça da pasta durante uma aula — que trabalhar com as colagens de forma “descontrolada”, sem me preocupar com a forma que a figura foi recortada e sem ter uma superfície para colar as partes, criando e fixando em uma imagem...Tornando o registro fotográfico a única testemunha — me liberta de um tanto de “tem quês”, e permite que flua sem entrar na zona da cobrança, do perfeccionismo, da precisão, da estética como expectativa do perfeito...Flui melhor".

Figura 23 - Fotos dos trabalhos de C.S.



Fonte: Autoria própria, 2024.

Cena V - Cozinhar como quem anda a cavalo: traduções sensoriais

Reservei essa história para o final, pois se trata de uma prática que me é mais familiar e próxima. R.S é Chef de cozinha e dedica-se à produção de refeições sob demanda, *caterings*, bufês em eventos corporativos e outros projetos gastronômicos. Em um dos encontros do grupo, durante o primeiro ciclo de LABios, ela nos relatou que gostava de comer seu lanche sozinha na escola, pois os momentos de comer eram vividos como um prazer muito íntimo e importante. Costumava também criar pequenos rituais na hora do lanche em casa com a família. Preparava uma mesa com variedades de comidinhas e elaborava todo um roteiro de degustação, uma espécie de performance sensorial.

Quando nos conhecemos, R.S. estava vivendo um esgotamento em relação à Gastronomia, mergulhando em um *middle ground* Tateando modos de seguir desdobrando sua prática pelo caminho das artes. Já estava envolvida em projetos envolvendo cinema e gastronomia, que consistia na produção de um jantar inspirado no filme a ser exibido no evento. Também havia desenvolvido um serviço de produção de receitas a partir de memórias

alimentares e afetivas, ao qual deu o nome de "tradução". Seguindo a proposta de Sebastian Wiedemann – encontrar o "verbo" que diz singularmente do nosso fazer artístico –, propus então que ela assumisse o verbo "traduzir" como cerne de sua prática artística.

Entretanto, antes de tudo era preciso cuidar de fazer a passagem de um corpo de cozinheira profissional para uma artista-cozinheira. Instaurar uma nova postura em relação ao fazer. Por um lado, ajuda-la a pensar artisticamente seu trabalho, ampliando a dimensão conceitual da experiência, trazendo referências bibliográficas e de outras práticas performáticas relacionadas aos alimentos e fazeres cotidianos.

Um dos pontos consistia em flexibilizar um pouco os rigorosos critérios de qualidade e excelência do mundo gastronômico para ressignificar o conceito de “prazer” no contexto de um fazer artístico: o fato de que o artista não está necessariamente comprometido com a satisfação sensorial daqueles e daquelas com quem interage por meio de sua obra. Disse-lhe que o compromisso dos artistas é com aquilo que lhes interessa dar a ver (entendido o "ver" como sentir, experienciar), diferentemente da postura de atender bem a clientes que pagam para sentirem-se satisfeitos com o que comem.

Ela, entretanto, disse-me enfaticamente: "Eu sei que na arte não há uma obrigação de dar prazer, mas é isso que eu gosto de fazer. Não sei cozinhar de outro jeito". O que ela queria me dizer, com isso, é que não era possível pensar a artisticidade de seu trabalho fora da experiência do prazer e do deleite daqueles a quem ela oferta essa experiência e que atestavam a eficácia de seu gesto de hospitalidade e cuidado. Sua prática seria essencialmente, portanto, uma arte de causar emoções.

Coloquei-me, assim, a ajudá-la numa aproximação mais íntima às motivações poéticas que, desde a infância, diziam de um modo singular de experimentar esteticamente a relação com os alimentos. Porém, tínhamos ainda que criar as condições para reativar o pulsar do corpo poético, restaurando o espaço de liberdade e experimentação daquela criança, que foi se desgastando e perdendo lugar para o corpo da profissional que cozinha para pagar as contas. Exausta e distante do modo como ela realmente desejava trabalhar com o alimento, era preciso lembrá-la das razões pelas quais escolheu trabalhar com a comida. O seguinte diálogo sucedeu durante uma sessão individual no primeiro ciclo de LABios, que conduzi pelo N'Me:

N. L.: Conta um pouco do que os alimentos eram para você na infância...

R.S.: A comida está presente em toda a minha vida... todas as fases da minha trajetória têm um alimento que marcou, que me traz de volta aquela memória. Mas quando eu era pequena eu gostava de inventar percursos de degustação do lanche: eu criava diversas

coisas para comer e colocava sobre a mesa, criando um roteiro... então primeiro tinha que comer um pedaço do sanduiche, depois tomar um gole do leite, depois a bolacha, voltar etc. Eu adorava lanche.

N. L.: Entendi... bem, como você está se sentindo agora?

R.S.: Agora exatamente eu estou com dor de cabeça, muita tensão nos ombros, pescoço... tive uma produção ontem de um catering, estou bem cansada.

N. L.: Entendo... essa demanda do trabalho com a comida nessa chave acabou desgastando sua relação estética com os alimentos, né?

R. S.: Muito, me consome demais.

N. L.: Sim... E qual seria a atividade ou a prática que hoje em dia tem o poder lhe trazer prazer e deleite físico? O que é aquilo que você faz que te traz novamente esse senso de liberdade e estesia?

R.S.: Cavalgar! Eu, quando estou no cavalo, sinto que me desligo e me entrego completamente... é o que mais amo fazer e que me faz bem. De vez em quando eu preciso sair pra cavalgar.

