



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTES – ICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

MARISE LÉO PESTANA DA SILVA

AS PELES QUE DANÇAM: PISTAS SOMÁTICAS PARA *OUTRA* ANATOMIA

FORTALEZA
2015

MARISE LÉO PESTANA DA SILVA

AS PELES QUE DANÇAM: PISTAS SOMÁTICAS PARA *OUTRA* ANATOMIA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Artes da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes. Área de concentração: Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Patrícia de Lima Caetano.

Co-orientadora: Profa. Dra. Thereza Cristina Cardoso Rocha

FORTALEZA
2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- S581p Silva, Marise Léo Pestana da.
As peles que dançam : pistas somáticas para outra anatomia / Marise Léo Pestana da Silva . – 2015. 116 f. : il. color., enc. ; 30 cm
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2015.
Área de Concentração: Artes.
Orientação: Profa. Dra. Patricia de Lima Caetano. Coorientação: Profa. Dra. Thereza Cristina Cardoso Rocha.
- 1.Dança moderna. 2.Somestesia. 3.Corpo humano – Aspectos sociais. 4.Corpo humano – Aspectos simbólicos. 5.Anatomia humana. 6.Educação pelo movimento. I. Título.

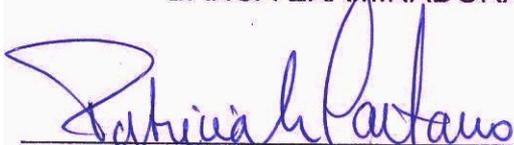
MARISE LÉO PESTANA DA SILVA.

AS PELES QUE DANÇAM: PISTAS SOMÁTICAS PARA OUTRA ANATOMIA

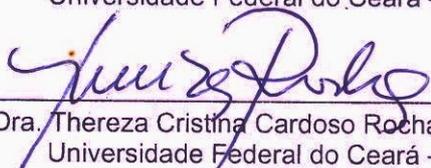
Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Artes da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes. Área de concentração: Artes.

Aprovada em: 23 / 03 / 2015

BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Patrícia de Lima Caetano (orientadora)
Universidade Federal do Ceará – UFC



Profa. Dra. Thereza Cristina Cardoso Rocha (co-orientadora)
Universidade Federal do Ceará – UFC



Prof. Dra. Hélia Maria Oliveira da Costa Borges
Faculdade Angel Vianna



Prof. Dr. Hector Andrés Briones Vasquez
Universidade Federal do Ceará – UFC

AGRADECIMENTOS

Meu muito obrigado a:

Minhas orientadoras, presentes, parceiras de um percurso, Thereza Rocha e Patrícia Caetano;

Àqueles que partilharam das práticas e enriqueceram a composição desta pesquisa, disponibilizando suas ideias e seus relatos;

Aos professores que passaram pelo programa de Pós-Graduação em Artes do ICA-UFC, em especial: Beatriz Furtado e Rosa Primo, membros componentes da banca no momento da qualificação desta pesquisa;

Marcos Pardana, bailarino disfarçado de arquiteto, parceiro e revisor, pelo incentivo, inspiração e paciência;

Turma 1 da Pós-Graduação em Artes – 2012.2 do ICA-UFC, por estarmos juntos, no mesmo barco, durante estes dois anos;

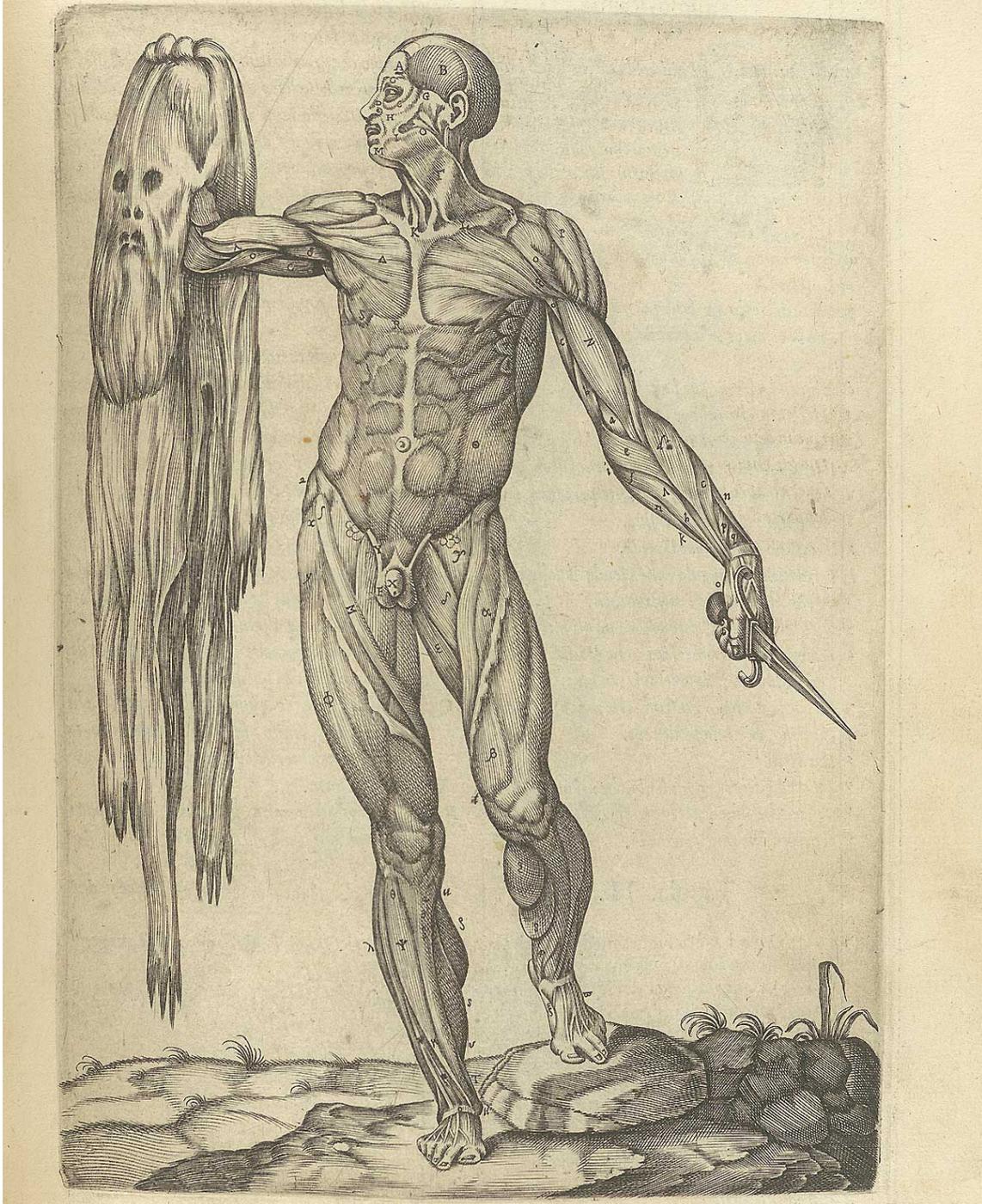
Sylvio Gadelha, pelo incentivo que tornou real o projeto de mestrado;

Silvia Soter, por me apresentar à Educação Somática;

Minha família, pelo apoio sempre incondicional a tudo o que eu faço;

Maiara e Louis pela tolerância perante uma mãe ausente;

Corralindas, amigas de todas as horas.



Historia de la Composicion del Cuerpo Humano – Juan Valverde de Almusco e Gaspar Beccera, 1560.

O mais profundo é a pele.

Paul Valéry

RESUMO

Na história da dança contemporânea, a recorrente hibridação com outras linguagens artísticas vem abrindo vias de experimentação e constituindo planos de consistência criativos que consideram a dança em sua força estética, política e afetiva. Desde seu surgimento e consolidação como prática corporal, a Educação Somática vem ressoando de forma significativa com a dança, ocupando um lugar reconhecido e um status “de saber sobre o corpo” que se opõe a uma ordem pedagógica do modelo e da forma, em benefício de uma valorização do sentir e da desintegração do conceito de representatividade. Algumas inquietações repercutem a necessidade de investigação sobre o possível território onde operam os métodos somáticos: como a educação somática possibilita o gesto dançado? Quais os aportes para a criação em dança contemporânea? Que anatomia transitaria nos territórios das abordagens somáticas e da dança, sendo tais territórios tão movediços, dadas as dissoluções e desconstruções próprias do panorama da contemporaneidade? Diante este cenário, a presente pesquisa tem como objetivo investigar, explorar e promover as reverberações, conexões e ressonâncias possíveis, advindas da prática somática, tendo em vista fornecer subsídios que enriqueçam os processos de criação e expressão artísticos em dança contemporânea. Está ancorada no método da cartografia e opera com alguns conceitos de filósofos como Gilles Deleuze e Félix Guattari, Michel Bernard, Laurence Louppe e José Gil, e pesquisadores como Hubert Godard.

Palavras-chave: Dança; Corporeidade; Educação Somática; Anatomia.

ABSTRACT

In the history of contemporary dance, the recurrent hybridization with other artistic languages has opened trial routes and formed creative plans of some consistency that consider dance in its aesthetic, political and affective strength. Since its emergence and consolidation as body practice, Somatic Education has been resounding significantly with dance, occupying a place and a recognized status of "knowing about the body" that precludes a pedagogical model order and form in favor of an appreciation of the feeling and the disintegration of the concept of representativeness. Some concerns echo the need for research on the possible territory in which they operate somatic methods: how does somatic education enables danced gesture? What are its main contributions to creation in contemporary dance? What anatomy would walk through the territories of somatic and dance approaches, such territories being so loose, given the breakups and deconstructions of the contemporary panorama? Facing this background, the present study aims to investigate, explore and promote the reverberations, connections and possible resonances arising from the somatic practice, in order to provide subsidies to enrich the processes of creation and artistic expression in contemporary dance. Such study is anchored in the mapping method and operates with some concepts of philosophers as Deleuze and Felix Guattari, Michel Bernard, Laurence Louppe and José Gil, and researchers as Hubert Godard.

Keywords: Dance, Corporeality, Somatic Education, Anatomy.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Do Corpo: Fragmentos de Percurso	48
Figura 2 – Do Gesto: Fragmentos de Percurso	51
Figura 3 – Do Fazer: Fragmentos de Percurso	60
Figura 4 – Foto da exposição “La Salle des Peaux Perdues” de Stéphane Dumas	69
Figura 5 – Dobraduras e Reentrâncias: Foto de Aziz Ary	75
Figura 6 – Gravura “Opera Omnia Anatomica” de Hieronymus Fabricius Ab Aquapendente	88
Figura 7 – Gravura “Tabulae Anatomicae” de Julius Casserius e Odoardo Fialleto	89
Figura 8 – Gravura “De Humani Corporis Fabrica” de Adreas Versallius	92
Figura 9 – Gravura de Juan Almusco de Valverde	94

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	7
2	INTRODUÇÃO ÀS PISTAS	16
2.1	Mapas movediços	21
2.2	Singularidades e emergências	29
3	PERCURSOS SOMÁTICOS: da gênese ao paradoxo	36
3.1	Do corpo	48
3.2	Do gesto	51
3.3	Do fazer	60
4	AS PELES QUE DANÇAM	69
4.1	Dobraduras e reentrâncias	75
4.2	Por <i>outra</i> anatomia	82
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	98
	ANEXO A – NOTAS DOS ATELIÊS	103
	ANEXO B – PROJETO DE INSTALAÇÃO	107
	ANEXO C – DOBRAS EMBRIONÁRIAS	109
	ANEXO D – FOLHA DE ROSTO DA “HUMANIS CORPORIS FABRICA”	110
	ANEXO E – ANATOMIA VIVA DE LEONARDO DA VINCI	111
	ANEXO F – TEATROS ANATÔMICOS	112

1 INTRODUÇÃO

Remetendo à dificuldade de nomear aquilo que se faz em relação a um saber que escapa à teoria, visto este advir, essencialmente, de uma prática, como é o caso da Educação Somática e da dança contemporânea, o diálogo, invariavelmente segue o mesmo rumo: - Você dança? Que interessante. É Clássico? É Jazz? E diante da resposta de que se trata de dança contemporânea, muitas vezes um silêncio sepulcral se instala. O mesmo incômodo latente surge quando a questão consiste em tentar explicar ou exemplificar a Educação Somática: - É uma aula de quê? – Serve para quê? Questionam-me. A resposta é tentadora, já que, numa tacada só, poderia responder a ambas as perguntas. Embora não a pronuncie em voz alta, apenas comigo mesma, em minhas reflexões, a resposta, certamente, poderia ser: - É uma aula de/em/sobre você. É um encontro seu, com o seu corpo e sua maneira de ser/pensar/ mover-se. Serve para trazer a si a possibilidade de ser *outro*.

Uma questão marcante na dança contemporânea e na Educação Somática, a partir de um pensamento contemporâneo da não representatividade, é a de ser ou não ser, ou talvez, ainda mais gravemente, a de ser e não ser. O que as torna tão difícil de situar? O que é dança contemporânea? É a pergunta a qual os pesquisadores do corpo dançante se dispõem, incansavelmente, a desconstruir, na tentativa de respondê-la¹. Seguindo mais ou menos o mesmo caminho, podemos perguntar: O que é Educação somática? É dança? É educação, terapia, psicoterapia ou fisioterapia? Falar do incômodo da palavra “educação” na expressão que dá nome a essa prática *minoritária* de trabalho corporal, poderia render uma dissertação em si. Portanto, cabe aqui, entre outros contextos, discutir e confirmar o incômodo, mas, sobretudo, se dispor a operar na dificuldade em nomear ou construir uma teoria daquilo que se faz/pensa, e que é da ordem da porosidade.#

O termo anatomia, aqui, não foge a essa regra. Trazer no título deste documento o desconforto da utilização da palavra anatomia, com todas as suas letras e possivelmente remetidas a uma noção representativa e formatizante, no

¹ É sobre o que discorre Thereza Rocha em seu artigo: *O que é dança contemporânea? A narrativa de uma impossibilidade* (2011).

escopo de uma pesquisa pertencente a um programa de Pós-Graduação em artes reflete, exclusivamente, a intenção de contrariá-la, arranhá-la, sacudi-la e desconstituí-la do lugar unificado que ela costumeiramente tem. É reinventá-la, correndo o risco e resistindo ao perigo de reestruturação de uma nova anatomia representativa e formalizante como tal.

Talvez a melhor escolha, aqui, consista em deixá-la à sua sorte, ao seu destino de existir enquanto anatomia num cenário em dança contemporânea, ou seja, uma anatomia que está sempre por se inventar:

Para reinventar corpos, a dança contemporânea começou por repensar e redistribuir a anatomia e as funções anatômicas, o que nos conduz, de imediato, mesmo em termos históricos, à ideia essencial de um corpo que não é dado, mas descoberto, ou que está ainda por inventar (LOUPPE, 2012, p.73).

A desconstrução da palavra anatomia emerge, aqui, como a prova e o registro oficializado nos moldes acadêmicos da desconstrução do meu próprio corpo e do saber nele contido e adquirido ao longo dos anos de prática e reflexões. O leitor será testemunha do abandono de poder e do papel que geralmente me é incumbido (o de professora), no desafio da deriva e da vertigem, ao qual me prontifico enquanto artista-pesquisadora no processo desta pesquisa. Como afirma Louppe:

O que é o corpo contemporâneo senão um corpo historicamente marcado pelo abandono do poder sobre as coisas e que se entrega à sua própria incapacidade, bloco de imanência que se recusa a restabelecer as funções operacionais em contenda com o real ou a fazer parte de uma mecânica do sentido (2012, p.73).

A anatomia é um importante estudo na formação do profissional de dança. No contexto institucional, essa formação, invariavelmente, se dá por alguém “de fora”, geralmente fisioterapeuta ou médico que possui pouco ou nenhum contato com a dança².

Para aqueles que dançam, esse tipo de anatomia não interessa. “Uma imagem estática do corpo, não corresponde à realidade”, desabafa Odile Rouquet³

² Um exemplo concreto está no curso de Graduação em Dança do ICA-UFC (Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, na qual esta pesquisa está vinculada) onde os alunos assistem a disciplina de anatomia e fisiologia no curso de medicina.

³ Odile Rouquet é bailarina e criadora do método da Análise Funcional do Movimento Dançado juntamente com Hubert Godard.

(1985, p.12). “Permanece uma distância entre os sistemas reais e os sistemas sobre o papel, [...] os planos, o desenho, só têm sentido em função de um contexto. O modelo sobre o papel representa um artefato que serve para um protótipo”, afirma Roquet (2013, p.2).

Ora os estudos anatômicos permanecem excessivamente lacrados e inertes no âmbito de um desenho ou do estudo de um cadáver em laboratório, ora apenas o seu aspecto funcional é valorizado, sobretudo em relação à eficácia de uma estrutura, submetendo o corpo aos imperativos da técnica, fazendo dele um instrumento dócil ao serviço da expressão.

A anatomia que interessa à dança contemporânea, segundo Louppe, corresponde “a uma busca que raramente passará pela imagem ou pela figura anatômica, mas, sobretudo, pelas sensações e intensidades” (LOUPPE, 2012, p.71). Ela atende a um ensino adaptado à sua necessidade: a investigação simultânea das estruturas e do movimento que elas asseguram, permitindo a compreensão e execução do gesto dançado. Uma anatomia que não é apenas para a anatomia em si, um movimento que não é apenas para o movimento em si, mas uma anatomia em/no movimento, constatados nos estudos da bailarina e cinesioterapeuta, Blandine Calais-Germain e na afirmação de Odile Rouquet: “saber de cor o nome dos ossos planos, longos e curtos, o nome de todos os músculos e suas inserções, é perfeitamente inútil, se não há ligação com o próprio corpo (1985, p.11)

Esta pesquisa quer ser a investigação sobre qual anatomia atenderia e daria suporte ao corpo que dança na contemporaneidade. É sabido que a dança contemporânea, assim como o pensamento em arte contemporânea, vem conduzindo a uma mudança do olhar sobre o corpo e sua compreensão, proporcionando uma reviravolta na noção de corpo, outrora tomado enquanto entidade fechada e estabelecida.

Desconstituir, aqui, a palavra anatomia é pô-la em experiência. Dissecá-la, desverticalizá-la das pranchas dos estudos no papel e desconstituir os cânones de um ideal único e glorificado da estética clássica. Neste sentido, a maior contribuição do pensamento atual do corpo que dança, talvez seja, justamente, a desierarquização de suas partes e a possibilidade de desestruturar cênicamente o olhar sobre o corpo, como relata Louppe:

A cabeça, pelo menos enquanto suporte do rosto, já não é mais a sede imperial e imutável do olhar, do sentido e da linguagem [...], as pernas arrastam-se e escorregam em inúmeras danças no chão, familiares na coreografia contemporânea, em que o pé praticamente já não assume a função única de apoio (LOUPPE, 2012, p.74).