N. L.: Muito bem. Então experimente agora fechar um pouco os olhos e evocar essa cena de você cavalgando...

Quando peço para "evocar" uma cena, uma memória ou paisagem – tal como fiz com os garçons –, o que estou fazendo é ativar a imaginação das pessoas para abrir uma nova camada da experiência em curso. Regina constantemente nos lembra que a imaginação participa dos processos somáticos, pois o corpo responde às imagens. Assim, quando peço a R.S. que "evoque a cena de prazer" e ela me responde "sinto prazer quando estou cavalgando", torna-se possível acessar um outro corpo.

N. L.: E então... você sentiu como sua energia desceu para as pernas, aliviando as tensões de cima?

R. S. : Sim, totalmente.

N. L.: Percebe como a memória se presentificou somaticamente agora, ao reativar o estado de corpo associado à experiência de prazer com o cavalo? Gostaria de propor que você partisse dessa configuração de si para experimentar incubar sua prática de “tradução sensorial” neste processo. Que você vá para a cozinha a partir desta experiência de liberdade e força nas pernas para cavalgar a potência com leveza e um ventinho gostoso no rosto, sim?

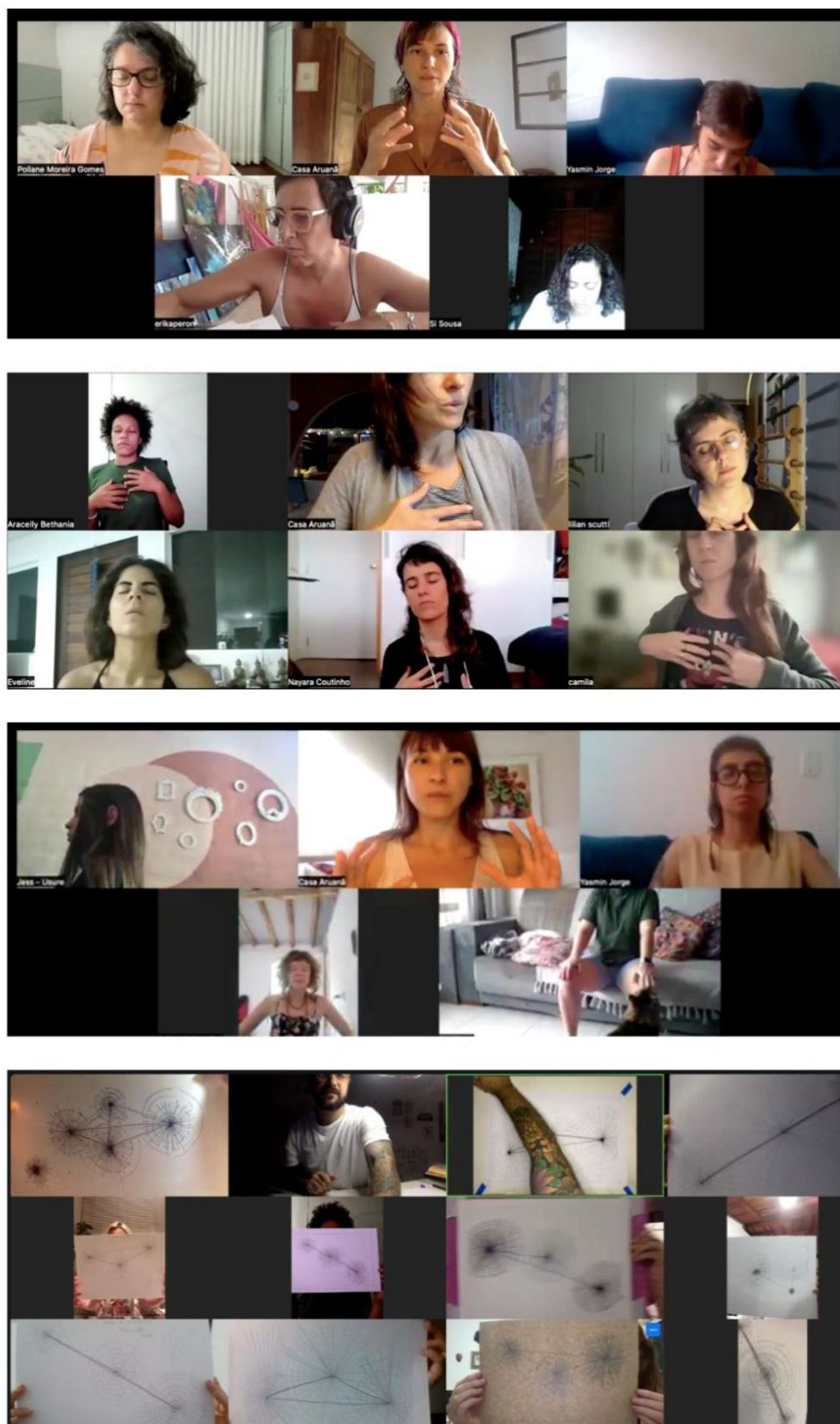
R. S.: Sim! Cozinhar em estado de cavalo... entendi.

N. L.: Exatamente... cozinhar como quem cavalga!

Aquela carga de auto-exigência e perfeccionismo sobre o ato de cozinhar de repente cedeu espaço para um corpo que cozinha como quem cavalga. O que fiz então foi dar a ela uma referência somática desde onde localizar um modo de acessar prazer, aventura, possibilidade de soltura, descontração, excitação pelo risco e liberdade. O que se seguiu foi, novamente, o pequeno milagre da vida encontrando caminho para passar e ganhar expressão. R.S. se propôs a um exercício de "tradução sensorial" com os participantes do grupo.

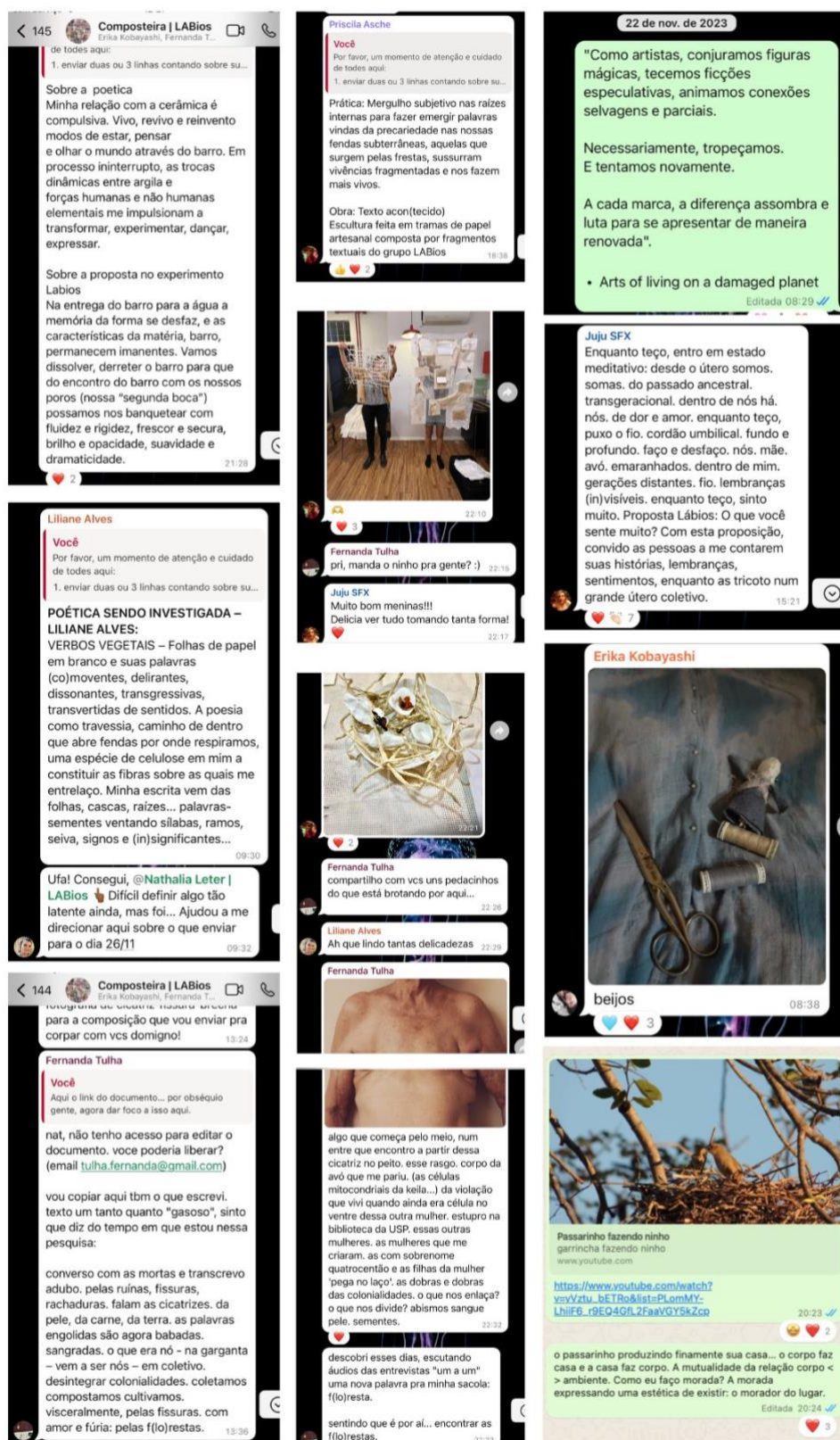
A partir de uma meditação conduzida por mim, solicitando que cada um evocasse uma memória marcante, ela então marcou uma entrevista individual com o grupo para obter de cada cena relatada os “dados sensoriais” para composição das receitas. Ela nunca havia feito esse procedimento, mas se permitiu inventar um modo de construir um prato junto com cada um e que resultasse na materialização de suas cenas. No encontro de conclusão deste primeiro ciclo de LABios, em São Francisco Xavier, encerramos o dia cozinhando e partilhando um banquete de nossas memórias. Estava formada a prática de “Tradução sensorial”.

Figura 24 - Composição de capturas de tela dos encontros do ciclo Reativar o sensível.



Fonte: autoria própria, 2024

Figura 25 - Capturas de tela das conversas pelo Whatsapp de todos os ciclos.



Fonte: autoria própria, 2024

5 SOBREMESA: CO[MO]VER

Uma jangada, sabem como é feita: há troncos de madeira ligados entre si de maneira bastante frouxa, de modo que quando se abatem as montanhas de água, a água passa através dos troncos afastados. Dito de outro modo: não retemos as questões. Nossa liberdade relativa vem dessa estrutura rudimentar, e os que a conceberam assim – quero dizer, a jangada – fizeram o melhor que puderam, mesmo que não estivessem em condições de construir uma embarcação. Quando as questões se abatem, não cerramos fileiras – não juntamos os troncos – para constituir uma plataforma concertada. Justo o contrário. Só mantemos do projeto aquilo que nos liga. Vocês veem a importância primordial dos liames e dos modos de amarração, e da distância mesma que os troncos podem ter entre eles. É preciso que o liame seja suficientemente frouxo e que ele não se solte. (Deligny, 2013, p. 90).

Quando caminhava já para o final desta escrita, durante uma pausa para recolher e dobrar as roupas no varal, recordei a circunstância em que surgiu o nome "Laboratório de Práticas Biopoéticas". Eu havia acabado de adquirir uma lente de aumento para celular, que carregava em uma pequena sacola, filmando e fotografando superfícies — da pele, dos musgos, das flores, dos insetos. Encantada com as imagens amplificadas pelo poder óptico, compreendi a necessidade de inventar dispositivos que permitissem dar a ver a cintilância dos fenômenos cotidianos, não espetacularizados. Esta sensibilidade foi amplificada na instalação didática de Regina Favre, onde a pulsação da vida manifesta-se na superfície dos corpos. Aprendi ali a arte de "corpar" — de treinar o olhar para perceber a beleza anônima dos modos de existência, como artes da pessoa comum.