Assim, a dança se apresenta enquanto pergunta, ao mesmo tempo em que busca uma resposta com o corpo: Que corpo? Que dança? Segundo Louppe, seria dançando essas perguntas que nos libertaríamos de um fantasma conceitual cuja visão essencialista é a de adotar a noção de corpo universal, absoluto e unívoco:

Todo sentido da dança contemporânea, consiste, muito pelo contrário, na libertação de um fantasma de um corpo de origem, entendendo em que medida o trabalho da dança, implica uma longa procura de um corpo em devir (LOUPPE, 2012, p.83)

Em seu perpétuo questionamento de autorreferência, o corpo é como um tecelão, na visão de Hubert Godard, bailarino, filósofo, rolfista, pesquisador da Universidade Paris 8 e criador da Análise Funcional do Corpo no Movimento Dançado (AFCMD), que tanto tece quanto distece com o fio dos gestos, a trama de suas percepções na contínua criação perpetua de uma dança. Como uma “Penélope tecelã”⁴ cuja sustentação de suas criações é o desejo de Ulisses, a força de Eros (GODARD, 1997).

É certo dizer que a técnica e o virtuosismo continuam, eventualmente, presentes nos modos de dançar atuais, todavia, não seriam mais suficientes em definir tais modos de fazer. “Eu estou farto de saltar feito um cabrito”, é o desabafo de Alain Buffard que nos é revelado pelo crítico de dança francês Gérard Mayen (2004). O bailarino é um virtuoso sim, mas também um intérprete-criador que atua em sua tessitura cinestésica e busca mudar a percepção que possui de si e do mundo.

Neste corpo em devir, inúmeras técnicas de “inteligência do movimento”, como afirma Louppe (2012), referindo-se a alguns métodos somáticos, ajudariam o bailarino a tecer sua contínua criação. A Educação Somática ocuparia um lugar reconhecido no contexto da dança contemporânea e um status “de saber sobre o corpo” que se opõe a uma ordem pedagógica do modelo e da forma, em benefício de uma valorização do sentir e da dissolução do conceito de representatividade.

⁴ No original : *Une Pénélope tissérande*.

Portanto, os métodos somáticos têm sido uma prática corporal constante no atual cenário da dança e presença frequente na grade curricular dos principais cursos de formação em todo o mundo.

A Educação Somática compõe parte significativa do objeto desta pesquisa, como provável agente provocador na construção de sensorialidades para uma nova composição corporal. É a partir de suas metodologias, dinâmicas e maneiras de fazer, que venho buscando, desde o meu mais significativo encontro com a Educação Somática⁵, e em minhas pesquisas e práticas profissionais, a ressonância e o diálogo significativo com a dança, a transformação dessa práxis enquanto aparelho conceitual que alimenta a reflexão e a produção discursiva sobre o corpo que dança na atualidade.

Neste contexto, a presente pesquisa possui como objetivo investigar, explorar e promover as reverberações, conexões e ressonâncias possíveis, advindas da prática somática, tendo em vista fornecer subsídios que enriqueçam os processos de criação e expressão artísticos em dança contemporânea.

Acredito na possibilidade de que a Educação Somática proporcione novas percepções corporais, desdobramentos do sentir e prolongamentos em movimentos que se entrecruzam e se atravessam simultaneamente no fazer somático da dança. Ela promoveria, ainda, a capacidade de deslocar-se entre lugares múltiplos de atuação, revolvendo um campo de base e referenciais a partir de experiências cinestésicas para abrir acessos a outras modalidades de projeção imaginária, perceptiva e gestual na dança.

No encontro fugidio entre ES⁶ e dança, nos aportes sensoriais e imaginários que desse encontro reverberam, que estruturas corporais se dissolvem e quais se dão a ver/sentir? Se a máxima de um pensamento contemporâneo de corpo consiste, justamente, em sua porosidade, sobre qual anatomia poderíamos, entretanto, discorrer?

⁵ Promovi com o apoio do Instituto Aquilae em Fortaleza, a 1ª formação em Educação Somática /método de Ginástica Holística da Dra Ehrenfried, em 2010, ministrada pela professora e pesquisadora de dança, Silvia Soter, com duração de nove meses. O público envolvido nesta formação abrangeu as mais diversas áreas: bailarinos, fisioterapeutas, educadores físicos, massoterapeutas, psicólogos, professores de yoga, dentistas e pessoas interessadas em conhecer melhor o seu corpo.

⁶ Doravante o termo Educação Somática será abreviado em “ES”.

Este documento elenca três capítulos principais: “Introdução às Pistas”, “Percurso Somáticos: da gênese ao paradoxo” e “As Peles que Dançam”.

O primeiro capítulo trata de apresentar a metodologia escolhida, assim como a descrição das práticas que constroem esta investigação. Possui dois subcapítulos denominados: “Mapas Moveridos” e “Singularidades e Emergências”.

Para estabelecer as possíveis conexões e reverberações entre educação somática e dança, proponho uma aproximação pelo método da cartografia. A escolha dessa metodologia se ancora na possibilidade de tomar a pesquisa acadêmica sob outro ponto de vista, sugerindo um olhar menos hierárquico diante do objeto de pesquisa. Adotar, aqui, a cartografia, traz a possibilidade de *habitar a experiência* e acompanhar os processos, não somente como um *saber sobre*, mas como um *saber com*⁷, constituindo-se, portanto, um lugar propício para a produção de conhecimento implicado na pesquisa em arte.

Na prática da pesquisa, foram determinados encontros semanais. Em função de tais encontros e do que deles reverberou e ainda reverbera, busco lançar pistas que possibilitem uma experiência do sensível de si e do/com o meio e a exploração e promoção das conexões e ressonâncias possíveis. De tais práticas, emergiram as pistas que alinhavam e atravessam toda ação investigatória desta pesquisa, tanto em escritura, quanto na possibilidade de hibridação com outras linguagens em arte.

A ideia da Anatomia como mapa corporal ou atlas humano, análoga à utilização de mapas nas cartografias convencionais, faz-me, no âmbito desta pesquisa, vislumbrar a possibilidade de outro mapa corporal. Um mapa que não é dado, que não indica o ponto de saída, nem o de chegada, mas que se constitui e é constituído no percurso. Para ter acesso a esse mapa-corpo, usar-se-ia o caminho da sensação. Inevitável, aqui, correlacionar a cartografia ao conceito de rizoma de Deleuze e Guattari, para fazer valer a transversalidade nele suposta.

Seguindo a investigação, o capítulo “Percurso Somáticos: da gênese ao paradoxo” consiste em considerações que envolvem a Educação Somática e sua gênese, princípios, metodologias e contradições. Possui três subdivisões: “do

⁷ A discussão sobre o conceito cartográfico será desenvolvida no capítulo 1.

Corpo”, “do Gesto” e “do Fazer”, que exploram questões tais como: Quais as possibilidades da ES em proporcionar e intensificar as experiências sensorio-perceptivas? Como se dão os seus modos de fazer?

Pretendo discorrer sobre os sistemas mais sutis do movimento somático, como orienta Louppe: “estabelecer critérios mais delicados, identificáveis na sua qualidade e, sobretudo, na sua singularidade” (2012, p. 7). Pretendo, aqui, tratar sobre a singularidade de um fazer, suas transformações corpóreas e o gesto que dele deriva.

O capítulo “As Peles que Dançam”, busca a decomposição do formato tradicional do corpo, negando a valorização da pele como envelope que segrega e formatiza o *organismo* ou como mediadora maior entre o fora absoluto e o dentro individual. As peles tal como as concebo nesta pesquisa (peles no plural - considerando os sufixos que confirmam sua diversidade: epi, ecto, meso, endo, peri, etc.), são espaços de troca e de acontecimentos. Peles que não espelham, nem imitam, mas promovem um equivalente sensível e de resignificação das novas maneiras do mover-se.

São constituintes deste capítulo, o conceito da Dobra de Gilles Deleuze, no subcapítulo “Dobraduras e Reentrâncias” e o conceito da “ambigüidade visceral” de Francisco Ortega, no subcapítulo “Por *Outra Anatomia*”.

Assim, busco um olhar que não eleja a rija verticalização da coluna vertebral como estrutura nobre na hierarquia de um corpo-árvore radicular. Nego a valorização das peles, ou invólucros que segmentarizam e especializam o corpo. Em decorrência dessa premissa, lanço o desafio de subverter a lógica anatômica convencional, em favor de outro possível desmembramento anatômico. Como transitar nos mapas movediços de um processo somático? Qual matéria humana dá-se a ver na práxis somática?

Devo revelar que, desde o início do processo da pesquisa, a anatomia investigada já se dissolveu e se recompôs várias vezes. Em uma *desterritorialização-reterritorialização* recorrente, do projeto inicial intitulado: “Entre Educação Somática e Dança: Corpo em Devir”, as anatomias surgidas durante o percurso receberam inúmeras nomenclaturas: *invisível, em experiência, dançante, movente, mutante, em devir, de passagem e imaginária*, até chegar ao título atual,

que eleger-se como *outra* anatomia, constituída e constituinte de todas as anteriores e, quiçá, prevendo-se nela, eventualmente, nova mutação.

A partir do momento em que aceito o caráter mutante da minha pesquisa, dou possibilidades maiores à reflexão. Decido dar voz aos relatos meus e daqueles que partilharam as práticas somáticas comigo, como *linhas de fuga*, ou pistas, que emergem no decorrer da investigação escrita deste documento.

Procuro, então, deixar as pistas emergirem em escritura, aliadas a imagens de fotografias e vídeo e aos escritos-relatos das práticas que reverberam com essa emergência. Procuro o diálogo com outros pesquisadores para que intercedam comigo na construção de um pensamento que investigue o laço, ou melhor, o nó de Möbius trançado entre ES e dança e o que se dá a ver/sentir como aportes sensoriais e imaginários a partir daí.

Dar lugar aos “corpos possíveis” e a uma “outra” anatomia é “transformar o mundo mediante a transformação da sua própria matéria” (LOUPPE, 2012, p. 75). É passar de um “estudo anatômico” a um “estado anatômico”.

Busco, então, intercessores que subvertam a visão da estrutura corporal anatômica convencional e que vislumbrem o corpo além das pranchas de desenhos anatômicos de músculo, osso e sistemas de estabilidades corporais, como nos é tradicionalmente ensinado nos cursos formativos de cinesiologia e anatomia, e que dialoguem comigo na investigação das corporeidades e das novas epidermes protetoras, informantes e criadoras.

Componho essencialmente o tecido da investigação ancorada pelo pensamento de: Gilles Deleuze e Félix Guatarri e os conceitos de *desterritorialização*, *reterritorialização*, *rizoma*, *devir e dobra*, José Gil e o seu conceito de *corpo paradoxal*, Michel Bernard e o conceito de corporeidades, Laurence Louppe e sua visão da poética da dança contemporânea, e ainda, Suely Rolnik, Larossa Bondia e Eduardo Passos.

Pretendo também aproximar-me do fértil pensamento dos pesquisadores da Universidade Paris 8, na França, e na compreensão da Análise Funcional do Corpo no Movimento Dançado (A.F.C.M.D), cujo foco de investigação recai na análise do gesto dançado. São eles: Hubert Godard, Christine Roquet,

Isabelle Ginot e Julie Perrin. Também serão recrutados os pesquisadores da área da dança e artes cênicas: Andrée Martin, Philippe Guisgand, Odile Rouquet , Silvia Soter, Márcia Strazzacappa, Patrícia Caetano e Thereza Rocha,

Acerca da ES, trago autores como Thomas Hanna, citado como o precursor da ES, Silvie Fortin, da Universidade do Quebec, no Canadá e Ivan Joly, membro do Regroupement pour l'Éducation Somatique, também no Canadá. Assim como os criadores dos métodos somáticos, suas obras e a de seus discípulos: Bonnie Bainbridge Cohen, Mabel Tood, Irene Dowd, entre outros.

2 INTRODUÇÃO ÀS PISTAS

Início este capítulo com uma situação criada por Hubert Godart narrada em entrevista a Laurence Louppe:

Se eu tivesse que te indicar um modo de chegar a um lugar da cidade, eu teria duas opções, seja situando-o com a ajuda de um mapa e de orientações espaciais; seja indicando-o por um percurso: dobre à direita, depois dos correios à esquerda... [...] essa orientação – por percursos – é a mesma do autor de teatro, do historiador ou do psicanalista que busca reatar o nó do fio relacionado aos acontecimentos⁸(GODARD,1992.p.139).

Pretendo introduzir-vos nesta pesquisa, à maneira da história de Godard, indicando um percurso e reatando o fio de seu acontecimento. Tal percurso constitui-se na experiência do trabalho prático e considera a metodologia da cartografia como o suporte para esta pesquisa-intervenção.

A intenção proposital de eleger a metodologia como capítulo primeiro, vem confirmar sua importância na concepção desta pesquisa ancorada na criação de um pensamento sobre as corporeidades provocadas a partir das práticas e discutidas aqui⁹.

A cartografia é um método formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari que não comparece como um método pronto e que não possui regras gerais que servem para casos particulares. Sem hierarquias em relação ao objeto de estudo, tal uma geografia filosófico-política, a cartografia convoca a uma *decisão metodológica*, ou melhor, uma *atitude*.

Essa premissa propõe uma reversão na própria etimologia da palavra *metodologia*: transformar o *metá-hodós* em *hodós-metá*. Essa reversão transforma a definição tradicional de um caminho (hodós) predeterminado pelas metas dadas de partida, e passa a apostar “na experimentação do pensamento - um método não

⁸ No original: *Si je devais t'indiquer un moyen de rejoindre un lieu de la ville, j'aurais deux options: soit le situer à l'aide d'une carte et des orientations spatiales; soit t'indiquer une route: tu tournes à droite, après la poste, à gauche [...] Cette orientation – par routes- est celle de l'auteur de théâtre, c'est aussi celle de l'historien ou du psychanalyste qui cherche à renouer un fil événementiel* (GODARD,1992.p.139).

⁹ Na verdade, dou-me conta que poderia situá-la em qualquer parte da pesquisa, visto a sensação de onipresença da mesma. Tudo nesta pesquisa emerge da prática, de maneira que lhe farei menção em todos os capítulos. Traz-me a insistente imagem do nó de Moebius ou de um Urobóros, a ideia de contiguidade, de retroalimentação e de um fim que se reinicia sempre.

para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude” (PASSOS ET AL. 2010, p.10).

Para tal, a atitude do pesquisador-cartógrafo é de “acompanhamento de percursos, implicação em processos de produção, conexão de redes ou rizomas” (*ibid.*, 2010, p.10).

Para praticá-la, podemos:

“nos servir das *pistas* que surgem ao acompanhar a processualidade dos processos de subjetivação que ocorrem a partir de uma configuração de elementos, forças ou linhas que atuam simultaneamente” (PASSOS, 2010, p.77, grifo nosso).

Na perspectiva de que toda pesquisa é intervenção, é exigido do cartógrafo-pesquisador um mergulho no plano da experiência e um posicionamento horizontalizado em relação ao objeto de pesquisa. Ao colocar-se cartograficamente lado-a-lado em relação ao objeto de pesquisa, estabelece-se um *saber com* que “aprende com os eventos à medida que os acompanha e reconhece neles suas singularidades” e difere-se de um *saber sobre* das pesquisas tradicionais, que posiciona o pesquisador acima do objeto de seu interesse (PASSOS, 2010, p.143, grifo do autor).

Um *saber com* e *em* experiência não é um saber linear, ancorado por teorias. Especificamente nesta pesquisa, não seria o objetivo, durante as práticas às quais me dispus, o de conquistar uma determinada postura ou a perfeição ao executar um movimento. Aqueles que têm por hábito a usura da repetição e almejam a melhoria de sua performance, podem sentir-se incomodados por terem como diretriz as percepções de seu próprio corpo em seu próprio desejo de mover: “Transitar pelo não-saber, para um bailarino treinado a cumprir tarefas, equivale a cruzar uma fronteira, a experimentar um interdito, a adentrar um território novo, inicialmente bastante desagradável” (ROCHA, 2012, p.12).

Voltando a Godard e a sua história contada no início desse capítulo, o bailarino possuiria, não apenas o papel de propositor de percursos, mas também o papel de um geógrafo errante e nômade, “que acumula mapas, agenciamentos

intracorporais, situações geográficas, para em seguida, criar histórias” (GODARD, 1992, p.139, tradução nossa).¹⁰

Errar de modo nômade, sem destino certo, sem ponto de partida, nem ponto de chegada, torna a navegação do explorador-pesquisador-cartógrafo nada branda, à deriva mesmo, sujeita às intempéries e atravessamentos do processo e ao desconforto do confrontar-se consigo mesmo.

Colocar, pois, à revelia, tudo aquilo que de mais sólido possuía, a saber, seu corpo e seu saber, como dito na introdução deste documento, seria o mesmo que entregá-lo de bandeja ao risco de vê-los ruir, dissolverem-se. Seria ter como risco a incansável pergunta: Que corpo?

Felizmente, o perigo não moraria aí, aposta Godard. O perigo real seria o do envelhecimento corporal no sentido da caduque das ideias de um corpo que dança no panorama da contemporaneidade. O risco residiria na usura das repetições e nas tentativas de fixação de “uma certa imagem de si mesmo e de seus movimentos sem apreender as flutuações do mundo em si, de onde a urgência, mesmo de um corpo que avança em idade, de redescobrir suas novas flores”¹¹ (1997, p.11).

Apostando na afirmação de Godard, acredito que para colher novas flores, é preciso estar atento às estratégias das *formações do desejo* (ROLNIK, 2011, grifo do autor). Não apenas a intenção de relatar os acontecimentos ocorridos durante as práticas, mas captar os movimentos constituintes das formas que vão se compondo, absorver as matérias que surgem de quaisquer precedências e de me posicionar em/com relação a eles como conjuga Rolnik: “tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido para o cartógrafo, é bem-vindo” (2011, p.65).

Interessa-me ainda, estar atento às *marcas* de um processo. Tais *marcas*, ainda com Rolnik, são os estados inéditos que fazem tremer a consistência subjetiva de nossa atual figura, e compõem nossa existência nas dimensões do que ela vai se

¹⁰ No original: *qui accumule des cartes, des agencements intracorporels, des situations géographiques qui, ensuite, créent une histoire.*

¹¹ No original: *Le danger serait de fixer une certaine image de soi-même et de ses mouvements sans saisir les fluctuations du monde en nous, d'où l'urgence alors que le corps avance dans l'âge, de redécouvrir ses nouvelles fleurs.*

compondo como uma espécie de memória, não feita de fatos, mas de *marcas*, que a autora nomeia como *memórias do invisível*. E respondendo às exigências propostas por esses estados inéditos, nos tornamos outro. (ROLNIK, 1993, grifo nosso). Aqui, elas emergem em relatos que atravessam, desestabilizam e perseguem o texto. Portanto a escolha da abordagem transversal que o método da cartografia revela e que desestabiliza os eixos cartesianos tradicionais (vertical/horizontal). Interessa-me estar atenta às pistas.