LABios emergiu, assim, como proposta ético-poética de sustentar o prosseguimento em tempos de urgência, respondendo à pergunta de como viver e criar de forma não bárbara, como propõe Stengers. Em ressonância com autores como Donna Haraway, Anna Tsing e Eduardo Viveiros de Castro, esta pesquisa defende a necessidade de produzir mundos por outros meios — fabulações simpoiéticas, modos de atenção e práticas de reativação das potências sensíveis. A ecologia de práticas aqui experimentada assume o cuidado, a escuta e a composição como eixos de resistência e criação.

Ao longo de 2021, tornou-se evidente a necessidade de situar a poiesis no centro da investigação. O estudo da linguagem formativa, com Stanley Keleman e Regina Favre, permitiu compreender como hábitos e comportamentos se desmancham e se reorganizam. A instalação didática torna-se, nesse sentido, uma lente — um meio de lentificação e testemunho dos modos de existir. Testemunhar, segundo Étienne Souriau, é “entrar no ponto de vista de uma maneira de existir [...] para fazê-la existir mais” (Lapoujade, 2017, p. 90).

Essa é a proposição central do Laboratório de Práticas Biopoéticas: fazer existir de outras maneiras, cultivar práticas que ampliem a potência formativa dos corpos. Ao abrir

minha sacola cartográfica, cintilaram pontos essenciais: o prazer de ensinar a linguagem formativa; a relevância da escuta das histórias corporais; a aprendizagem somática como prática crítica; a importância da pergunta "como faço o que faço" como farol da criação e do ensino.

A pesquisa articula-se também à discussão sobre práticas de resistência, como propõe Renato Sztutman (2018) ao discutir a noção de "*reclaim*" em Stengers: práticas que reativam modos animistas de relação, inspirados em cosmologias ancestrais e em saberes minoritários. Trata-se de relembrar — ou re-membrar, como propõe Haraway (2023, p. 49) — a experiência de sermos parte da vida planetária. Reabilitar politicamente a aisthesis (Fleisner, 2024, p.12) para criar novas configurações perceptivas e sensíveis que nos ajudem a melhor compor com Gaia. Nesse sentido, a abordagem formativa se apresenta como uma metodologia de trabalho somático que pode nos ajudar a desmanchar em nossos corpos os comportamentos individualistas e antropocêntricos que nos impedem de engajarmo-nos ativamente na produção de caminhos adaptativos como coletividade terrestre em meio a estes tempos de catástrofes.

Defendo, com isso, a disseminação da linguagem formativa às práticas pedagógicas em artes, a partir de afirmar que toda arte é, antes de tudo, um fazer corporal. E que todo gesto simbólico tem um fundamento biológico que constitui nosso vínculo material e existencial com o devir planetário, sendo que a experiência poética emerge como uma mais-valia da função viva — um rendimento estético da própria ação de viver. Desde uma perspectiva evolucionista e mais-que-humana, poderemos reconhecer a possibilidade de uma pluralidade de experiências estéticas situadas nos próprios fazeres cotidianos — tais como cozinhar, plantar, partejar, ensinar, cuidar — como artes comunais. Para isso, é necessária uma sintonização de nossos modos de vida com a inteligência pulsátil da Terra.

O próximo passo desta pesquisa consiste em desdobrar o projeto LABios em colaborações com artistas-educadores, ampliando suas vertentes em propostas de formação baseadas na abordagem somática. O cerne continuará sendo a proposição do fazer artístico como meio de acesso ao corpo; e da experiência somática como base para um pensar-fazer sintonizado com o pulsar mais-que-humano. Que possamos continuar fabulando as "*arts of re-memembering*" como práticas que reativam a cintilância da existência.

Talvez o papel dos artistas-educadores nestes tempos seja o de ensinar a produzir continuidade em modos de simplesmente nascer, viver e morrer juntos. E, sobretudo, de

inventar uma jangada biopoética multiespécies que nos permita flutuar nas águas turbulentas do presente.

Figura 26 - Composição de fotos dos participantes de LABios I, II e Reativar o sensível.



Fonte: autoria própria, 2024

REFERÊNCIAS

ABRAM, David. **The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than-Human World**. New York: Vintage, v. 2, f. 172, 2012. 344 p.

BAURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009.

BOLSANELLO, Debora. Educação somática: o corpo enquanto experiência. **Motriz Revista de Educação Física**, Departamento de Educação Física do Instituto de Biociências da Universidade Estadual Paulista, v. 11, n. 2, 22 02 2007. Disponível em: <https://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/motriz/article/view/167>. Acesso em: 2 out. 2024.

CEREJA, Lis. Os vinhos naturais. **Blog Enoteca Saint VinSaint**. São Paulo, 29 dez. 2019.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs vol I**. Rio de Janeiro: Ed 34, 1995.

DELIGNY, Fernand. Jangada. **Cadernos de Subjetividade**, Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, n. 15, p. 89-90, 2013.

FAVRE, Regina. **A real dramaturgia dos corpos: vamos captá-la, contá-la, dançá-la... la-la-la-la....** 2015. Disponível em: <https://laboratoriodoprocessoformativo.com/2015/11/a-real-dramaturgia-dos-corpos-vamos-capta-la-conta-la-danca-la-la-la-la-la/>. Acesso em: 3 jan. 2025.