Com tal abertura aos atravessamentos e às multiplicidades, não basta apenas dizer como Deleuze: “Viva o múltiplo!”. Mas que: “É preciso fazer o múltiplo” (2011, p.21). Na experimentação de um mapa cartográfico movediço em que nada se decalca, e que não há único sentido, nem única entrada, “tudo aquilo que tem aparência de *o mesmo*, não passa de um concentrado de significação, de saber e de poder” (PASSOS, 2010, p.10). São múltiplas as entradas de um saber nômade, de um mapa movediço, de um rizoma, enfim.

Sendo assim, situo-me no *entre* do mapa cartográfico e seus agenciamentos, e não ao seu centro. Um rizoma não possui um centro. A ideia de centro remete à existência de unidade principal e de árvore-raiz pivotante que atende facilmente às relações biunívocas, de lógica binária da dicotomia e que nada entende de multiplicidades (DELEUZE, 2011). Situio-me no *meio* do mapa, diferente daquele que orienta a um território, mas aquele que, como indica Rolnik, delineia um encontro de territórios e “que depende do “*olho-vibrátil* (o da vibratibilidade de todo corpo, aquele sem órgãos: campo molecular das intensidades)”, contrário àquele que depende do “*olho-do-visível* (o da retina: campo molar da representação)” (2011, p.59). No fogo-cruzado das transversalidades me deixo atravessar pelas intensidades que surgem dos agenciamentos que o corpo faz.

Vale salientar, que neste percurso, não ter um norte não significa, conseqüentemente, abrir mão do rigor, mas sim, ressignificá-lo:

O rigor do caminho, sua precisão, está mais próximo dos movimentos da vida ou da normatividade do vivo [...]. A precisão não é tomada como exatidão, mas como compromisso e interesse, como implicação na realidade, como intervenção (PASSOS, 2010, p.11).

Atenta às *marcas*, às *fomações de desejo*, às *memórias invisíveis* e ao *olho vibrátil*, coloquei-me, pois, ao encaço das pistas.

Desde o início desta investigação a partir do ingresso no Programa de Pós Graduação em Artes no ICA|UFC, iniciei uma série de encontros práticos os quais denominei “ateliês”. Foram encontros semanais em grupo ou individuais, com intuito de me/nos colocar em experiência a partir de movimentos da educação somática mais especificamente aqueles aos quais tive oportunidade de praticar: Feldenkrais, Ginástica Holística e BMC.

Os ateliês foram registrados de várias maneiras: escrita, desenhos, fotos, filme, gravação de voz. Considero o potente material que alcancei de imagens e escritos¹², meus e dos participantes convidados-colaboradores nesta investigação - em duas vertentes: uma parte contém tudo aquilo que é da ordem do visível, fruto de uma relação entre um eu e um ou vários outros. Outra parte que é da ordem do invisível, do menos óbvio, embora igualmente real, e que compõe *as marcas* de um processo.

Os encontros práticos tiveram três momentos distintos: no primeiro momento em grupo, com participantes-colaboradores que já possuíam alguma experiência corporal e consistiu em explorar a ligação da ES com a dança. O segundo momento solo, onde me coloquei-me na experiência de transitar pelas paisagens somáticas, sozinha e registrá-las. O terceiro momento de volta aos ateliês em grupo e do Estágio de Docência, disciplina integrada à grade curricular do Programa de Pós-Graduação, onde durante um semestre, supervisionada pela Prof^a Denise Parra, ministrei uma disciplina do curso de graduação em dança do Instituto de Cultura e Arte- ICA/UFC no qual esta pesquisa se vê inserida.

Atualmente a pesquisa se propõe a outro momento de criação, o de uma performance-instalação no Seminário Territórios Sensíveis, previsto para 2015, em uma realização do ICA-UFC. A pretendida instalação, cuja concepção ainda está em processo de conclusão, expõe o percurso investigatório desta pesquisa em forma de instalação. A proposta e concepção desse evento estão anexadas no final deste documento¹³.

¹² Ver anexo 1.

¹³ Ver anexo 2.

2.1 Mapas Movediços

Os primeiros encontros deram-se no Espaço do Bem Viver ¹⁴ com participantes convidados que já possuíam alguma experiência corporal. Nesses encontros optava por selecionar alguns movimentos da ES e em determinado momento estabelecer uma sequência coreográfica a partir desses movimentos. Precisava partir de algum lugar, e escolhi começar pelos supostos objetos da pesquisa: dança e ES. Foram aproximadamente dez encontros com grupos formados por pessoas de áreas artísticas diversas (circo, teatro, artes plásticas e performance) cuja proposta – partir de movimentos somáticos pré-estabelecidos por mim - deixar emergir a dança nele contida, Assim, durante um bom tempo desta pesquisa, busquei o lugar onde se daria um provável encontro entre os dois. Insistindo na hipótese de que a ES, fosse uma ponte, uma ferramenta para um estado de criação em dança contemporânea, o que, por sua vez, viria confirmar a afinção entre dança e ES já tão pontuada por pesquisadores relevantes do pensamento em dança atual.

Atentos ao olhar vibrátil e às formações de desejos, citadas anteriormente, éramos um grupo de pessoas, em sua maioria artistas, que durante as duas horas dedicadas a esse encontro, nos permitíamos transitar pelas paisagens que emergiriam a partir dali. Ciente das intensidades que poderiam surgir, ou mesmo na intenção de provocar tais intensidades, me abasteci com alguns “coringas” que poderiam ser lançados durante a prática, aumentando a palheta poética da movimentação: música, fragmentos de textos, poesia, e propostas prévias de trabalho que encaminharia o andamento da prática e da condução verbal, como por exemplo: o uso do espaço, de palavras, a sugestão de paisagens corporais, percepção de peso, gravidade e etc. Tais “coringas” nem sempre eram lançados. Eles apenas estavam ali, como munção, para dar possibilidade ao porvir, servindo de mote na tentativa da apreensão de um norte temporário de um mapa movediço, e que nós não sabíamos exatamente quando surgiriam, nem como utilizá-los, como se aguardássemos as *marcas de um processo* e as *pistas*, para seguirmos.

¹⁴ O espaço do Bem Viver é um espaço multidisciplinar sob a direção de Andréa Bardawil, onde ministro aulas regulares de Educação Somática desde 2012, em Fortaleza – Ceará.

Esperávamos assim, encontrar a ponte, elo ou *momentum* onde a ES tornava-se dança. Na verdade, não demorou a se perceber que, o que acontecia ali, nada mais era, que a tendência em confinarmos-nos em territórios velhos conhecidos: uma boa prática somática bem experienciada, rica em intensivos e ministrada por mim. Sim, era forte e belo o que ocorria ali, porém, não havia trampolim nem *élan* - além do que já havia - e que nos ejetasse magicamente em um *estado de dança*. Talvez fruto do jogo oculto de si, que em tudo se almeja, mesmo sem pretendê-lo, territorializar, riscar com linhas duras a zona confortável de uma representatividade. Não era essa a posição cartográfica desejada na qual me predispus estar/fazer/pensar, e que, talvez, a melhor atitude para o andamento da pesquisa-intervenção, naquele momento, fosse a de me colocar só. Dispensar temporariamente o trabalho em grupo e Iniciar práticas solo.

“Quando se trabalha, a solidão é, inevitavelmente, absoluta”, afirmou Deleuze. Todavia, há de se estar atento para perceber a aparição de uma solidão extremamente povoada: “Não povoada de sonhos, fantasias ou projetos, mas de *encontros*.” (1998, p.14, grifo nosso).

Se já não esperava mais pela provável *ponte* entre ES e dança. O que encontrar? Um bom início seria o de, justamente, não se colocar na posição de espera, sendo esse o papel oposto ao do cartógrafo. Não esperar *pele* encontro, mas estar *nele*. E foi aí que uma **pista** surgiu e conseqüentemente, um novo mapa se delineia.

Pista 1 – estar *nos* encontros.

H e eu

Relação, respiração, gracejo.

Encantamento, entendimento, cumplicidade

Entrega, presença, dar-se de presente, aceitar o presente, abrir o embrulho, festejar, cobrir-se, usufruir-se.

O corpo de presente, de bandeja

A conquista está na entrega

Compreender o outro é abraço. (Ítalo)

Durante a filmagem de uma prática partilhada com um não bailarino, fora do âmbito formal dos ateliês, percebi que não havia um ponto preciso em que a ES deixava de ser ES e tornava-se dança, pois, diante de mim, através da imagem da câmara, na execução de um movimento somático, percebi que meu amigo já dançava.

Era um movimento consciente e pausado. Seu corpo parecia se alterar para um outro *estado de corpo*¹⁵. Meu amigo se movia lentamente, seus braços criavam o espaço do entorno e se prolongavam como desdobramentos de si. O movimento fora *secretado*¹⁶, o espaço se adensou. Tudo era braço ali. Uma corporeidade. Aquele movimento tão conhecido e praticado por mim, e por outros, era só dele, ali naquele momento. Poderia ser uma *possível dança* o que acontecera ali? Sim. Poderia tratar-se de um *encontro*, tal qual comentado anteriormente, entre os afetos que se cria entre quem dança e quem observa? Sim. Meu amigo dançou a *sua* dança, diante de mim, sem nunca ter dançado antes, segundo ele. Começo, então, a pensar na possibilidade de que no movimento somático há dança. Ou melhor, posso pensar a ES promotora de um *devir-dança* do movimento. Não haveria expectativa de ponto de chegada, porque tudo já acontecia ali, no processo de seu agenciamento. A ES, por si só, já contém dança. Ao nos colocar, ou melhor, ao disponibilizarmo-nos no mover somático, com condução verbal voltada à atenção de autopercepção e das sensações advindas do próprio mover, já estamos em *estado de dança*.

Tem alguns momentos em que pareço que sou um só, mesmo na companhia do outro... (Alex)

Relembro situações semelhantes ocorridas durante os ateliês, ao observar a movimentação dos participantes em um exercício somático e perceber o *momentum*, a clara sensação de que, ali, o movimento *realmente acontecia*, e que todos estavam presentes e dançavam *suas* danças. Tratar-se-ia de um *encontro*?

O estado de corpo é como se fosse uma lâmpada desligada que alguém acende. (Herbeline)

¹⁵ O termo *estado de corpo* será discutido no Capítulo 2.

¹⁶ Refiro-me a José Gil em *Corpo Paradoxal* (2001), imagem-conceito que abordaremos em outros capítulos.

“Não existe uma imagem correta, uma postura correta, ou sequer um movimento correto. Existe uma maneira de funcionar que, num dado momento, conduz simultaneamente à unidade e à abertura” afirma Irene Dowd, discípula de Mabel Todd, criadora do método *Ideokinesis*¹⁷ (DOWD *apud* LOUPPE, 2012, p. 72). Esse pensamento traz por pressuposto a transformação, a entrada do corpo, em movimento no seu devir. Esclarecendo, talvez, aquele momento, quando dançamos, ou quando assistimos a uma dança, em que temos a nítida sensação de que é o momento onde “flui”, ou ainda, dizemos, que o movimento “funciona”. Um movimento que não é plágio, e que por sua vez, não serviria nem como mestre, nem como modelo a ser seguido. Justamente, o seu oposto, pura criação. Ancorada por Gilles Deleuze, apostarei na possibilidade de que, no movimento que “funciona”, tratar-se-ia de um *encontro* (1998). Um *encontro* que exprimiria um estado de corpo. Finalmente, o *encontro* tão almejado, se revelava por vias de atravessamentos.

Estado de corpo - é como se fosse a sensação do “uau!” da dança.

“Não uma imagem justa, apenas uma imagem”, diria Deleuze, e acrescenta: “é a mesma coisa em filosofia, em um filme, em uma canção: nada de ideias justas, apenas ideias, é o *encontro*, o devir, o roubo e as núpcias, esse *entre-dois* das solidões” (*ibid.*, p.17). A tal afirmação, permitiria-me acrescentar: não o movimento justo, apenas *um* movimento. Não é o caso do resultado de infundáveis repetições ou de um movimento bem executado e “limpo”, utilizando o jargão comum em dança. *Um* movimento se faz no mais profundo da solidão, onde se faz o *encontro* deleuziano: “encontrar é achar, é capturar, é roubar, mas não há método para achar, nada além de uma longa preparação” (*ibid.*, p.15). Posso dizer então, que não se é mais o autor (de um movimento qualquer, justo), não se é mais só, é-se bando, porque, nos agenciamentos dos encontros somáticos, um corpo que faz *um* movimento, nunca esteve tão povoado.

¹⁷ O método de origem americana é o resultado da pesquisa de três pioneiras: Mabel Todd, Lulu E. Sweigard e Irene Dowd. Possui como foco principal a visualização dos segmentos do corpo e será melhor abordado no capítulo 2 – Percursos Somáticos.

Outro dia, ao chegar mais cedo para a aula, fiquei a observar alguns colegas realizar determinados movimentos. Comecei a pensar como se dava essa relação com o corpo. A relação íntima que lhe dá forma no espaço é inerente à nossa condição. Falo isso, pois trabalho com crianças e percebo que, quanto mais jovem é o indivíduo, o acesso ao corpo do outro é mais parcimonioso. Crianças se abraçam mais. [...] Por outro lado também comecei a refletir acerca da minha condição espacial. Como sinto meu corpo? Na realidade, às vezes penso que ele é um entidade imersa em torpor. Certa dia, quando saí de uma das aulas, tive uma consciência corporal mais apurada. Senti cada parte do meu corpo da forma com ela é. . Mesmo que tal sensação tenha se dissolvido ao sabor da impiedade de Cronos, foi marcante e posso dizer que tudo isso foi meio assustador. Senti vida pulsando em mim. (Abnadab)

Já não estava mais só. A pista, a partir de então, seria a de se colocar diponível aos encontros e se deixar “povoar” com a leitura e os conceitos do “bando” formado pelos autores-intercessores eleitos, aliados de percurso e acompanhantes de um trilhar, citados na introdução deste documento.

Tais leituras provocavam a formação de várias questões: como resistir à tendência de reestruturação de um novo corpo, o estabelecimento de uma nova anatomia e colocar-se nas reverberações dos *encontros-estados*? Em que desdobramentos poderiam se suceder tais *encontros-estados*?

Formou-se a suspeita de que mais um mapa tornaria a emergir, com a ideia de que esta pesquisa, apesar de vir se concretizando mais efetivamente nestes últimos meses, e objetualmente, tornando-se aos poucos, um registro através da escritura deste documento; existia há muito mais tempo. Durante muito tempo, busquei em minhas práticas enquanto bailarina ou professora, “construir” corpos, no sentido real de obtê-los (o meu corpo e o dos meus alunos) fortes, firmes e funcionais. A partir das insistentes questões contemporâneas formuladas com o corpo nos workshops, cursos e espetáculos de dança aos quais presenciei e participei; a descoberta e aprofundamento nas técnicas somáticas com a formação em Ginástica Holística; as propositais provocações estabelecidas pelas disciplinas ofertadas no próprio programa de Pós-Graduação e na orientação desta pesquisa, a rica aproximação com os conceitos filosóficos, entre outros, provocaram a formação de intensivos e demolições dos muros e alicerces do meu saber. Há alguns anos, meu corpo vinha ruindo e neste instante, tal fenômeno se conformou. Blocos de

sensações, compostos de perceptos e afectos, onde o corpo dá lugar à sensação e às zonas de indiscernibilidade e de indeterminação, e que é próprio do fazer artístico (DELEUZE, 2010). Foi no momento em que a vertigem da dissolução do corpo se deu, que, acometeu-me a *gagueira*, tal qual aquela, proferida por Deleuze. Tornar-se “uma estrangeira em sua própria língua” (1998, p.12) e assim foi, que mais uma **pista** surgiu.

Se pudesse descrever os exercícios com o ritmo corporal em poucas palavras, diria que é como entrar no mar e quando sai, se sente como se ainda estivesse no mar. (Janaína)

Pista 2 – dissolução corporal

Segundo Deleuze:

O uso mais rico de sua solidão, é servir-se dela, como de um meio de encontro, fazer uma linha ou um bloco passar entre duas pessoas, produzir todos os fenômenos de dupla captura, mostrar o que é a conjunção “e”, nem uma reunião, nem uma justaposição, mas o nascimento de uma gagueira, o traçado de uma linha quebrada que parte sempre em adjacência, uma espécie de linha de fuga ativa e criadora? E... e... e...” (1998, p.17).

Uma franca crise com meu objeto de pesquisa (a ES) se deflagrou. A importância dada inicialmente ao seu estudo, já não fazia mais tanto sentido. “Sem corpo” e com um objeto de pesquisa que havia sido engolido no processo, tornava o percurso deveras árduo. A escolha não poderia ser outra, senão, a de me deixar levar no fluxo de uma conjunção “e” tal qual Deleuze, vaguear pela vertigem de um corpo que se descompunha, tal qual Bernard profere em suas corporeidades dançantes, ou ainda, entregue à dislalia. Ter um saco, e colocar todas essas coisas dentro, inclusive, a mim mesma, como aconselhava Deleuze (1998).

Mais práticas, mais leituras: mais gagueira. Como dizer o indizível?

Para o bailarino, dizer, é meta difícil, já que, como afirma Bernard, apesar dos bailarinos e coreógrafos serem tributários de vários textos filosóficos sobre suas obras, ou de discursos críticos sobre a dança, e deles mesmos sentirem a familiaridade do discurso filosófico naquilo que pensam e dançam, frequentemente possuem a dificuldade em encontrar as palavras certas ao expressarem seus modos

de fazer, arroteando-os, utilizando palavras-subterfúgio, ou, como diz o autor: “*des mots détours*” (BERNARD, 2004, p.3), como expressão de seus processos de criação.

Um modo de dizer que é da ordem do ressentido e do vivido e que é “bivalente”, apresenta Bernard, e são estes, os bailarinos “tomados entre o peso do discurso ambiente¹⁸, que eles ressentem quase com dor, com embaraço”, e aquilo que eles gostariam de dizer eles mesmos, em relação à sua própria aventura de dançar (*Ibid.*, p.3 tradução nossa).

Dou-me conta, então, que os intercessores que dialogam comigo nesses modos de dizer, são intercessores que assumem aquilo que escapa às grades do conceito. Ainda com Bernard, aqueles poucos que consagram algumas linhas sobre a dança são franco-atiradores e aventureiros, pois a dança escapa. “São aqueles que pensam que filosofia não é tomada de poder, mas justamente o reconhecimento do *im poder*” (*Ibid.*, p.3). Não é tarefa fácil falar sobre aquilo que escapa; não encontrar as palavras exatas, não ter as imagens, a prova, a escrita, o testemunho certo. Na dança que escapa, as palavras são subterfúgio, “*des mots détours*”.

Poderia tratar-se de uma “involução”, o que ocorria neste determinado momento da pesquisa. Como sugere por Deleuze, uma involução não no sentido de uma decomposição ou de um retrocesso, nem de um balanço da situação, mas no sentido de uma abertura. Fazer um “balanço” nos situaria historicamente em um passado-presente, antes-depois, que tem por consequência, ou sequência dos fatos, nos renovar ou nos fazer evoluir e que por isso, não interessaria ao devir. “Os devires não passariam por aí”, afirma Deleuze. Não haveria presente, nem história. Tampouco, seria o caso de *evoluir*, mas o de *involuir*, que é o de “ter um andar cada vez mais simples, econômico, sóbrio”. Não se posicionar cronologicamente, e sim no deserto, “tornar-se cada vez mais deserto, e assim, mais povoado” (1998, p.39).

Involuir ao observar solitariamente, aquilo de mais simples e potente que haveria no processo somático. *Involuir* a fim de convocar os atravessamentos, as marcas de um processo e as perseguições. *Involuir* seria, pois um retorno sem fim à mesma pergunta: que corpo?

¹⁸ No original: [...] *pris entre le poids du discours ambiant*, qu'ils ressentent avec beaucoup de douleur, de gêne [...]

Voltei-me ao estudo da anatomia e sua história, não para situá-la, mas para *involuir* com ela. Fascinei-me pelos estudos anatômicos e teatrais das pranchas desenhadas no séc XV e XVI. A imagem do corpo que se escarpa a si mesmo e que exhibe, ao mesmo tempo em que oferece aquilo que o (des)constitui enquanto corpo paradoxal, a saber, sua pele. Tais imagens tornaram-se perseguições. Por vários meses, insistiam em serem observadas. Mesmo sem saber onde inseri-las na pesquisa, observava-as e sorvia-as, ciente do intensivo ao qual elas convocavam. Foi aí que compreendi, que aquele desenho - mais precisamente, a ilustração de Juan Valverde de Amusco, com a qual abro este documento – tal registro de corpo/estado, se tratava de mim mesma. Não o eu enquanto identidade-indivíduo, mas o de estado-corpo, enquanto pesquisadora. E ainda o é. Parafraseando Deleuze: “Não à imagem justa, apenas uma imagem” (1998, p.17); digo: não ao movimento justo, apenas um movimento; não a um corpo justo, apenas um corpo. Que se escarpa, exhibe e oferece o órgão que o condiciona e que ao mesmo tempo é a *dobra* e a abertura na invenção de outro corpo, de uma eterna conjunção e... e... da pergunta que nunca quer calar: Que corpo? Talvez aí, residisse uma resposta, ou um *encontro*, ou melhor, uma pista.

Mais uma vez, já não estava mais só. A suspeita de mais uma pista, desde então, era a de que já não me desvencilharia mais dos *encontros* proporcionados pela pesquisa, a mesma tornando-se, uma espécie de onipresença a todos os modos de fazer aos quais me dispus neste período.

Pista 3 – modos de fazer: operar no *encontro* das dissoluções

Ao colocar-se em experiência, sem determinar resultados, apenas imagens, apenas movimento, apenas corpo, os *encontros* emergem. Como zigzags, como algo que passa, linhas que cruzam e atravessam, e que designam um efeito, um bloco de devir. Como diria Deleuze:

Os encontros não designam uma pessoa ou um sujeito, mas uma dupla-captura [...] um roubo, um duplo-roubo, é isso o que faz, não algo mútuo, mas um bloco assimétrico, uma evolução a-paralela, núpcias, sempre “fora” e “entre”. Seria isso, pois, uma conversa (2010, p.15).

Tal encontro, ao qual Deleuze se refere, rompe as formações de questões feitas para alimentar os dualismos. Numa prática somática fazemos certo ou errado? Posso ir mais e melhor? Em que nos valeríamos nessa prática? É bom ou ruim?

Questões feitas pelos corpos dançantes, porque sempre corremos o risco de reencontrar na própria prática organizações que estratificam e que, segundo Deleuze, dão poder a um significante e atribuições que reconstituem um sujeito: “os grupos e indivíduos contém microfascismos sempre a espera de cristalizações” (2011, p.26). É necessário trazer o corpo ao presente, situá-lo geograficamente no “entre”, aguçar sua percepção e fazer tremer seus contornos. Ou à maneira de Rolnik:

Uma maneira de recusar todos os modelos de encondificação preestabelecidos [...] recusá-los para construir, de certa forma, modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular (1996).

Às sensações dadas, apreendidas e fugazes, às percepções surgidas e eventualmente as novas formas do sentir na composição de um estado de corpo é o que se traduziria no *encontro* de uma anatomia em singularidades, e que se constituiria as práticas desta investigação.

Como é difícil para mim realizar todos os exercícios!!! Embora eu considere ter melhorado, ainda falta muito até chegar a um ideal. Aliás, não sei nem o que é esse ideal. Será que ele existe? Mas, de fato, aqui não existiu o certo nem o errado, existiu o movimento. O movimento que cada um sabe fazer dentro do processo criativo que lhe pertence. (Abnadab)

2.2 Singularidades e Emergências

A experimentação em ES pode ser considerada uma genuína promoção de singularidades. A busca de singularidades em nada tem a ver com a busca de individualidades e de sobrecodificações. No fazer somático das práticas, o *encontro* acontece em vertentes e vetores diversos: o *encontro* consigo, o *encontro* com o outro, ou ainda, o *encontro* com um outro em si mesmo. O *encontro* seria um estado de corpo que traduz todas as vertentes acima e leva em consideração os atravessamentos de seus agenciamentos.

Meu corpo é um mar (Leticia)

No fazer somático, ocorre que um mesmo exercício pode ser apreendido e percebido diferentemente de uma pessoa para outra. Ou ainda, o mesmo exercício praticado pela mesma pessoa, mas em momentos diferentes, pode trazer percepções distintas das que ela havia sentido e com as quais havia estabelecido uma possível referência. Não se trataria de estabelecer o certo ou o errado da apreensão do exercício, mas a possibilidade de trazer à tona os processos de singularização.

A experiência somática seria então, um agenciamento de singularidades que não se fixaria a uma aprendizagem motora fechada. Sempre há um conteúdo atual e sensível, linhas de fuga, que atravessam e rompem os contornos do saber que se pretende, sorrateiramente, sedimentar. Uma “cinestesia nômade”, como sugere Godard (1992), onde atualizamos-nos em permanência, conforme a experiência percebida no movimento. Os processos de singularização promovidos seriam uma possível maneira de recusar os modos de manipulação pré-estabelecidos de um fazer com o corpo, ou como afirmam Guattari e Rolnik: “uma recusa, para construir modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular” (1996, p.17).

Hoje observo que o que mais cede são os membros superiores, ombros e a cabeça ficam numa guerra constante que puxa e eu tento ir contra. (Islania)

Na experiência somática de trazer o corpo ao presente, subtraímos-lhe o peso histórico que o instaura em uma ordem temporal e de representatividade. Estar de corpo presente para um intérprete em dança, segundo Rocha, significa, em seu fazer movente, fazer nascer a matéria humana singular de si (2012).

Estabelecer aqui, o elo entre ES e dança, ou melhor, estabelecer a possibilidade de retroalimentação entre ambas, seria colocar em questão a conjugação de práticas corporais que levem em consideração o estatuto do intérprete em dança, tanto na relação coreógrafo-bailarino, que se supõe ir além da exigência em execução técnica, mas que se estabelece na criação conjunta a partir de partituras dançadas de si. O que poderia vir significar uma aquisição mais

complexa para o intérprete, uma conquista de passar da heteronomia para a autonomia (ROCHA, 2012)

O bailarino não terá outra escolha senão, dançar o seu próprio corpo, sua própria história, como afirma Martin: “dançar o que ele é, para o bem e para o mal” (2012, p. 131). Uma dança de si nascerá da experiência particular, íntima, mas não identitária, como afirma Rocha: “A matéria humana a ser buscada nascerá da experiência do bailarino de um devir-outro de si, daquilo que ele mesmo não se sabe capaz, daquilo que ele não sabe de si (*idem*, p.3).

Existem muitas portas em nós. Pois de relance o olhar se abre o peito irradia, os dedos se distanciam um dos outros espalmando a mão ou a planta do pé como se desejassem imensamente serem tomados por um outro alguém. (Clarissa)

Uma rica experiência em singularidades se deu no curso da disciplina de Estágio Docência, onde além das propostas somáticas cujo registros-pistas são mostrados em texto azul neste documento, fora aplicado também, um exercício descrito pelo coreógrafo Daniel Dobbels em entrevista a Hubert Godard¹⁹ à propósito dos estados de corpo. Dobbels cita um interessante exercício proposto pelo teatrólogo Etienne Decroux, no qual, este solicitava a seus alunos a execução de ações simples, corriqueiras, mas com diferentes propostas de estados de corpo. Assim, ações tais como “pegar um copo sem ferir o espaço”, por exemplo, poderia remeter ao intérprete, a possibilidade de experimentação, emersão e alteração de um estado de corpo, como afirma Louppe:

A simples exploração das paisagens corporais, ou textualidade ilimitada, contendo em si as suas próprias mutações de sentido, leva-nos a reconhecer em nós a presença de um “outro corpo”, que mesmo ao mínimo movimento, pode surgir inesperadamente (2012, p.75).

Colocamos a ideia do tal exercício em prática priorizando um caráter somático na proposta. As aulas iniciavam-se, invariavelmente, com movimentos da ES na perspectiva de fazer o corpo *presente* e a partir da experiência das percepções sentidas, trazer, por fim, a possibilidade de alteração dos estados de

¹⁹ *Le Geste Manquant*, entrevista de Hubert Godard, realizada por Daniel Dobbels e Claude Rabant, publicada na Revista IO – Revue Internationale de Psychanalyse, edição especial: États de Corps, constada na bibliografia deste documento.

corpo. Assim, após a prática dos exercícios somáticos, fora chamada à atenção às prováveis sensações/percepções infrigidadas ao corpo como leveza, aterramento, soltura, peso, ativação, etc. A partir de uma possível alteridade, poderíamos provocar modos de mover emergentes de tais sensações e em determinadas partes do corpo. Decidimos pois, depois deste início, experimentarmos o exercício proposto a Dobbels por Decroux. Fora sugerido aos voluntários várias possibilidades gestuais: caminhar pela sala “sem ferir o espaço”, segurar uma garrafa deixando que a mão “seja tomada” pela garrafa e não o contrário, dentre outras. Estes são alguns exemplos das sugestões de ações que foram criadas por mim e pelos próprios alunos que participaram ajudando a eleger “situações de corpo”. É válido salientar, que antes do voluntário executar a ação com a sugestão de situação de corpo, sempre lhe era solicitado que exercesse a mesma ação, apenas motoramente, sem nenhuma sugestão que modificasse eventualmente o estado do corpo. Logo em seguida, era solicitado que a executasse novamente, agora com a proposta de uma nova situação corporal. Essa desconformidade das duas maneiras de fazer o mesmo movimento, colocadas em seguida, uma atrás da outra, possibilitava tanto àquele que a executava (intérprete) quanto àquele que o observava (espectador), perceber o surgimento das diferentes cinestésias entre aquilo que as movia enquanto ação.

Tenho a impressão de que o que fazemos aqui, é uma aula de mim, sobre mim. (Leticia)

É nesse ponto que frisamos a ideia de que tais experiências corporais poderiam ser consideradas processos de singularização. E ainda, a conjugação com as práticas somáticas, como a descrita acima, revelaria o potente alcance de tais cinestésias, remetendo-nos a uma espécie de *contágio supremo* como afirma Godard (1994a), não como via de mão única, mas nas duas vertentes constituintes e constituídas de um estado de corpo envolvendo intérprete-bailarino e espectador, e mais, envolvendo a criação de mundos

A tais processos de singularização em ES e dança, aliamos à questão indagada por Nathalie Schulmann, professora de dança e Análise Funcional do

Corpo no Movimento Dançado²⁰ no Centre National de Danse – CND, sobre a pesquisa da AFCMD em relação a uma “identidade gravitária”. Valendo-se da noção de um diálogo tônico ou anti-gravitário²¹ onde o homem se constitui na sua relação com a gravidade e com o mundo que o envolve, Shulmann revela o trabalho de busca, ou melhor, de uma eterna busca anti-gravitária no mundo, e que se refere tanto à objetividade quanto à subjetividade do indivíduo dançante, à sua estabilidade e instabilidade corporal ontológica (SHULMANN *apud* GREENE, 2009).

A Identidade gravitária em questão, em nada acometeria a valorização do eu, mas a chance de uma conquista em alteridade, como afirma Deleuze: “A experimentação sobre si mesmo é a nossa única identidade, nossa única chance para todas as combinações que nos habitam” (1998, p.19).

Quando nos movemos, nosso centro de gravidade se organiza em cadeia a partir de nossos apoios ou da perda dos mesmos. Os músculos tônicos especializados no diálogo anti-gravitário constituem nossa primeira memória, quiçá nossa primeira linguagem (a mãe, o mundo). Sua função é essencialmente a de inibir a queda, controlar o desequilíbrio e manter a verticalidade. Fazer um movimento, nada mais seria do que o relaxamento ou autorização de tais músculos, e que segundo Godard, seria justamente a partir desse diálogo anti-gravitário que se gerenciaria a qualidade poética de um movimento (1992). Um “desequilíbrio fundador” que alimentaria a dança de si em sua eterna busca, em construção, em experimentação das novas maneiras do mover-se, do estar em pé e do mover-se no mundo:

Por que nos emocionamos quando alguém dança, quando ele se engaja a jogar com a estabilidade, quando começa a trabalhar o eixo gravitário? Porque isso faz referência a nossa história, que está completamente marcada em nosso corpo, nesses músculos que nos mantêm eretos. Essa história é o que foi registrado no diálogo tônico. É a história eterna de nossas relações com o primeiro objeto de amor (GODARD, 1992, p.143).

²⁰ A AFCMD é um método em dança criado por Odile Rouquet e Hubert Godard sobre o qual nos aprofundaremos no capítulo 2.

²¹ A noção de um diálogo tônico ou gravitário do psicanalista Henri Wallon será o alicercetermos refere-se o conceito do pré-movimento criado por Hubert Godard que será abordado no Capítulo 2.

O estado de corpo muda por causa da sensação. A sensação muda por causa do estado de corpo. Sensação remete à memória. A memória que mais persiste é a casa da minha avó, o dia nublado, geralmente um dia de domingo, eu brincando. Essa imagem (árvore “cerejeira”) é o que consigo usar para explicar essa sensação que com palavras é inexplicável. Nunca experimentei essa lembrança em movimentos, mas gostaria de experimentar. (Janaina)

Promovo aqui, a reflexão de que a prática somática implica uma possível abertura às subjetividades no jogo das estruturas corporais e em largo alcance. O que significa, a não sujeição à esfera da sala de aula, das salas de apresentação ou do par indivíduo/repetição. Tornar o corpo presente é uma realidade somática que conjuga com a dança a comum escolha de desconstrução corporal, que rompe os muros e vai além, ao pensar com o corpo a sua obra e promover o par autonomia/invenção de mundo.

O largo alcance de tais mutações de subjetividade não funcionaria apenas no registro das ideologias, mas no próprio coração dos indivíduos, como afirmam Guattari e Rolnik (1996, p. 26): “Em sua maneira de perceber o mundo, de se articular com o tecido urbano, com os processos maquínicos do trabalho, com a ordem social suporte dessas forças produtivas”.

A promoção de singularidades seria, pois, um ato político. A ES e a dança seriam uma potencial máquina abstrata, fazedora de micropolítica, criadora de mutações e de não-sobrecodificações, constituidora de blocos de devir.

A Small Dance

Uma dança mínima, singela, micro. Uma dança que busque o específico, o contingente, o momento, a parada, o eixo, o marco, o ponto, certa, precisa, necessária àquele momento, uma dança do momento, como esta escrita, improvisada, acontecimento, pouco planejada, mas sentida e fluida, uma onda construída ao mesmo tempo em que se desmancha que cai e reverbera em si, permanecer em si, cair no outro, buscar o outro, entender o que é relação, ficar no entre, “oi”, “olá”, “alo”, você me escuta? Escutar, espreitar, vigiar, estar atento, aproveitar o momento. Nem o antes, nem o depois, mas o fluxo que as contém no agora, sempre agora, o esquecimento o cansaço, a espera, a memória. Nisso se constitui o improviso: na afirmação do tempo presente como aquele que

vale a pena ser vivido, ainda que este esteja impregnado do que foi e do que se deseja, é estar sempre sintonizando, ajustando, reparando, reparando, atualizando, das marcas ao presente, sem ressentimento, sem desespero. Prazer sem culpa, prazer sem dúvida, não há fim. A intenção é o que basta para se improvisar.

(Ítalo)

3 PERCURSOS SOMÁTICOS: da gênese ao paradoxo

Gostaria de iniciar este capítulo com considerações importantes sobre o termo “Educação Somática”, assinalando dados referentes à sua gênese, a seus princípios, a suas metodologias e contradições.

É no final do século XIX e início do século XX, no período que engloba o pós-primeira guerra mundial, que surge, paulatinamente, na Europa e na América do Norte, um movimento heterogêneo em sua constituição, preocupado em repensar o corpo objetualizado, resultante da mecanização operada pela Revolução Industrial e pelo desenvolvimento do capitalismo.

Tratava-se do surgimento de abordagens ditas “corporais”²², de influência teórica pluridisciplinar (psicologia, filosofia, medicina, filosofia oriental e arte), cujas acepções práticas voltavam-se para a integração do corpo-espírito numa visão holística da pessoa.²³ (JOLY, 2003)

É imprescindível esclarecer que, sendo, o pensar somático e suas abordagens, um fenômeno relativamente recente, situando-o em um contexto cronológico temporal, as afirmações encontradas na bibliografia pesquisada ainda são difusas quanto à sua gênese²⁴.

É, então, no ser dicotômico do pós-guerra, que alguns pensadores do corpo iniciam a elaboração de práticas pluridisciplinares e constroem os fundamentos teóricos do que viria, posteriormente, a ser denominado de

²² Em inglês: *practices of embodiment, body disciplines* (JOLY, 2003).