FAVRE, Regina. **Cada uma no seu quadradinho**. [Entrevista cedida a Nathalia G. Leite]. Laboratório do Processo Formativo. São Paulo, Laboratório do Processo Formativo. 2023. Disponível em: <https://laboratoriodoprocessoformativo.com/2023/05/cada-uma-no-seu-quadradinho/>

FAVRE, Regina. **Como você faz o que faz**. Laboratório do Processo Formativo. 2024. Disponível em: <https://laboratoriodoprocessoformativo.com/2024/06/como-voce-faz-o-que-faz/>. Acesso em: 10 nov. 2024.

FAVRE, Regina. **Corp.Ante.Corpo**. [Entrevista cedida a Nathalia G. Leite]. Laboratório do Processo Formativo. São Paulo, 14 abr. 2013. Disponível em: <https://laboratoriodoprocessoformativo.com/2013/05/corpo-ante-corpo/>. Acesso em: 11 nov. 2024.

FAVRE, Regina. Corpos na multidão, medusas nos mares, bombas pulsáteis: uma incursão no campo corporalista. **Ide**, São Paulo, v. 38, n. 61, p. 63-78, Agosto 2016. Disponível em:

https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062016000100006&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 2 jan. 2025.

FAVRE, Regina. **Do corpo ao livro**. São Paulo: Summus Editorial, v. 3, f. 97, 2021. 193 p.

FAVRE, Regina. O corpo é um processo contínuo de produção de si e de seus mundos: cinco diálogos encarnados para se aproximar do presente. **Artecompostagem'21**, São Paulo: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes., p. 89-103, 2021. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/76df330c-4de9-4926-ac41-fb50b8d7be92>. Acesso em: 5 nov. 2024.

FAVRE, Regina. **O corpo, hoje e sempre**. Laboratório do Processo Formativo. 2024. Disponível em: <https://laboratoriodoprocessoformativo.com/2024/09/o-corpo-hoje-e-sempre/>. Acesso em: 11 nov. 2024.

FAVRE, Regina. **O Jardim visto pelo ângulo da porta**. Laboratório do Processo Formativo. 2023. Disponível em: <https://laboratoriodoprocessoformativo.com/2023/06/o-jardim-visto-pelo-angulo-da-porta/>. Acesso em: 9 out. 2024.

FAVRE, Regina. **Praticando o somagrama**. Laboratório do Processo Formativo. 2023. Disponível em: <https://laboratoriodoprocessoformativo.com/2023/11/praticando-o-somagrama/>. Acesso em: 5 nov. 2024.

FAVRE, Regina. **Seminário de Biodiversidade Subjetiva**. Laboratório do Processo Formativo. São Paulo, 2012. Disponível em: <https://laboratoriodoprocessoformativo.com/2012/05/seminario-de-biodiversidade-subjetiva/>. Acesso em: 2 jan. 2025.

FAVRE, Regina. Um corpo na multidão: do molecular ao vivido. **Revista Interface - comunicação, saúde e educação**, São Paulo: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, v. 15, p. 621-628, abril 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/55508212/Um_corpo_na_multid%C3%A3o_do_molecular_ao_vivido. Acesso em: 8 nov. 2024.

FLEISNER, Paula. La comunidad de lo viviente. In: CRAGNOLINI, Mónica B. (Comp.). **Comunidades (de los) vivientes**. Adrogué: La Cebra, 2018. p. 57-76.

FLEISNER, Paula. Cosmoestética del afuera: extranjeridad poshumana en dos obras de Claudia Fontes. *Aisthesis*, n. 72, p. 201-215, 2022.

LEITE, Nathalia G. C. Íntimas distâncias: por uma ecologia das práticas pedagógicas. **Revista TKV - poéticas e políticas do corpo**, edição 11, v. 1, 2023.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Tradução Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 1990.

K. LE GUIN, Ursula. **The Carrier Bag Theory of Fiction**. 2024. Disponível em: <https://theanarchistlibrary.org/mirror/u/uk/ursula-k-le-guin-the-carrier-bag-theory-of-fiction.pdf>. Acesso em: 9 dez. 2024.

HARAWAY, Donna J.. **Ficar com o problema: fazer parentes no chthluceno**. São Paulo: n-1 edições, 2023.

HAMMITZSCH, Horst. **O Zen na Arte da Cerimônia do Chá**. São Paulo: Pensamento, 1985.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Império**. Editora Record, 2004.

KASTRUP, Virginia; ESCOSSIA, Liliana Da; PASSOS, Eduardo. **Pistas Do Metodo Da Cartografia**. Porto Alegre: Sulina, f. 104, 2020. 207 p.

KELEMAN, Stanley. **Anatomia emocional**. São Paulo: Grupo Editorial Summus, 1992.

KELEMAN, Stanley. **Corporificando a experiência: construindo uma vida pessoal**. Grupo Editorial Summus, 2017.

KELEMAN, Stanley. **Padrões de distresse: agressões emocionais e forma humana**. Grupo Editorial Summus, 1992.

KELEMAN, Stanley. **Realidade Somática: Experiência corporal e verdade emocional**. Tradução de Myrthes S. Vieira, Regina Favre e Rogério Sawaya. São Paulo: Grupo Editorial Summus, 1994.

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. São Paulo: N-1 edições, 2016.

LARROSA, Jorge. A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 29, n. 1, p. 27-43, jan./jun. 2004. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/25417>. Acesso em: 7 jan. 2025.

LIBERMAN, Flavia; MECCA, Renata. Vagar e ocupar: dez anos de narrativas no TOCCA. **Interface - Comunicação, Saúde, Educação**, v. 15, n. 37, p. 621-628, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/icse/a/kqp86LfqB7qHgGQMKpXzd6h/>. Acesso em: 7 jan. 2025.