²³ A busca da integração corpo-mente levou muitos dos pioneiros somáticos a investigarem as práticas orientais: Irmgard Bartenneff estudou Chi Kung, Moshe Feldenkrais era faixa-preta de judô, Ida Rolf e Joseph Pilates praticantes de Yoga (EDDY, 2009).

²⁴ Poucos pesquisadores se aprofundaram pelos caminhos dos “pré-somáticos”, visto sua complexidade e ramificação. Ainda há espaço para pesquisas referentes aos traçados e desdobramentos que acometeram a ES desde suas origens. As três mais relevantes pesquisas que abordam o tema são: Michèle Mangione, com a tese de doutoramento, em 1993, na *Ohio State University*, intitulada: *'The Origins and evolution of somatics: interviews with five significant contributors to the field'*, à qual, infelizmente, não consegui acesso direto, Martha Eddy, em 2009, com: *"A Brief history of somatic practices and dance: historical development of the field of somatic education and its relationship to dance"*, que ousou delinear um organograma com os principais antecessores somáticos americanos, e a brasileira Marcia Strazzacappa, com sua tese de doutoramento na França, intitulada: *"Fondements et enseignements des techniques corporelles des artistes de la scène dans l'état de São Paulo au XX ème siècle"*, de 2000.

“pensamento somático”. Alguns desses pensadores são apontados como pioneiros e grandes influenciadores daqueles que os sucederam. Muitos deles ligados à dança ou oriundos de áreas da saúde ou da educação.

Tais pioneiros revolucionaram o pensamento do corpo em relação à auto-observação e à consequente noção de autopercepção: deitaram o corpo no chão observando as suas reações, investigaram os efeitos da gravidade sobre ele, expandiram a noção de espaço corporal e os aportes perceptivos e sensoriais do corpo no movimento.

Apresento, aqui, uma lista, composta por mim e outros autores, dos possíveis pioneiros ou “reformadores do movimento”,²⁵ como os denomina Strazzacappa. Uma primeira geração responsável pela criação de novas perspectivas corporais no movimento: François Delsarte (1811-1871), Emile Jacques-Dalcroze (1865-1950), Bess Mensendieck (1864-1957), Isadora Duncan (1878-1927), Rudolf Laban (1879-1958), Frederick Matthias Alexander (1869–1955), Mabell Todd (1880-1956), Joseph Pilates (1880-1967), Mary Wigman (1886-1973) e Elsa Gindler (1885-1961) (EDDY, 2009, ROUQUET, 1983, SILVA, 2010, STRAZZACAPPA, 2000).

A partir do levantamento bibliográfico, observo as tentativas dos autores em testemunhar o traçado dos antecedentes somáticos e suas consequentes descendências, resultantes dos novos métodos que surgiram, e ainda surgem, inspirando uns aos outros. Da origem até aqueles que Strazzacappa nomeia como “terceira geração” (2000), ou seja, os educadores somáticos que atuam, hoje, espalhados pelo mundo, percebe-se o desenho descontínuo em torno de quem influenciou quem, visto que muitos estudaram, pesquisaram ou se deixaram imbuir dos métodos uns dos outros, direta ou indiretamente.

²⁵ Em seus estudos de doutoramento realizado acerca da gênese da Educação Somática a partir de uma análise comparativa e aprofundada sobre os métodos que chegaram em território nacional, a pesquisadora e professora da UNICAMP, Márcia Strazzacappa intitula de “reformadores do movimento” aqueles que colaboraram por uma nova abordagem corporal. A autora arrisca três fontes das futuras aspirações somáticas: uma fonte australiana (Mathias Alexander), uma europeia (Jaques Dalcroze e Moshe Feldenkrais) e uma última, americana (Mabel Todd e o pensamento de François Delsarte a partir de seus discípulos – Delsarte, apesar de francês, teve reconhecimento maior de seu pensamento nos Estados Unidos) (2000).

O fato histórico das duas grandes guerras (1914-1918 e 1939-1945) marca e influencia, indubitavelmente, a criação de um novo olhar sobre o homem e seu corpo, e provoca o exôdo de grande parte desses pioneiros “pré-somáticos”, que se deslocaram de seu país de origem em busca de refúgio, permitindo que suas ideias se difundissem pelo mundo, o que suponho ter dificultado, posteriormente, as tentativas dos pesquisadores em traçar descendências diretas entre discípulos e mestres.

Especula-se, também, sobre a estreita conexão histórica entre o surgimento da dança moderna e o desenvolvimento das teorias e práticas somáticas. Não seria, portanto, de hoje, que a dança conjugaria relações com as técnicas somáticas. Essa conexão é retratada por Márcia Strazzacappa: “De fato, não se pode falar em técnicas corporais²⁶ no ocidente, sem se falar da dança no geral e da dança moderna especificamente. A evolução da dança moderna contribuiu para a reflexão sobre as técnicas corporais²⁷” (2000, p.167).

E Michèle Mangione *apud* Eddy:

Educação Somática e dança moderna estão ligadas. Ambos os movimentos surgiram do mesmo período e, possivelmente, a partir de diversas causas em comum. Os dois são formas baseadas no corpo que valorizam o ser humano como um todo. Ambos os campos partilham, também, algumas das mesmas personalidades, pioneiros do movimento da dança moderna que deram o seu contributo à educação somática. Embora nem todos possam ser considerados, estritamente, como pioneiros da educação somática, a sua influência nesse contexto foi significativa. (2009)

É claro que, a ES desde sua origem, não é clara. E não seria questão de vir a sê-lo. Por isso, a nebulosidade das pesquisas que insistem no traçado cronológico ou genealógico tradicional ao abordar sua gênese e descendências.

Desconstituída de linearidade, a ES, em seu percurso, é uma rede complexa de influências, marcada por dois grandes fatos históricos citados

²⁶ Leia-se, através da expressão “técnicas corporais” as técnicas somáticas que incluem abordagens diversas, informação confirmada por Joly: “*Trata-se aí, de um campo bastante vasto que inclui diversas abordagens ditas “corporais”*”. No original em francês: *Il s’agit donc là d’un champ très vaste, incluant diverses approches dites “corporelles”* (2002).

²⁷ No texto original: “*En fait, nous ne pouvons pas parler des techniques corporelles en occident sans parler de la danse en général et de la danse moderne spécifiquement. L’évolution de la danse moderne a contribué par la réflexion sur les techniques corporelles.*”

anteriormente e um intenso desejo de mudança, resistência e investigação do corpo no movimento, por parte daqueles que a encabeçaram.

Mangione *apud* Fortin (1999) distinguiu três períodos no desenvolvimento da Educação Somática: da virada do século aos anos 30, quando os pioneiros desenvolviam seus métodos, geralmente a partir de uma questão de auto-cura; 1930-1970, período que conheceu uma disseminação dos métodos graças aos estudantes formados por estes pioneiros; e dos anos 70 até hoje, quando vemos diferentes aplicações se integrarem às práticas e aos estudos terapêuticos, psicológicos, educativos e artísticos.

Por sua vez, a mesma autora, Fortin, professora do curso de dança e ES na Universidade do Québec, em entrevista a Lila Greene, já em 2009, sugere organizar o *acontecimento* da ES por blocos de ação. Assim, uma primeira etapa teria como ação a emergência dos métodos pelos pioneiros. O segundo bloco, constituir-se-ia pela disseminação desses métodos na Europa e na América. O terceiro, pela integração dos saberes somáticos por parte de algumas áreas particulares de ação, tais como saúde, psicoterapia, reabilitação e arte. O quarto e último bloco, pela institucionalização e reconhecimento social da ES, a partir da criação de uma comunidade de pesquisadores somáticos. (FORTIN *apud* GREENE, 2009)

A partir dos pioneiros, surgem discípulos, diretos ou não, instigados pela nova perspectiva de corpo integrado e que poderíamos chamar de segunda geração: Mézières (1909-1991), Ida Rolf (1896–1979), Irmgard Bartenieff (1900-1981), Moshe Feldenkrais (1904–1984), Gerda Alexander (1908-1994), Charlotte Selver (1901-2003), Lily Ehrenfried (1896-1994), Milton Trager (1909–1997) (EDDY, 2009).

Até que chegamos à terceira geração, com alguns dos criadores ainda atuantes: Godeliève Denys Struyf (1931-2009), Bonnie Banbridge Cohen (1941), Therese Bertherat (1931), Emile Conrad (1934- 2014²⁸) e Irene Dowd (1946).

No Brasil, as técnicas somáticas se difundiram através do trabalho de reformadores, tais como: Maria Duchenes (discípula de Dalcroze e Laban), Luis

²⁸ Emilie Conrad faleceu aos 80 anos, em abril de 2014, no período do curso dessa pesquisa.

Otávio Burnier (discípulo de Decroux) e Klaus Vianna (1928-1992) que, no início dos anos 60, na Escola de dança na Universidade Federal da Bahia (UFBA), ministrava aulas de ballet descalço e sugeria a seus alunos que fizessem o mesmo. (MILLER 2010, STRAZZACAPPA, 2000).

Suponho que a maior parte dos precursores dessas novas concepções, os tais “reformadores do movimento”, possuíam, enquanto motivação, o desejo e desasossego investigatório, a recusa de se satisfazerem passivamente com um diagnóstico médico muito aquém da compreensão corporal que eles detinham de seu próprio corpo e, no caso, de suas moléstias. Tal fato pode, sem dúvida, ser considerado como outro possível fato marcante no *acontecimento* da ES: a suposta inovação com o modo singular de se aproximar e abordar as patologias, visto que muitas delas, serviram de mola propulsora para a investigação e a experimentação dos pioneiros na criação de seus métodos.

Assim, o joelho de Moshe Feldenkrais (criador do método Feldenkrais), as frequentes rouquidões de Mathias Alexander (criador do método Alexander), a endocardite de Gerda Alexander (criadora do método da Eutonia), a pneumonia decorrente de um coice de cavalo de Ida Rolf, a paralisia de Mabel Todd (criadora do Ideokinesis), a febre reumática de Joseph Pilates²⁹, a poliomielite de Bonnie Bainbridge Cohen (criadora do método Body, Mind Centering) são algumas das lesões ou moléstias para as quais, esses pioneiros não encontravam alívio na medicina tradicional contribuíram para que os mesmos se munissem de sua própria intuição nas experimentações pessoais e de auto-observação para a elaboração de seus métodos na conquista de uma cura ou bem-estar corporal próprio ou de seus alunos. (FEITIS, 1979, FORTIN, 1999, STRAZZACAPPA, 2009).

Mesmo aqueles pioneiros e descendentes que não promoveram uma autocura mergulharam intensamente em estudos anatômicos, muitos se formaram em medicina, fisioterapia, quiropraxia, osteopatia e outros métodos corporais

²⁹ A inclusão aqui de Joseph Pilates, criador da “contrologia” (método hoje conhecido apenas pelo nome do seu criador: “Pilates”) no rol de “reformadores do movimento” se faz enquanto pertencente à geração que se deixou influenciar e influenciou, posteriormente através de seu método, uma nova maneira de abordar o corpo. Pilates se fez adulto saudável, apesar das sequelas de uma febre reumática durante sua infância, impregnou-se do pensamento e investigação corporal das artes marciais, yoga e de nomes como, Mary Wigman, Hannia Holm e Laban. Para mais detalhes, observar a nota de rodapé nº 11.

afins³⁰. O caráter de cura e prevenção de lesões³¹, fortemente presente na história e acepções da ES, torna-se um problema quando limita o alcance de seu potencial de ação.

Assim acontece com os aspectos educativos (a palavra “educação” consta no seu título) e psicocorporais enquanto abrangências dadas às práticas somáticas. São numerosas as pesquisas que discorrem sobre as possibilidades da ES em aquisições de auto conhecimento e auto cura, restituindo-lhe o papel de ferramenta pessoal para o tratamento de cunho terapêutico. Porém, uma distinção entre ES e métodos terapêuticos ditos psicocorporais ou somaterapias, deve ser feita.

Tais métodos utilizam o corpo para alcançarem problemas psíquicos através do resgate das emoções refutadas, advindas desses problemas e registradas no corpo de alguma maneira. Podem até servir-se de alguns movimentos oriundos de métodos somáticos, mas se pensarmos no termo “psicocorporal”, revela-se, de antemão, mesmo tratando-se de uma palavra composta, corpo e espírito como aspectos distintos de uma pessoa, ou seja, separando e afirmando por si só, a dicotomia existente entre corpo e espírito.

Essa ideia se opõe ao conceito de “soma”³² enquanto corpo/experiência, de abordagem holística, que considera a pessoa como um todo unificado. Ivan Joly acrescenta que, etimologicamente, a palavra “terapia” designa o estudo das causas e tratamento de disfunções e de patologias (2003). Ora, a arte e ciência dos educadores somáticos não residem nas patologias e em sua sintomatologia, quer

³⁰ Muitos reformadores trabalhavam em hospitais, onde perpetravam o pensamento de um olhar integrado do ser humano em tratamento. Alguns deles se posicionaram radicalmente contra a tradicional abordagem médica de segmentarização do corpo ao tratá-lo. Podemos citar os casos de Mabel Todd que foi processada judicialmente pela associação de médicos de Nova York nos anos 50, acusada de “praticar ilegalmente a medicina” ou Irene Dowd que foi licenciada de um hospital por se recusar a cuidar dos pacientes “por partes” (STRAZZACAPPA, 2000).

³¹ Sylvie Fortin discorre sobre a ES enquanto fator preventivo de lesões para bailarinos, em seu artigo: “Educação Somática: novo ingrediente da formação prática em dança” publicado em 1999 nos Cadernos do JIPE-CIT, revista eletrônica da Universidade Federal da Bahia – UFBA, que consta na bibliografia desta pesquisa.

³² Para Thomas Hanna, o precursor do termo *somático*: “O soma é vivo; ele está sempre contraindo-se e distendendo-se, acomodando-se e assimilando.[...] O soma é pulsação, fluência, síntese e relaxamento. [...] O soma é tudo o que você é ‘nesse’ momento, ‘nesse’ lugar onde você está, pulsando dentro dessa membrana frágil, que muda, cresce e morre. [...] O soma é tudo aquilo que você é (1972, p.28, grifo do autor)

sejam de ordem psíquica ou física, e sim no processo de aprendizagem do corpo e em sua capacidade de se autoexplorar, de sentir e de se reorganizar no movimento. Questões de ordem psicológica ou estrutural podem até surgir durante uma prática somática e são, obviamente, levados em consideração. Entretanto, a atenção da ES está voltada, preferencialmente, para o desenvolvimento do potencial, das possibilidades inexploradas e dos recursos na descoberta de outras maneiras do mover.

Seria então adequado, intitulá-la “Educação Somática”, tendo em vista todas as questões discutidas acima?

Apesar destas práticas estarem em exercício, como vimos, desde o final do século XIX, o termo “somático” surgiria somente em 1976, com a publicação da revista *Somatics*, de Thomas Hanna (JOLY, 2003, FORTIN, 1999), personagem unânime em importância na estruturação daquilo que viria a ser a ES. Hanna define soma como “eu, o ser corporal” (HANNA, 1972, p.28) e continua: “Educação Somática é a arte e a ciência de um processo relacional interno entre a consciência, o biológico e o meio ambiente, estes três fatores vistos como um todo, agindo em sinergia” (*Ibid.*, p.8).

Todavia, Fortin (1999), alerta que a expressão “Educação Somática”, se consolidaria somente mais tarde, aproximadamente em 1989³³.

Silvia Soter, bailarina e professora/formadora do método de Ginástica Holística, define ES como um conjunto de métodos que abrange um campo de conhecimento cuja abordagem corporal articula questões cognitivas, perceptivas, expressivas, motoras e de coordenação, que se acomodam em um grande “guarda-chuva” de abordagens com princípios, fundamentos e metodologias próprios (2012).

Fortin concorda com a proposta de definição constante do dicionário Larousse: a ideia de que a ES é um campo disciplinar que agrupa diferentes métodos tendo por objeto de estudo e de prática, a aprendizagem e a consciência do corpo em movimento inseridos em seu meio. A autora aprova e justifica tal

³³ Sylvie Fortin afirma ter sido depois de 1989, ano do primeiro simpósio bianual “*Science and Somatics of Dance*” do *National Dance Association*, que o uso do termo Educação Somática foi gradualmente consolidado e, mais recentemente, com a formação do *International Somatic Movement Education and Therapy Association* nos Estados Unidos e do *Regroupement pour l'Education Somatique* em Quebec, tornou-se generalizado (1999).

definição dada a importância do conteúdo que cada palavra possui no contexto de uma prática somática, a saber: aprendizagem, a consciência do corpo, e o meio. (FORTIN apud Green, 2009)

E é aí, que reside outra contradição, ou mesmo um incômodo, em torno da palavra “educação” que consta em seu título. Voltemos a essa questão. Aqui, não é de meu interesse aprofundar-me nesse vasto assunto, apenas confirmar o incômodo, meu e de outros pesquisadores³⁴ e levantar a questão para futuras investigações sobre o tema.

Em relação a isso, Sylvie Fortin concorda que a ES seja uma “intervenção educativa”, o que a remete a outra questão de grande relevância, tratando-se de ES, que é a da *aprendizagem*. Para a autora, a palavra “educação” serve positivamente à ES, não apenas para distingui-la de um possível componente de conotação terapêutica, mas para trazer em primeiro plano a dimensão de aprendizagem ao termo ES onde “as pessoas *aprendem* a consciência do corpo em movimento” (FORTIN apud GREEN, 2009).

O maior mal estar em relação à categorização da ES seria dado ao fato de que aquilo que emerge essencialmente de um trabalho prático escaparia à palavra e encontraria certa dificuldade de teorização. A ES enquanto prática corporal *minoritária*³⁵ conviveria com esse paradoxo. Susan Aposhyan formadora certificada no método Body-Mind Centering inicia com um “avant propos” no livro de Bonnie Brainbridge Cohen, afirmando tal paradoxo: “este livro exprime o inexprimível”³⁶ (2002, p.13, tradução nossa). E alerta sobre o fato de que, os princípios do BMC não terem sido elaborados por meio das palavras, e sim, do corpo; e que portanto, o desafio maior do livro, tanto de quem escreve, traduz ou lê, constituiria-se na transmissão fiel e compreensão da essência do método através da escrita. Uma

³⁴ Sivia Soter recomenda cautela com a palavra “educação”, e esclarece que é válida ao proporcionar uma dimensão pedagógica aos métodos somáticos desvinculando-a como é comum encontrar do tratamento de alguém que esteja doente (informação verbal). Rosa Gadelha Primo membro integrante da banca no processo de qualificação desta pesquisa remeteu-se à incômoda e limitante conexão educativa do nome no termo ES.

³⁵ Aqui, no sentido de uma prática menor, a partir do conceito de Deleuziana e Guattari.

³⁶ No original: *Ce livre exprime l'inexprimé* (COEN, 2002).

compreensão para além das palavras, como sugere Aposhyan: “para abordar esse livro, é preciso ler também nas entrelinhas”³⁷ (*idem*, p.13, tradução nossa).

Christine Roquet³⁸ relata a dificuldade de se nomear aquilo que se faz, de teorizar sobre o que emerge da prática corporal. E afirma:

É uma teoria que surge como ferramenta para pensar as práticas, a dificuldade de dar nome àquilo que praticamos e no qual estamos envolvidos (*técnicas do corpo, somáticas, técnicas psicocorporais, soma-estéticas, somato-psico-pedagogia, etc*) O mesmo ocorre com a mal nomeada “análise do movimento”³⁹ (2013, p.1, grifo nosso).

Extraímos daí, dois itens importantes a serem abordados. O primeiro, se pensarmos o fato de que a lista de nomes grifados e citados acima por Roquet trata de variações de nomenclatura e ações em torno de um propósito em comum: o corpo. Ou ainda, o corpo na contemporaneidade. Se a ES, digamos assim, escapa, é porque o próprio conceito de corpo em contemporaneidade, escapa. Face ao seu caráter de indistinção, nenhuma palavra a representaria claramente, lacrando-a e remetendo-a a uma área de atuação específica.

A ES pode ser, e é, aprendizagem, reabilitação, psicoterapia, auto-conhecimento, e por vezes, até mística. Mas nenhuma dessas abordagens a determinaria por si só. Definitivamente, a ES não possui rótulo que a contemple e que leve em consideração a potência do fenômeno de suas práticas. E é precisamente isso, o que nos interessa nesta pesquisa.

Mesmo que as escolas, hospitais, universidades busquem afinar o diálogo com esses métodos e reconheçam, cada vez mais, a pertinência de sua aplicação enquanto importante ferramenta em determinadas aquisições corporais (autonomia, bem estar, qualidade de vida, saúde), o diálogo entre ES e as instituições continua frágil, é o que constata o grupo de pesquisa Soma & Po da Universidade Paris 8, na

³⁷ No original: *Pour aborder ce livre, Il faut lire aussi autour des mots* (id.ibidem).

³⁸ Pesquisadora e uma das coordenadoras do Departamento de Dança da Universidade Paris 8 na França, professora formada em Análise Funcional do Corpo no Movimento Dançado, método criado por Hubert Godard.

³⁹ Em original no texto: *Cette théorie se veut um outil pour penser les pratiques, la difficulté de nommer ce que nous faisons, à laquelle nous sommes tous em but (techniques du corps, somatiques, techniques psycho-corporelles, soma-esthétique, somato-psycho-pédagogie, etc) reflète, me semble-t-il, notre difficulté à construire la théorie de ce que nous faisons. Et c'est la même chose avec la mal nommée “analyse du mouvement* (ibid., 2013).

França. A impossibilidade desse diálogo residiria nas incontornáveis tentativas de injunção das instituições formalizadoras, que, em vão, procuram quantificar a ES com avaliações estatísticas, questionários de satisfação e sistema de medidas fisiológicas e biomecânicas. Tais tentativas de avaliação estão fadadas ao fracasso, visto que, obviamente não dão conta da experiência somática, que, na visão de tais instituições formatizantes e formalizadoras, permanece uma modalidade subteorizada e incapaz de se conformar aos modelos de racionalidade dominante de produção de um discurso aceitável e explicativo de si (SOMA&PO, 2012).

O segundo item importante a abordar se situa em torno desta discussão. Se tais modelos de teorização convencionais não contemplam e alcançam a ES, é porque, justamente, devem ser revistos para, conseqüentemente, se abrirem à novos formatos de discursos teóricos. Que tipo de teoria poderia ser exercida em meio à potência do campo somático? Quais narrativas seriam capazes de produzir um discurso condizente com as experiências somáticas?

Em vias de resposta, o rico relato de Madie Boucon, tradutora do livro de Bonnie Bainbridge Cohen em sua versão para o francês, onde confessa ter sido necessária uma “tradução do vivido”, tendo como suporte não apenas dicionários, mas também, seus órgãos, seus líquidos e suas glândulas, o corpo envolvido para obter uma efetiva tradução do livro. “Com a mão sobre a caixa torácica, a boca aberta em um *la* ou de quatro sobre o tapete” (COHEN, 2002, p.12), Boucon experimentava aquilo que precisava sentir/traduzir, a fim de encontrar as palavras adequadas e contemplar a essência do trabalho do BMC. Ainda na mesma obra, na introdução à edição francesa, Patricia Kuypers⁴⁰ comenta sobre a possibilidade de invenção de novos modelos físicos e expressivos no trabalho do BMC, um saber totalmente ancorado na experiência:

“É próprio desta iniciativa, experimentar e descobrir novos fenômenos físicos e a partir daí, desencadear-se outros tipos de invenção ao nível da linguagem” (COEN, 2002, p.10, tradução nossa)⁴¹.

Assim, Bonnie Bainbridge Cohen fomenta novos termos que colaboram no processo de transmissão do complexo pensamento de seu método, que está

⁴⁰ Conselheira artística da revista belga especializada em dança: *Nouvelles de Danse*.

⁴¹ No original: “*Le propre de cette démarche est de experimenter e de découvrir de nouveaux phénomènes physiques et cette part d’inventions entraîne, aussi une part d’invention au niveau du langage*” (Ibid).

sempre a se reinventar. A autora afirma que buscar palavras para descrever as percepções nas práticas se revela um trabalho de intensa co-criação entre ela e os praticantes. Por exemplo, um termo cujo conceito está presente nas práticas do BMC, é o “*re patterning*”. Um termo que não existe em nenhum dicionário francês ou inglês e que nomeia novos reflexos extensivos ou desenvolvidos a partir daqueles já repertoriados pela ciência⁴² (COHEN, 2002)

A teorização nas práticas somáticas sugeriria, assim, um caminho de duplo sentido, um “toma-lá-dá-cá”. Como afirma Patricia Kuypers: “do pensamento ao corpo, e do corpo ao pensamento” (COHEN, 2002, p.11), onde o discurso teórico somático poderia, enfim, alcançar sua pertinência.

Após esta explanação acerca dos princípios, gênese, fundamentos e contradições, sob o grande guarda-chuva da Educação Somática podemos elencar métodos primordiais do movimento somático e seus desdobramentos mais recentes, também considerados como pertencentes ao rol dos somáticos: a Eutonia de Gerda Alexander; a Técnica de Alexander de Mathias Alexander; o Método Feldenkrais de Moshe Feldenkrais; o Método Fundamentals Bartenieff de Laban e Irmgard Bartenieff; o *Body Mind Centering* (BMC) de Bonnie Bainbridge-Cohen; a Antiginástica de Thérèse Bertherat; a Ginástica Holística de Lily Ehrenfried; o método *Ideokinesis* de Mabel Todd, o *Sensory Awareness* de Charlotte Selver; o Continuum de Emile Conrad, o método GDS das Cadeias Musculares De Godeliève Denis-Struyf e, no Brasil, a Técnica Klaus Vianna. Outros métodos, mais recentes e que podem ser considerados desdobramentos dos citados acima: são o método de Conscientização do Movimento de Angel Vianna, o método Somarritmos de Ninoska Gómez, o Sistema Postural Seijas de Rubén Seijas e o Gyrotonic de Juliu Horvarth. A lista dos desdobramentos somáticos que emergem não pára de crescer. Martha Eddy, em seu artigo em 2009, já listava 37 metodos certificados (BOLSANELLO, 2010; EDDY, 2009; FORTIN,1999; JOLY, 2003, STRAZZACAPPA, 2009).

Estabelecida esta lista, Ivan Joly, diretor do Programa de Formação do Método Feldenkrais e professor do Departamento de Dança na Universidade do

⁴² O BMC estabelece esquemas de funcionamentos corporais fundamentais e rudimentares que utilizam e subentendem os reflexos primitivos do desenvolvimento motor infantil, tais como: reflexo de Moro, de Babkin, dos pontos cardinais, de Galant, de Landau e etc. Tais esquemas se desenvolvem pela reação e interação entre o nosso estado de ser interior e a gravidade, o espaço e o outro (COHEN, 2002).

Québec, no Canadá, questiona os critérios de pertencimento de um dado método à categoria somática. Devido à relativa juventude do movimento somático, Joly e outros pesquisadores levantam preocupações sobre os prováveis equívocos que considerariam pertencente ao rol “somático” tudo aquilo que preconize a lentidão e a atenção na execução do movimento com fins de aquisição de consciência corporal⁴³. (JOLY 2003; STRAZZCAPPA, 2008, 2009).

O caráter experimental, não impositivo de uma forma ou modelo, o foco no processo e não em um fim predeterminado; a possibilidade de se criar o novo constantemente; o movimento mínimo e lento; a condução prioritariamente verbal do movimento dada pelo professor em aula, são alguns dos traços dos agenciamentos somáticos que sempre me interessaram enquanto pesquisadora e bailarina.

Nesta pesquisa, além da ideia de uma suposta ferramenta a ser manuseada com uma certa técnica para aquisição de determinado resultado, levando-se em consideração não apenas os aspectos pedagógicos, de saúde, e psicoterapêuticos que a ES proporciona, sugiro outro percurso. Quais outros caminhos sensíveis a ES dá a ver?

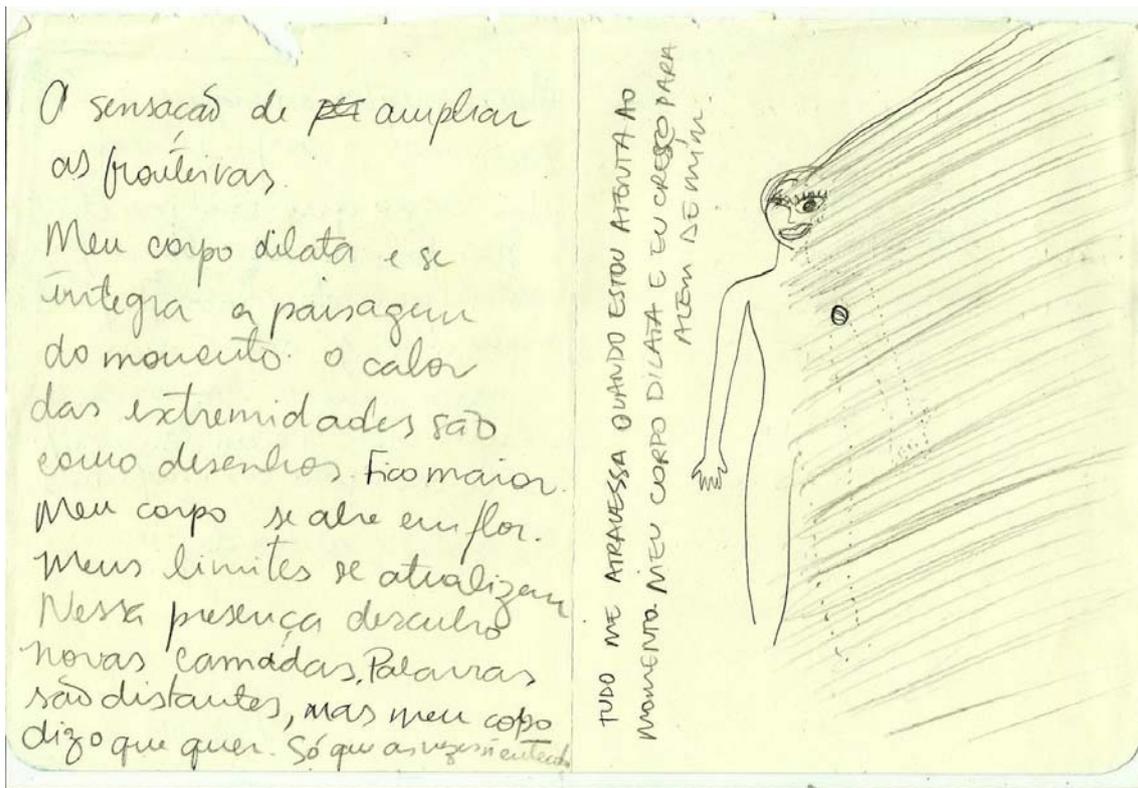
Como esclarecido na introdução deste documento, minha formação e experiência dá-se em Ginástica Holística, método criado pela médica alemã Lily Ehrenfried. Mesmo que esse método seja a minha referência principal de trabalho, acopladas a ele, reconheço outras abordagens somáticas as quais tive oportunidade de experienciar (Feldenkrais, BMC, Conscientização do Movimento de Angel Vianna) e que vêm somar-se na construção dessa pesquisa. No caso específico aqui ensejado, o termo ES faz menção às ideias em conjunto da concepção que essas abordagens integram. Os exemplos que acompanham as ideias aqui inseridas

⁴³ Em meu artigo escrito como Trabalho de Conclusão do Curso de Especialização em Fisiologia do Exercício, Saúde e Nutrição em julho de 2010, da UNIFOR-CE, intitulado *Comparação Entre o Método Pilates e a Educação Somática: Uma Revisão Sistemática*, desconsidero o Pilates como sendo um método somático. Apesar da gênese em comum (Joseph Pilates, criador do método, foi vítima de febre reumática na infância e elaborou seu método visando a cura das sequelas dessa enfermidade), os princípios e fundamentos entre Pilates e ES diferem entre si tendo em vista o Pilates ser um método que visa o condicionamento físico, e a ES, ao contrário, buscar o descondicionamento, no sentido de transformar o padrão de gestos e posturas. A denominação do método em si, enquanto Joseph estava em vida, era *Contrologia*, definido pelo próprio Joseph como: “a ciência e a arte de coordenar o desenvolvimento do corpo, mente e espírito através de movimentos naturais sob o firme controle da vontade” (SILVA, 2010).

não favorecem um ou outro método, mas são escolhidos privilegiando seus componentes perceptivos e gestuais.

Do descontínuo em suas origens, do incômodo de seu título, de teorizar seus modos de fazer, surge esse capítulo. Seria o caso, aqui, de tratarmos sobre aquilo que é da ordem do invisível, singular e intensivo na experiência somática, que nos levará, assim intento, na direção dos processos de criação e expressão artísticos em dança contemporânea.

3.1 do Corpo



Impossível não dissertar sobre ES, a diversidade de sua nomenclatura, abrangências e abordagens se não refletirmos sobre aquilo que é comum a todas essas questões: o corpo. A pergunta não é recente, mas ainda prevalece e é pontual: que corpo?

No pensamento contemporâneo, o corpo deixa de ser considerado como entidade fechada e reduzida à sua realidade biológica. Trata-se, doravante, de *corporeidades*, conceito fundado pelo filósofo francês Michel Bernard que supõe uma abertura, um cruzamento de influências e de relações, reflexo de nossa cultura e imaginário, de nossas práticas e de uma organização social e política (PERRIN, 2006). Bernard complementa:

A corporeidade é, mas é sem ser, ela perde seu estatuto ontológico. Não há essência na corporeidade [...] o trabalho artístico produz uma subversão estética da categoria tradicional de corpo: necessário falarmos, a partir de então, de corporeidade. (BERNARD; NIOCHE; PERRIN; 2005, p.04, tradução nossa)⁴⁴

Neste estudo, a palavra corpo deve ser compreendida através do conceito de Michel Bernard. Em respeito à nossa vinculação ao pensamento do filósofo, doravante, aqui neste estudo, onde se lê corpo, entenda-se corporeidade.

Em entrevista-artigo do filósofo Michel Bernard cedida à coreógrafa Julie Nioche, submetem-se algumas temáticas da criação em dança, seus ecos e as variações corpóreas advindas desse processo. Nessa entrevista, transcrita por Julie Perrin⁴⁵, Bernard revela que pensar o corpo não significaria pensar numa entidade corporal e sim um pensar sobre um campo sensorial. Não haveria mais um ser corporal em si, mas uma “película efêmera, um devir energético-poliformo” (BERNARD, NIOCHE, PERRIN, 2005).

Bernard esclarece que não se trata de uma *dissolução* da corporeidade, afirmando que a ideia de dissolução seria delicada sob o ponto de vista teórico (2005, p.4, tradução nossa):

Nunca falei de dissolução da corporeidade, eu disse que a corporeidade poderia ser pensada como um tecido sensorial fundiário com seus múltiplos prolongamentos, suas articulações motoras; este tecido é móvel, instável, em permanente renovação.⁴⁶

⁴⁴ No original: *La corporeité est, mais est sans l'être, elle perd son statut ontologique. Il n'y a pas d'essence de la corporeité [...] Le travail artistique produit une subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de corps: Il faut désormais parler de corporeité* (BERNARD; NIOCHE; PERRIN; 2005, p.04).

⁴⁵ Trata-se de uma entrevista-artigo a partir do convite da coreógrafa francesa Julie Nioche ao filósofo Michel Bernard, para assistirem e discutirem sobre um solo de Nioche intitulado: H2O-NA CL. A entrevista foi transcrita por Julie Perrin, professora da Paris 8, e publicado no Magazine du Centre d'Art et de Création des Savoies à Bonlieu Scène nationale em Annecy (*Ibid.*).

⁴⁶ No original: *Je n'ai jamais parlé de dissolution de la corporeité; j'ai dit que la corporeité pouvait être pensée comme un tissu sensoriel foncier, avec ses multiples prolongements, ses articulations motrices; ce tissu est mobile, instable, en renouvellement permanent* (*ibid.* p.4).

Se a questão não seria de um corpo que se dissolve ou desconstrói, poderia ser então, a questão da *dinâmica sensorial e seus múltiplos prolongamentos*, implicada na base da dança. Para Bernard, os bailarinos deveriam definitivamente esquecer a noção de uma unidade ou de uma entidade chamada corpo, e refletir a partir de possibilidades do campo sensorial:

Todo trabalho de reflexão, de análise e exploração sob o plano cênico, deveria se efetuar ao nível da diversidade sensorial, sem se referenciar a um “corpo que faz isso ou aquilo”. A corporeidade é uma sensorialidade incontrolável [...] Falemos de tatilidade, e não do corpo que toca. A tatilidade nos leva além. (BERNARD, NIOCHE, PERRIN, 2005 p.3, tradução nossa).⁴⁷

Assim como no pensamento em arte, a dança contemporânea exige uma mudança do discurso tradicional de corpo. Qual corpo daria conta de uma dança contemporânea, sendo essa uma dança complexa e porosa, que se explica através de uma pergunta formulada enquanto resposta? Ou ainda, uma dança que se explica através de sua própria desconstrução⁴⁸?