MAGALHÃES, Gladys. Memória: Morumbi, o bairro que nasceu de uma fazenda de chá. **Gazeta de S. Paulo**, São Paulo, 7 jul. 2022. Disponível em: <https://www.gazetasp.com.br/cotidiano/memoria-morumbi-o-bairro-que-nasceu-de-uma-fazenda-de-cha/1112071/>. Acesso em: 06 maio 2025.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia Alemã**. Editora Vozes, 2019.

MASSUMI, Brian. **O que os animais nos ensinam sobre política**. Tradução Francisco Trento e Fernanda Mello. São Paulo: n-1 edições, 2017.

MASSUMI, Brian. **Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation**. Durham; London: Duke University Press, 2002.

MECCA, Renata Caruso. Quadrinhos como linguagem para o processo formativo de corpos. **Interface - Comunicação, Saúde, Educação**, v. 28, 2024. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/icse/a/PBYdjNyJLpnTgZj4HpBr7Vq/>. Acesso em: 6 jan. 2025.

MILONOPOULOS, Alexis. **Potências da fome, potências da vida: uma cartografia das práticas alimentares expressas no Instagram**. Tese (Doutorado em Saúde Coletiva) – Faculdade de Medicina, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/5/5137/tde-25052023-162329/>. Acesso em: 18 fev. 2024.

ORTIZ MALDONADO, Natalia *et al.* VIIJFC del CEFC : ESCRITURA-REFUGIOS MULTIESPECIES. **Centro de Estudios en Filosofía de La Cultura**, Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue, 9 10 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CZHZLnRoSEQ>. Acesso em: 17 nov. 2024.

PAXTON, Steve. **A pequena dança**. Kina. Tradução Rodrigo Souza e Marília Carneiro. UNICAMP, 2017. Tradução de: The small dance. Disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/kina/hipotese-zeta-pequena-danca-de-steve-paxton/>. Acesso em: 11 nov. 2024.

PERULLO, Nicola. **O gosto como experiência**: Ensaio sobre filosofia e estética do alimento. Tradução Alessandro Valério. São Paulo: SESI, 2013.

PERULLO, Nicola. **Haptic Taste as a Task**. The Monist. Vol.101. Issue 3. Pages 261-276. Oxford University Press: Jul. de 2018.

PERULLO, Nicola. **Epistenology**. Columbia University Press, 2020.

STENGERS, Isabelle. Notas introdutórias para uma ecologia de práticas. **Artecompostagem**. Tradução de Sebastian Wiedemann, São Paulo: Universidade Estadual Paulista "Julho de Mesquita Filho", Instituto de Artes, 2021. Tradução de: Introductory Notes on an Ecology of Practices. Disponível em: https://issuu.com/compostagem21/docs/artecompostagem_issuu. Acesso em: 1 out. 2024.

STENGERS, Isabelle. **No tempo das catástrofes**: Resistir à barbárie que se aproxima. Tradução Eloisa Araujo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

SZTUTMAN, Renato. **Reativar a feitiçaria e outras receitas de resistência**: pensando com Isabelle Stengers. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, 2018, p. 338-360. Disponível

em: <https://scielo.br/j/rieb/a/7MJYYD55fGYgF3fzgw8sXbs/?format=pdf>. Acesso em: 1 set. 2024.

TOLEDO, Víctor M.; BARRERA-BASSOLS, Narciso. **La memoria biocultural**: la importancia ecológica de las sabidurías tradicionales. Icaria Editorial, 2007.

TRIPP, David. **Pesquisa-ação: uma introdução metodológica**. Educação e Pesquisa. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2006. Tradução de: Action research: a methodological introduction. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ep/a/3DkbXnqBQyyq5bV4TCL9NSH/#>. Acesso em: 3 jan. 2025.

TSING, Anna L. *et al.* **Arts of Living on a Damaged Planet**: Ghosts and Monsters of the Anthropocene. U of Minnesota Press, v. 3, f. 355, 2017. 709 p.

TSING, Anna L. **O cogumelo no fim do mundo**: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo. Tradução Jorge Menna Barreto e Yudi Rafael. São Paulo: n-1 edições, 2022.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A revolução faz o bom tempo*. Palestra apresentada no colóquio "Os Mil Nomes de Gaia: do Antropoceno à Idade da Terra", Rio de Janeiro, 15-19 set. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CjbU1jO6rmE>. Acesso em: 07 jan. 2025.

WIEDEMANN, Sebastian. Azul profundo como escuta radical. **Artecompostagem'21**, São Paulo: Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho". Instituto de Artes, p. 29-41, 2021.

APÊNDICE A – A sacola como utensílio metodológico na cozinha-lab: modos de usar

Este procedimento se aplica a quaisquer processos instaurativos, operando tanto como uma composteira processual que contém, armazena e composta; quanto como uma incubadora-berçário, que guarda e reserva as brotações em processo de amadurecimento. A sacola funciona sempre em composição com um plano de derivas, estudos, grupo de práticas, pesquisa de campo ou ciclo experimental. Ela foi pensada para um uso pareado com o trabalho somático pela abordagem formativa, mas outros métodos de educação somática podem ser utilizados para formar o sistema CORPO < > SACOLA. Afinal, a "sacola" pressupõe sempre um caminhar em devir-com.

Receita de fermentação lenta da *poiesis*

1. Configurar as sacolas:

- a) Estabelecer um caderno de processo.
- b) Criar uma pasta no computador com título do seu projeto e uma subpasta intitulada “sacola” (ou cesto, bolsa, maleta ou qualquer outro nome de recipiente de sua preferência).

2. Preparar a base: *como faço que faço?* Estabelecer uma aproximação sensível e descritiva de suas práticas por meio da prática de corpar “Método dos 5 Passos de Keleman”. Aqui vão algumas pílulas para desencadear o processo: Perguntar-se "em que circunstâncias, situações ou ações eu me sinto MAIS existente? Qual é a ação que, quando eu faço, sinto-me mais real e autêntica(o)?"