A dança por si só, é o território privilegiado de uma interrogação *do e no* corpo, produzindo uma subversão estética, deslocando assim, a terminologia do corpo à da corporeidade. É nesse sentido que podemos dizer que corporeidade e dança contemporânea se afinam. Trata-se de uma dança que escapa às grades dos conceitos, trata-se de uma dança que, em resumo, escapa (BERNARD, 2004, p.4), e, para dançá-la, não se pode descartar a dimensão simbólica, imaginária e cultural de um tecido sensorial que comporta uma corporeidade.

Bernard vincula uma performance em dança à ideia de um tecido de variações sensoriais que se segmentariam ora na parte alta, ora na parte baixa do corpo. Afirmo, ainda, que poderiam ser as diferentes facetas de uma corporeidade que dão a ver as mutações de uma sensorialidade singular. Bernard exemplifica a partir da sua sensação ao observar a performance de Julie Nioche em seu solo *H2O-NACL*:

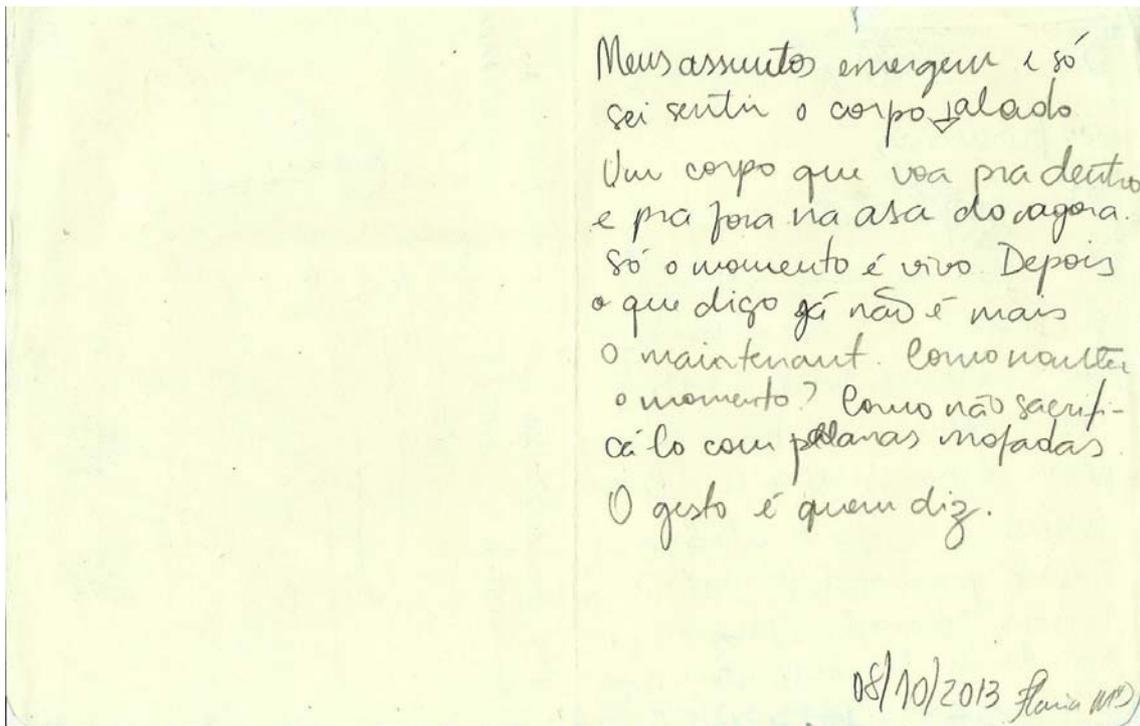
⁴⁷No original: *Il faudrait que tout travail de réflexion, d'analyse et d'exploitation sur le plan scénique s'effectue au niveau de la diversité sensorielle, sans référer à un "corps qui fait ceci ou cela". La corporeité est une sensorialité débridée. [...] Parlons de la tatilité, et non du corps qui touche. La tatilité déplace ailleurs (ibid. p.3).*

⁴⁸ Thereza Rocha em seu artigo: “O que é dança contemporânea? A narrativa de uma impossibilidade” discorre sobre a complexidade em responder esta pergunta: “não há resposta, pois a própria pergunta é sua resposta própria [...]” (2011, p.4).

Eu não vejo a queda, enquanto queda, com suas significações, mas o que a sua sensorialidade tenta me fazer sentir fisicamente, através da forma e da temporalidade de cada uma dessas quedas (BERNARD; NIOCHE; PERRIN; 2005, p.3, tradução nossa)⁴⁹.

Sendo a possibilidade de se criar variações em torno de uma sensorialidade singular aquilo que interessa à dança, como a ES poderia atuar nesse campo de possibilidades? Como estabelecer práticas que invertam as formulações de um corpo que salta, que corre e que anda em cena para uma pura sensorialidade?

3.2 do Gesto



Como decifrar o gesto?”, questiona Christine Roquet (2009). Em perspectivas da semiótica, continua a autora, o gesto é visto como signo e sua

⁴⁹ No original: *Je ne vois pas la chute en tant que chute avec ses significations, mais ce que votre sensorialité essaie de me faire sentir physiquement, à travers la forme et la temporalité de chacune de ces chutes (ibid. p.3).*

análise depende da análise do discurso. Na observação de uma situação de comunicação, é usual considerar o gesto como sendo aquilo que reforça, supõe e substitui a palavra.

Percebe-se o gesto, e procura-se decifrá-lo enquanto signo legível portador de uma tradução, ou ainda, de uma significação precisa. Mas a complexidade de uma comunicação não-verbal não poderia ser limitada pelo reducionismo do gesto a um signo, levando-se em consideração uma parte de indecifrável do gesto, dado à singularidade de cada um. Para Roquet, assim como o gesto humano, o gesto do bailarino não poderia ser reduzido a um signo legível e decifrável, visto que ele escapa:

O espectador que percebe um gesto dançado não acessa de pronto um signo isolado, de contornos definidos, reproduzível e compreensível. Ele não pode decifrá-lo e trazê-lo a uma referência precisa, pois esse lhe escapa (ROQUET, 2009, p.1, tradução nossa)⁵⁰.

Por sua vez, o gesto dançado, percebido em um bloco, é, na verdade, estratificado de “micro-acontecimentos que ressoam uns com os outros, sucessiva e simultaneamente”⁵¹ (ROQUET, 2009, p.1). A partir das afirmações de Roquet construo a seguinte questão: no complexo e amplo estatuto daquilo que se reconhece como comunicação não-verbal, como nos desvencilharmos do reducionismo que liga o gesto a um signo, ao tentarmos decifrar o gesto dançado?⁵²

Hubert Godard, criador com Odile Rouquet do método da Análise Funcional do Corpo no Movimento Dançado⁵³, pesquisador e professor do Departamento de Dança da Universidade de Paris 8, na França, vem investigando o gesto em sua ontogênese, trazendo o conceito dos *gestos fundadores*: os gestos que nos constituem desenvolvidos por cada um de nós como uma maneira de estar

⁵⁰ No original: *Le spectateur qui perçoit un geste dansé ne saisit pas un signe isolé, aux contours définis, reproductible et compréhensible d'emblée. Il ne peut le décrypter, le rapporter à un référent précis, celui-ci lui échappe* (ROQUET, 2009, p.1).

⁵¹ Tal afirmação de Roquet conjuga pertinentemente com o conceito da Dobra de Gilles Deleuze, que será tratado no subcapítulo “Dobraduras e Reentrâncias”.

⁵² En seu artigo, Postface de l'Analyse du Mouvement, Roquet afirma, no original: *La complexité des problèmes posés par la communication non-verbale, ne saurait être résolue par un réductionnisme du geste au signe* (ROQUET, 2009, p.1).

⁵³ Por volta de 1985, Odile Rouquet e Hubert Godard desenvolveram a partir de seus questionamentos sobre o gesto dançado, o método da kinesiologia, no original, *kinesiologie*, futuramente denominada de A.F.C.M.D – Análise Funcional do Corpo no Movimento Dançado, e instituída como disciplina na formação do professor em dança, na França. (ROQUET, 2009)

no mundo, dentro de uma esfera de possibilidades. Seríamos, assim, constituídos de um gestual próprio, singular, de afetos resultantes do diálogo com o entorno desde a tenra infância, nomeado por Godard, a partir de uma apropriação de conceito de Henri Wallon, de *diálogo tônico*⁵⁴. (GODARD 1994)

Godard difere, ainda, gesto de movimento. O movimento possui maior grau de variação, sendo humano ou não. Por exemplo, podemos falar do movimento como um deslocamento de um segmento qualquer, sendo relativo tanto às pessoas quanto as coisas, animais, marés ou aos astros, por exemplo. Já os gestos, seriam os movimentos *em relação a*. Diferente do movimento, o gesto viria com sua bagagem significativa e simbólica (GODARD 1994, 2000). O termo, *em relação a*, supõe e acrescenta a ideia de que, através do gesto, já exista de antemão, uma relação com algo, com o outro, pressupondo então, um diálogo, um estar no mundo e uma ação de mundo, de produzi-lo.

Os gestos fundadores aos quais se refere Godard, remete-me ao fazer investigatório e somático de Bonnie Bainbridge Cohen, fundadora do Body Mind Centering (BMC). Gestos como empurrar, puxar, soltar, lançar, apontar e ir de encontro a, não seriam apenas gestos cinéticos, mas gestos fundadores na/da ação e relação com o entorno.

Constituiríamos então, em nossa infância, a partir da ideia de um diálogo entre os gestos fundadores, a gestão tônico gravitacional⁵⁵ e a relação com o entorno, a possibilidade e o acesso à autonomia e a um inicial modo de *estar no mundo*: “É porque me constituo enquanto musculatura gravitacional⁵⁶, e me afasto

⁵⁴ A Teoria de Henri Wallon, psicólogo francês, trabalha com o diálogo tônico, a comunicação sem o uso da língua construída entre dois seres humanos. Wallon acredita que o bebê dialoga com a mãe por meio de suas reações corporais e desde o momento da concepção, os dois já constituem o diálogo tônico (LA TAILLE; OLIVEIRA; DANTAS, 1992).

⁵⁵ No original: *gravitaire*. Utilizei o termo gravitacional, a partir da tradução de Silvia Soter do artigo de Godard, “Gesto e Percepção”. Justifica-se a escolha da palavra “gravitacional” como tradução, para preservar o sentido manifesto pelo autor de interação com a gravidade (GODARD, 2000).

⁵⁶ Corresponde à musculatura denominada profunda, tônica ou ainda antigravitacional. São os músculos situados próximos à coluna, divididos em dois grupos: os eretores da coluna, que são superficiais: iliocostais, longos, e espinhais, e que atuam de forma dinâmica e mantém a coluna nos movimentos; e os paravertebrais ou profundos: semi-espinhais, interespinhais, intertransversários, multifídeos, rotadores e esplênio, que possuem como principal função manter o tronco ereto enquanto estamos em pé ou sentados. O tônus antigravitacional é o tônus que depende dos proprioceptores (comentado na nota de rodapé nº 24) cuja fisiologia é praticamente inconsciente e escapa a qualquer comando voluntário (SOBOTTA, 2001; BIENFAIT, 1995).

de minha mãe, que posso engajar-me numa distância que será o tensor e a inscrição de minha própria língua” (GODARD, 1994a, p.67, tradução nossa)⁵⁷.

Todo gesto está intimamente ligado à função gravitacional corporal. Lê-se nisso a atuação da musculatura profunda do corpo, ou gravitacional, como a denomina Godard, cuja ação escapa em grande parte à consciência e à vontade, visto que é regido pelo sistema nervoso autônomo que, dentre outros sistemas, nos permite assegurar nossa postura, nosso equilíbrio e verticalidade. É essa função tônica que Godard afirma estar por trás de todo e qualquer gesto corporal, e que é relevante para a análise do gesto dançado.

Pensava-se, tradicionalmente que ao levantarmos um dos braços à frente do corpo, o desequilíbrio desse movimento desencadearia uma reação da musculatura gravitacional como tentativa de estabilidade. O fato é que justamente o inverso acontece: é a ação de estabilização gravitacional, de prumo e de eixo, que antecipa um gesto. Isso traz a compreensão de que todo gesto estaria literalmente alojado na função gravitacional e que seria o *estado tônico* do momento que permitiria certa qualidade ao gesto. O *estado tônico*, por sua vez, está ligado à constituição própria de uma história singular, que se fez gravitacionalmente (1994a).

A ação da verticalidade, vista a partir da função tônica gravitacional e de tudo aquilo que foi paulatinamente desenvolvido a partir do percurso do gesto na história de cada um, nos faz pensar, através de Godard, que o simples ato de estar em pé supõe uma construção, em singularidades, de um *antes* e de uma contínua gestão tônica gravitacional de um *agora*. No sentido de que, estar de pé, de uma certa forma, representa a maneira como me constituí enquanto corpo a partir da minha história particular, em *relação a*, e que me tornou independente gravitariamente; e de como estou agora, *em relação a*, ou seja, como atuo e me relaciono com/no mundo, neste momento: “Ao invés de pensar o corpo como uma funcionalidade, penso como um universo simbólico de gestos. É o universo simbólico que vai explicar e forjar a anatomia, e não o contrário” (GODARD, 1994a, p.70).

⁵⁷ No original: *C'est parce que je peux me constituer en tant que musculature gravitaire, par la séparation de la mère, que je vais pouvoir entamer une distance qui va être le tenseur de l'inscription de ma propre langue* (GODARD, 1994a, p.67).

A visão de que um simples *estar em pé*, por sua composição, não é de maneira nenhuma estático, traz por pressuposto a manutenção constante de uma atitude ou a noção do contínuo movimento na relação entre *estar* e *modos de estar*, comigo mesmo, com o outro, com o mundo e com a gravidade.

Godard repensaria essa atitude corporal em sua relação com o peso, gravidade, e histórico pessoal, afirmando que o fato de estar em pé já é um movimento. Renomeia o estado tônico gravitacional de *pré-movimento*: “É o pré-movimento que produzirá a carga expressiva do movimento que executamos” (2000, p.13).

Além do conceito do *diálogo tônico* de Henri Wallon, Godard vai buscar inspiração na psicanálise de Freud e de Lacan⁵⁸ e na kinesfera ou cinesfera⁵⁹ de Laban, a composição do conceito do pré-movimento. Godard se utiliza da noção da cinesfera para falar de uma *gestosfera*: uma esfera de gestos possíveis, surgida na infância, a partir da relação dos gestos fundadores face a uma situação. Assim, o gesto fundador *de empurrar*, por exemplo, quando utilizado pela primeira vez por uma criança, possui uma importância, em relação à situação do momento, a partir do que Godard indaga: Como a criança categoriza o gesto *de empurrar*? Qual retorno ela tem em relação ao entorno?⁶⁰ (GODARD, 1994a, p.66, tradução nossa).

Na opinião de Godard, o gesto possui em si, duas possibilidades de composição. Uma, que é da ordem da fisiologia, do esquema corporal e da propriocepção⁶¹ e que se passa no sistema que envolve os músculos, e neste

⁵⁸ Godard se inspira nos conceitos da *triangulação de Freud* e no *estádio do espelho* de Lacan, na composição do pensamento do pré-movimento, relacionando o desenvolvimento e autonomia motora infantil “à sua influência no entorno”. Respeitando a atuação dos conceitos psicanalistas no pensamento de Godard, abstenho-me, todavia, a apenas citá-los sem maior aprofundamento sobre a questão, dado nosso interesse posterior em operar com pensadores como Deleuze e Guattari.

⁵⁹ A cinesfera seria uma esfera que cerca o corpo, um limite natural do espaço pessoal no entorno de um corpo movente; uma esfera pessoal de movimento delimitada espacialmente pelo alcance dos membros e outras partes do corpo dividida em doze direções e que se mantém constante, em relação ao corpo: se o agente se move, mudando sua posição, ele leva consigo sua cinesfera e suas mesmas relações de localização (RENGEL, 2005).

⁶⁰No original: *Comment catégorise-t-il ce geste du “repousser”? Quel retour y a-t-il de la part de l’entourage?* (GODARD, 1994a, p.66).

⁶¹ O sistema proprioceptivo envolve músculos e nervos (fusos musculares, reflexo miotático) e sistema vestibular (labirinto). A ele devemos a manutenção da posição ereta, as reações da adaptação estática e das mudanças de posição e as reações inconscientes de equilíbrio (BIENFAIT, 1995).

sentido, no interior do corpo; outra forma que é através do sistema exteroceptivo⁶², ou que vem de fora, de um *eu* exteroceptivo e de onde se constitui a imagem corporal e a conseqüente unificação de um corpo.

O sistema tônico-expressivo, desde a infância, se renderia como sem-fim ao arbítrio da qualidade dos diálogos motores em curso, podendo levar ao que se consideraria tanto um freio ao movimento, uma inibição portanto, quanto “um coordenador facilitador dos riscos de uma transferência de peso ou das expressões singulares” (1994c, p.72, tradução nossa)⁶³. Exemplificando, Godard observa em alguns bailarinos, adultos, alguns gestos quase inexistentes ou difíceis de executar: “para muitos, lançar é empurrar, lançar, não existe. Não há acidente nervoso, muscular, é simplesmente a esfera do ‘lançar’ que não se constituiu” (1994b, p.69, tradução nossa)⁶⁴. Godard conclui que, se um bailarino possui dificuldades no lançar, todos os movimentos dessa derivação podem estar comprometidos, como por exemplo um *grand-jété*⁶⁵.

Assim, tudo aquilo que constituiu anteriormente a corporeidade rege ainda a sua interação e os seus modos de fazer e estar no mundo. O conceito do pré-movimento se engaja no mistério daquilo que antecede e antecedeu (no sentido filogênico e ontogênico) o movimento. Trata-se da ideia de um “desequilíbrio fundador” contrário às diretrizes de valores estáveis, mas constituinte e singular daquilo “de mais longínquo do nosso imaginário e de nossa memória” seria o mote para os bailarinos na busca do gesto original em sua dança. (GODARD, 1992, 1993).

Pensando em toda a complexidade que constitui o pré-movimento, voltamos à pergunta, agora reformulada, apresentada no início desse capítulo à partir de Roquet: no complexo e amplo estatuto daquilo que se reconhece enquanto pré-movimento, como nos desvencilharmos do reducionismo que liga o gesto a um signo para alcançarmos toda a potência do gesto dançado? Como tocamos nas

⁶² É através do sistema exteroceptivo que o indivíduo entra em contato com a estimulação presente no ambiente circundante (SKINNER, 1974).