Posologia: Evoque as cenas e capte as emoções e imagens que a acompanham. Anote. Reconheça a forma somática que se apresenta e intensifique-a a partir de um agenciamento voluntário de suas bordas corporais, dando mais nitidez à forma. Faça um somagrama de si, representando graficamente a configuração de vetores de fluxos, concentração de excitações, intensidade de pulso etc. Faça anotações a respeito do desenho, registre a data e o contexto. Reserve esses registros em um caderno de pesquisas e repita o procedimento 2x por semana.

3. Criar na subpasta “Sacola” (ou o nome do seu recipiente), os seguintes documentos:

- a. PERGUNTAS. Painel de perguntas relacionadas às suas práticas e seus temas de interesse. Faça proliferarem as perguntas até formar uma constelação de pontos de interrogação.

Experimente jogar as perguntas em um bot de Inteligência Artificial para ver que relações pode ser criar a partir das suas questões, quais as palavras-chave, as áreas do conhecimento tangenciadas pelos seus assuntos e possíveis referências de autores. As perguntas funcionam como um plano de derivas e derivações. A cada nova pergunta, uma nuvem de virtualidades da pesquisa se agrega e assim vai se esboçando o campo embriogênico da pesquisa.

b. FICHAMENTOS: transcrição de todas as citações e referências que parecem ter relevância para sua pesquisa.

c. REGISTROS DE FLUXO: ligações internas entre conteúdos, relatos, esboços de textos, proto-pesquisa.

4. Deixar o material fermentar, manuseando-o ao menos duas vezes ao mês para ativar o glúten entre os componentes e estimular o crescimento da massa.

5. Recheiar com os sab[e|o]res de sua preferência e servir nos formatos e enquadramentos apropriados a cada ocasião: artigos, ensaios, composição de programa de aulas para uma disciplina, elaboração projetos (acadêmicos, culturais, artísticos), formação de grupo de práticas, pesquisa-ação, cursos de extensão etc.

APÊNDICE B – Diálogos Formativos com Regina Favre

Fragmento I - Formar e ser formado: a mutualidade entre artista e obra

Nathalia - Eu ainda quero falar do corpo secretando corpo, do "obrar" como soltar algo de si... acho que ali tem essa amarração entre o trabalho do somático e a ideia do Souriau de pensar o trabalho do artista: antes de um criador, é um corpo que se faz testemunha de um ser que virtualmente já existe, mas que ainda carece de instituir-se formalmente no mundo.

Regina – Sim... isso é muito bom. É isso, é como um devir vai acontecendo no indivíduo e no coletivo ao mesmo tempo. Como o artista, no caso, capta algo que está pedindo passagem e ele se torna o canal. Ele se torna aquele que vai investir na formatação. O Keleman não tem essa ideia, o que é uma pena. É uma ideia do Deleuze isso de falar do que pede passagem, do artista que capta. A Suely Rolnik escreve muito bem sobre isso.

Nathalia – Exato e aí entra aqui no texto a referência à Lygia Clark, fazendo relação com essa ideia do secretar do corpo...

Regina – Mais ou menos, o secretar corpo é uma ideia totalmente biológica da continuidade. Como é que o vivo continua? Ele não para nunca de produzir continuidade. Mas tem momentos em que ele incuba e pulsa; e tem momentos em que ele vai deslizando e formando novas camadas de existência.

Nathalia – Sim, o que eu quis dizer é que é daí que eu vou trazendo o fundamento biológico do fazer artístico, ou seja, não tem separação entre o corpo e seus fazeres. É colocar tudo dentro desse continuum natureza < > cultura: é o corpo secretando corpo, secretando linguagem, pensamento, processo artístico... é o fundamento mais-que-humano do impulso criativo.

Regina – Sim, sim. E que são as diferentes camadas que correspondem às diferentes organizações somáticas. Quando você cria uma camada no mundo, você organiza ao mesmo tempo camada de comportamentos no sujeito. Mais sujeito.

Nathalia – Acho que essa é a costura que deve ser evidenciada entre a linguagem formativa e o que está me interessando trazer do Souriau, dos processos instaurativos e dos modos de existência: essa ideia de que a gente sente que existe mais na medida em que consegue dar forma a essa existência no mundo...

Regina – É dar forma-no-mundo. Não é só pensar: é corporificar e mundificar ao mesmo tempo.

Nathalia – Exatamente, que o Souriau traz isso pra relação simbiótica entre o artista e sua obra: a obra depende do gesto artístico que lhe institui formalmente no mundo pra que ela ganhe mais realidade...

Regina – Mas também o artista faz mais corpo ao fazer isso.

Nathalia – Exato, é isso que ele fala. Nas suas palavras, existe uma "mútua edificação" entre a obra e o artista. Uma mutualidade.

Fragmento II - porque a palavra "escuta" não dá conta

Nathalia – Estava aqui revirando “restos” de textos, como diz Ana Godoy, e me deparei com um que fala sobre “o lugar da escuta”. Nada a ver com LABios, era outro contexto, mas que tinha também a ver com processos de diálogos pelo on line. Então achei ali um bom gancho para uma entrada, porque percebi que muito do que foi meu processo em LABios tinha a ver como descobrir “como começar”, ou seja, cultivar essa escuta dos corpos para perceber como os temas se apresentam em cada encontro e trabalhar a partir do que surge.

Regina – Então... mas eu acho que “escuta” não é uma boa palavra pra isso que você está querendo dizer. É muito psicanalítica que trabalha só com a linguagem.

Nathalia – O verbo seria mesmo “captar”, certo?

Regina – Captar... linguagem-comportamento ao mesmo tempo. Como a gente entende linguagem e comportamento agregados, como um compõe o outro. Isso é uma coisa. A segunda é: como a gente seleciona e recorta, percebendo o que está acontecendo ali. Isso você vê mil vezes acontecendo nos grupos de exercícios. “Como”. Isso é pra você agregar a esse seu texto sobre a escuta, apresentando palavras outras que têm a ver com a coisa do corporificado.

Nathalia – Mas eu gosto disso porque se aproxima mais ao que estou chamando de “LABios”. Para além de uma contração das palavras “laboratório de práticas biopoéticas”, é também uma referência explícita à experiência gustativa que é multissensorial: é pensar o corpo como uma grande boca que saboreia o que está acontecendo. E acho que “captar” dá mais conta de expressar...

Regina – Essa experiência sensorial da palavra.

Nathalia -- Exato. E pensar a pele, a superfície como essa boca que está em contato com o ambiente, com o outro, tocando e sendo tocada. Acho que esse diálogo nosso tem que entrar no texto para explicar por que a palavra escuta não dá conta.

Regina – Sim, eu acho até que esse podia ser o título: por que a palavra escuta não dá conta.

Fragmento III - como os corpos se afetam pela tela

Regina – Como um corpo se afeta por outro corpo na tela? Isso a gente viu um monte de vezes... que não é exatamente uma imitação, mas é uma resposta mediada pela tela.

Nathalia – Quando você convida a gente pra fazer junto...

Regina – Às vezes convido vocês a fazerem junto e aí cada um faz a sua variação sobre o outro... e aí iniciam as variações do grupo. Mas como cada um também capta em si a resposta à presença do outro. Como as palavras embrulham, envelopam a experiência? Eu uso muito essa expressão: a palavra envelopando uma forma somática com a qual eu me identifico e capto aqui. Eu capto fora e capto aqui. É toda uma operação de vaivém que acontece nos grupos: do olho fechado que capta os efeitos, intensifica na forma os efeitos, recebe as imagens que vêm com a intensificação da forma... a ideia dos “cinco passos” do Keleman é importante pra qualquer coisa.

Nathalia – Sim e eu experimentei isso estando no papel de conduzir. Teve uma situação de uma mulher que estava lidando com as tensões relacionadas à sua prática com os alimentos e eu sugeri que ela buscasse acessar uma imagem de prazer e desprendimento ao realizar alguma atividade... E ela respondeu que experimenta esse “não pensar e só fluir” quando está andando a cavalo. Aí eu disse “então experimenta evocar o estado de cavalo”.

Regina – Isso! “Evocar o estado”.

Nathalia – E, na hora que ela acessou a imagem no corpo, eu senti minha energia escorrer para as pernas. Eu pude experimentar o corpo montando no cavalo. E perguntei a ela: sentiu como sua energia cedeu para as pernas e isso aliviou a tensão dos ombros e da cabeça? Ela confirmou que sim.

Regina – Então... como uma imagem modela o corpo e o corpo avança modelando imagens? São perguntas que você se faz, não se preocupe com as respostas. Acho muito importante você se fazer perguntas durante o trabalho. Colocar nesse texto as perguntas sem resposta. As perguntas que a gente vai se fazendo e o corpo vai se afetando pelas nossas perguntas e ele dispara alguma resposta de um outro lugar que não é daqui (apontando a cabeça).

Fragmento de diálogo formativo III

Regina – Eu acho importante perceber que o "método dos cinco passos" não é um trabalho corporal. É um procedimento filosófico.

Nathalia – E como se diferencia uma coisa da outra?

Regina – Não é uma técnica para liberar e deixar a pessoa à vontade ou liberar a imaginação, assim reichianamente.

Nathalia – É uma intervenção...

Regina – É uma intervenção, um corte, uma tomada de um "como você está fazendo esta dificuldade". Como eu estou fazendo desespero (segurando a cabeça entre as mãos)? Como estou fazendo impotência (com as mãos moles)? A anatomia disso. Como estou fazendo? Deixando a mão murcha, a cabeça explodindo... e aí eu vou me apropriando de respostas que são involuntárias, inconscientes.

Nathalia – E por que é um procedimento filosófico?

Regina – É a prática. A clínica entra para destravar a possibilidade da continuidade. Então você desorganiza um comportamento que está impedindo a produção de continuidade, a produção de si e de mundo: o processo de corporificação e mundificação que está impedido, parado e não sabe como prosseguir. São comportamentos habituais mantidos há muito tempo e que não tem como não enfrentar. O que é? Como é? Então você faz "mais e menos" para estimular uma conversa entre o corpo e sua mente; e, ao mesmo tempo, reativar um pulso num lugar que está com um pulso parado, funcionando segundo aquele tipo de pulso apenas. Então você volta a instalar o pulso ali e espera... tem todo um procedimento de esperas. E aí é o momento que pode surgir a imagem, surgir algo. Como, naquele momento (referindo-se ao próprio processo da escrita de seu livro) surgiu para mim aquela imagem da mulher modesta que passou a roupa, botou a criança pra dormir e foi tomar um chá: prosseguir escrevendo como quem passa roupa.

Nathalia – Entendo. No caso dessa mulher que citei, seria prosseguir cozinhando como quem anda a cavalo...

Regina – Cozinhar como quem anda a cavalo... sobre as próprias pernas, segurando as rédeas, controlando e o movimento... Você vê que é um procedimento que permite com que o pensamento prossiga? Nesse sentido, é filosófico. Então a criação tem a ver com o filosófico. O formativo tem a ver com o filosófico. Criar não é uma loucura da cabeça, é uma produção de prosseguimento. E você vê que a forma que se desconstrói ali ligeiramente, mas o suficiente para se tornar plástica de novo e dar passagem para a excitação. É biológico, é filosófico, é clínico... é tudo junto. É reativação da poiesis.