⁶³ No original: *Um coodenateur facilitateur de tous lês risques d’um transfert de poids ou d’expressions singulières* (GODARD, 1994c, p.72).

⁶⁴ No original: *pour beaucoup, jeter c’est pousser, jeter n’existe pás. Il n’y a pas d’accident nerveux, musculaire, c’est simplement la sphère du “jeter” qui s’est pas constituée* (GODARD, 1994b, p.69).

⁶⁵ O *grand-jété* é um passo do *ballet* clássico que representa, literalmente, um “grande salto”.

resistências internas ao desequilíbrio, a saber: musculatura profunda, ou tônica, que induzem à qualidade e à carga afetiva do gesto? Seria o pré-movimento passível de alteração?

A mudança de um hábito postural ou de coordenação em um movimento ineficiente implica a modificação do hábito perceptivo no movimento em si. É justamente aí, que entra a ES. A prática da ES pode ser um campo de abertura para novas possibilidades perceptivas. Aquilo que dá suporte à associação entre modulação do pré-movimento e ES, é a possibilidade que a ES traz, em seus modos de fazer, de transitar por canais e circuitos cinestésicos que o bailarino ainda não tenha o hábito de frequentar.

A ES é uma prática que leva em consideração o corpo que a pratica nas singularidades de sua gestosfera. No processo de aprendizagem, não se pretende forjar um modelo ou uma conduta de movimento, e sim, a experiência e a exploração do gesto singular de cada um, atuando sob a perspectiva de uma corporeidade que possui, de antemão, sua própria história de fundo tônico gravitacional.

Penso, ainda, que é no agenciamento de *um estar no mundo*, no diálogo entre pré-movimento, espaço e gravidade, que atua fertilmente a ES, com seu campo experiencial aberto a invenções e possibilidades de alteridades. Godard sugere que é modificando a relação com o entorno que se modifica a função tônica:

Se pedir a uma pessoa que segure uma garrafa ou um peso, ele o fará com certo estado tônico; porém, se digo a alguém, que é a mão que vai ser tomada pelo objeto, a relação proprioceptiva e exteroceptiva se modifica e imediatamente a função tônica de organização do gesto é mudada (1994a, p.72).

Na prática somática, a condução do gesto visa as simultâneas exploração do espaço e observação do fundo tônico. Em uma aula de ES, por exemplo, através da condução essencialmente verbal do professor e da experimentação do gesto por parte do praticante, abrem-se possibilidades de outros estados tônicos, ou seja, de novas possibilidades de habitação do gesto no espaço. Possibilidades que implicam necessariamente que o corpo não ocupa mais o espaço, mas o *habita*, ou o *fabrica* como afirma José Gil, citando Nijinski:

Nijinski sobrearticulava os movimentos, desmultiplicando as distâncias por decomposição microscópica do movimento. Dilatava, assim, o espaço do corpo, dava a impressão de ter todo o tempo, deslocando-se no espaço com a desenvoltura soberana de alguém que criava (desdobrava) o espaço ao mover-se (GIL, 2001, p.66).

Na corporeidade trabalhada como gestos, não se trata de acertar, nem de boa postura. O que interessa à ES e conseqüentemente à dança, nas modulações do pré-movimento, são os *estados de corpo* que possam sugerir através da experiência.

Entende-se por *estado de corpo*, a partir de Philippe Guisgand⁶⁶: “o conjunto de tensões e intenções que se acumulam interiormente e vibram exteriormente e a partir do qual, o espectador pode reconstituir uma genealogia das intensidades prevalescente à da forma” (2011, p.3, tradução nossa)⁶⁷.

Em torno da ideia de uma afinidade entre ES e estado de corpo, proponho um exemplo ocorrido durante as práticas desta pesquisa. Somos capazes a qualquer momento, se não há impedimento motor, de elevarmos um braço ao teto, simplesmente porque isso nos foi pedido ou porque essa é nossa intenção. Mas se pensarmos ou sugerirmos, como acontece em uma prática de ES, em elevarmos um braço com a atenção voltada para onde *nasce* o movimento no corpo, ou seja, para a ação da escápula na elevação do braço, incluindo a observação da respiração durante o movimento e de quais movimentos secundários auxiliariam, acompanhariam ou ainda atrapalhariam o movimento, podemos, por esse modo de fazer, criar uma intenção no movimento. Neste caso, a atenção e intenção na feitura de um movimento pode vir a acrescentar-lhe uma densidade; podemos pensar que esse movimento poderá vir a se transformar em gesto e, necessária e simultaneamente, em estado de corpo.

Retornando a Guisgand, o acontecimento de um estado corporal indica a permanência de um momento corporal ou de um modo de disponibilidade e lança a hipótese – e mais uma vez o incômodo em se nomear o impalpável – de que utilizar o termo *estado de corpo* é, de alguma maneira, uma tentativa de fixar o movimento,

⁶⁶ Pesquisador do Centro de Estudos de Arte Contemporânea e professor da disciplina de Análise Coreográfica e Estética na Universidade de Lille 3.

⁶⁷ No original: *Je définie donc par état de corps, l'emsemble de tensions et des intentions qui s'accumulent intérieurement et vibrent extérieurement et à partir du quel le spectateur peut reconstituer une généalogie des intensités présidant à la forme* (GUISGAND, 2011, p.3).

como se fabricássemos, a partir dessa nomenclatura, “um antídoto à desagregação permanente do gesto” (2011, p.3, tradução nossa)⁶⁸.

Sobre a ideia de se trabalhar os estados de corpo, retorno ao exemplo da entrevista de Hubert Godard concedida ao coreógrafo Daniel Dobbels onde comentam sobre um exercício proposto pelo teatrólogo Etienne Decroux, já citado no capítulo “Introdução às Pistas”, no qual ele solicitava a seus alunos para pegarem um copo *sem ferir o espaço*, remetendo o intérprete, imediatamente, a um outro estado de corpo. (GODARD, 1994a).

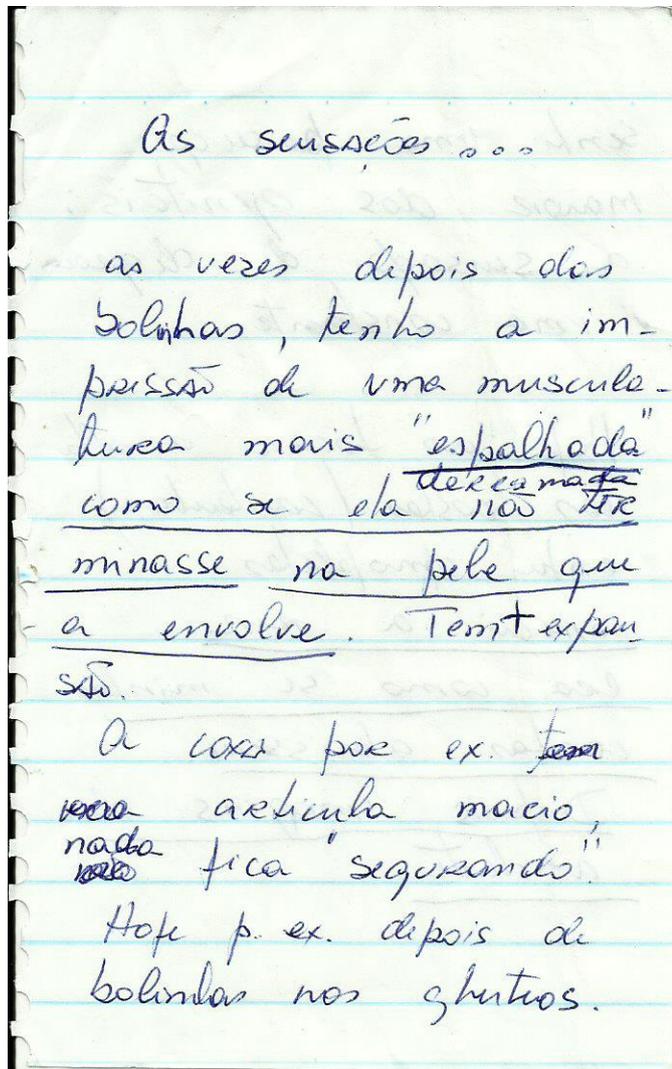
É através da prática deste exercício, descrita anteriormente, que podemos pensar no estado de corpo, não como via de mão única, mas nas duas vertentes constituintes e constituídas de um *estado de corpo* envolvendo intérprete-bailarino e espectador.

O *estado de corpo* interroga as técnicas sofisticadas em dança e a própria corporeidade e sua expressividade. Dessa capacidade de irradiação, nascem obras silenciosas, repletas de transversalidades, utópicas, sem normas, um caldeirão anárquico de proposições válidas, impossíveis de juntar num discurso unificador, mas que parecem concordar entre si no sentido que: *dizer é fazer* ou ainda o inverso, *fazer é dizer* (FEBVRE, MASSOUTRE, 2012, p.3).

Essa partilha de territórios, esse contágio, nos faz pensar que a dança nada mais é que a tentativa de investigar territórios, gerenciar espaços com outros bailarinos em ressonância com seu próprio território, ou seja, como se refere Godard a esse agenciamento: uma democracia (1994a).

⁶⁸ No original: *Un antidote à la désagrégation permanente du geste* (GUISGAND, 2011, p.3).

3.3 do Fazer



Dadas as explicações dos subcapítulos anteriores, investigaremos aqui, a possibilidade da ES proporcionar a intensificação das experiências perceptivas, e como se dão os seus modos de fazer; o que acontece e o que não acontece na práxis somática.

O projeto das abordagens somáticas em seu fazer, tratar-se-ia no que afirma Ginot, de um projeto audaz e cheio de obstáculos (2009). Um projeto que contém uma práxis que vai contra os discursos dominantes de um fazer corporal em dança é, no mínimo, um projeto ousado, ou ainda, um projeto às avessas.

Em sua maior parte trata-se um fazer solitário⁶⁹, consigo mesmo e o espaço, o peso e a gravidade. As abordagens somáticas têm como enfoque constitutivo o *sentir* e a *experiência* de si e as percepções advindas de sua prática. “Aquilo que é da ordem do sentir escapa sempre à linguagem”, afirma Isabelle Ginot (2009, p.4, tradução nossa)⁷⁰, citando o que seria um dos obstáculos do projeto de um fazer somático em relação às tentativas teóricas de sua investigação. Permite-me acrescentar que aquilo que é da ordem do invisível também escaparia à linguagem. Ainda mais, permito-me dizer que, de um modo geral, a ES em seu modo de fazer, escapa.

Mesmo escapando, a maioria dos métodos possui em comum, elementos que evocam elos entre os seus modos de fazer. Relato algumas características marcantes observadas da palheta diversificada dos métodos somáticos convidados a referenciar este estudo e, em se tratando de um fazer às avessas, elenco, de maneira mais geral, aquilo que *não* pertence à categoria somática, mesmo ciente da singularidade de cada método em seu modo de fazer:

- Não há foco na quantidade de movimento;
- Não há contagem do tempo, do ritmo;
- Não necessariamente há séries, nem repetições;
- Não necessariamente, há música;
- Não há o papel de um professor detentor do saber por parte de quem a ministra;
- Não há objetivo, meta, finalidade a serem alcançados;
- Não há correções e, sim, sugestões ou proposta de experimentações;
- Não há modelos a olhar ou copiar de fora. Utiliza-se a ideia de um olhar endógeno um olhar de/por dentro que se origina e permanece a partir das percepções de si e das singularidades de seu fazer;

⁶⁹ Algumas exceções como o BM&C exploram o trabalho em duplas ou em grupo e eventualmente movimentos intensos de tonicidade envolvendo a exploração dos sistemas corporais os quais são o *leitmotiv* do método.

⁷⁰ No original: *Ce qui relève du sentir, échapperait à jamais au langage.*

- O fazer somático não se situa. Não há início, nem fim de uma postura a ser alcançada. Não se pretende chegar a lugar definido nem em termos da performance, nem da aquisição de saberes, tendo em vista que o fazer somático se situa num *não-lugar*, num *entre-lugar*,

E finalizando a lista, surpreendentemente, em muitos métodos somáticos:

- As vezes, não há quase movimento visível.

O que há, então, no fazer somático, nesse fazer às avessas⁷¹?

O que há é um fazer na/da experiência. Aquilo que se investiga enquanto gesto somático acontece no próprio processo do movimento, não há, portanto, um fim, acento, ponto, resultado. Há o *élan*, o *momentum*, o jogar-se no desconhecido.

O que conta durante a execução de um movimento ou de um *não-movimento*⁷² é o processo. É justamente no *entre* que se situa e age a ES. E é assim que a ES poderia promover um estado de corpo através de seu fazer na/da experiência. Esse pensamento põe abaixo a ideia do *bom* e do *mau* gesto, ou do virtuosismo. Não se pretende chegar a lugar nenhum, não há um fim, visto que é no processo que ela acontece. Poderíamos considerar a ES como uma prática corporal de abordagem fugidia.

Ao observarmos uma aula de ES, perceberemos um professor caminhando pela sala, com um comando de voz baixa, permeado de pausas e, na maioria das vezes (não é regra geral), pessoas deitadas, executando movimentos mínimos quase imperceptíveis para quem vê de fora. Na prática somática, a condução no movimento pelo professor é invariavelmente verbal. O tom usado é sempre o de proposta, ou de convite. Não há quase demonstração dos movimentos.

Sabendo-se que a *palavra* designa, significa e é da ordem da racionalidade, o uso da *palavra* enquanto fio condutor do movimento na prática somática vai contra as definições citadas acima e é de extrema relevância ao sugerir e conduzir a abertura das janelas do corpo. A palavra na condução somática serviria

⁷¹ “O Averso do Averso do Corpo: educação somática como práxis”, foi tema dos “Seminários de Dança”, evento paralelo ao Festival de Dança de Joinville de 2011.

⁷² Remeto à Técnica de Alexander que trabalha com o princípio da *inibição* do movimento antes de executá-lo. Refiro-me, então, a um *não-movimento*.

de ativadora do imaginário e permitiria transitar em lugares ainda não visitados do/no corpo.

Os métodos somáticos favorecem a lentidão na execução dos movimentos, a pequena amplitude articular, o mínimo esforço muscular, a atenção dirigida a si, a indeterminação do número de repetições dos movimentos e, mesmo, a combinação entre todos ou entre alguns destes elementos (GINOT, 2009, MENDONÇA 2000).

É no movimento lento que a informação sensorial permitiria, ao longo de toda a execução, corrigir o gesto e adaptá-lo através da ação de *feed back*. O desenvolvimento proprioceptivo adquirido através do movimento lento possui a importância do despertar sensorial e conduziria à garantia da abundância das qualidades de execuções no movimento (GODARD, 1994c).

Chega-se ao gesto através das próprias percepções e sensações corporais do aluno ou praticante. A ES não tem interesse na correção dos gestos porque privilegia a experiência de si. Um movimento interessa à ES a partir do momento em que ele é permeado de autopercepção, de economia de esforço e de modulação tônica.

“O ótimo, é inimigo do bom”, nos sugeria Silvia Soter durante as aulas na formação em Ginástica Holística das quais participei. Essa máxima legitima o fazer e o pensar somáticos na despreocupação de um fazer “bem feito” relacionado a uma *performance* do movimento. Se o que importa é a experimentação, o fazer mais, o fazer ótimo, não interessa aos métodos somáticos. Se o ótimo é inimigo do bom, para a ES, isso significa dizer que o praticante pode experimentar possibilidades de modulação na dinâmica do/no movimento. Fazer menor ou mais lento possui o mesmo grau de interesse em percepção motora, do fazer grande e mais rápido.

Outra expressão frequentemente utilizada por Soter, durante as aulas na formação em Ginástica Holística, reflete um princípio, digamos assim, que é o do “tudo ou nada” (informação verbal)⁷³ que ocorre, geralmente, mas não

⁷³ Como citado na introdução deste estudo, formei-me em 2010 no método de Ginástica Holística com Silvia Soter, e por escolha da professora em permanecer fiel à maneira de como lhe foram passados os ensinamentos no momento de sua formação na França com Marie Joseph Guichard (discípula direta da Dra Lily Ehrenfried), não tínhamos acesso a apostilas, ou livros como de praxe em situação

necessariamente, no fazer somático de um principiante. Para explicar o “tudo ou nada”, podemos recorrer a uma analogia com a expressão popular “é 8 ou 80”, e refere-se à falta de modulação do tônus, no corpo que desconhece outras maneiras cinestésicas de estar, de modular e alterar o seu pré-movimento.

Neste caso, o que acontece é que o corpo, geralmente o do praticante principiante, só conhece e estabelece, uma, ou poucas variantes de tônus corporal. Geralmente, o registro corporal é invariavelmente o de um hipertônus e que só estabelece contato com uma atenuação desta maneira de se portar, nos momentos de relaxamento como por exemplo, o momento de dormir. Assim, é comum durante uma prática somática, onde os movimentos são lentos e o silêncio impera, o adormecer ou a impaciência do praticante pela sensação de não estar “fazendo nada”.

A esse fato, Fortin relaciona as dificuldades iniciais da inserção da ES no curso de formação em dança na Universidade do Québec: “Ir rápido, suar, repetir inúmeras vezes o exercício, alongar o músculo no seu limite, sentir onde está puxando, subir a perna bem no alto, faz parte das expectativas dos jovens estudantes” (FORTIN, 1999, p.46).

Quase na contramão destas expectativas, a ES propõe um trabalho com componentes sutis nos âmbitos cognitivos e sensoriais. Por isso, muitas vezes é percebida mais como uma contradição em relação ao tradicional treinamento corporal do bailarino do que como um complemento à sua formação, modo como deveria ser vislumbrada, na opinião da autora.⁷⁴

Vivemos em uma época em que há forte valorização do fazer, do operacional e do rentável. A busca pelas intensidades mais extremas perturbam as possibilidades de uma maior acuidade afetiva de sentir o corpo com mais clareza.

de um curso tradicional. Tínhamos acesso unicamente ao nosso corpo e a um caderno de anotações próprio, de maneira que o único suporte em escrita que possuíamos, era o criado por cada participante, a partir de sua prática e dos registros pessoais após os exercícios e discussões em grupo. Sobre a tradição oral na transmissão dos discursos somáticos e seus modos de fazer, a professora e pesquisadora da Universidade Paris 8 na França, Isabelle Ginot faz uma profunda reflexão em seu artigo: *Discours, Techniques du Corps et Technocorps*, 2009.

⁷⁴ Apesar dessa declaração, dez anos depois, em seu artigo “Prise en Compte des Enjeux Esthétiques et de Santé en Danse Contemporaine Professionnelle”, Fortin comenta ser nas aulas de ES que os bailarinos relatam, principalmente os mais experientes, encontrarem um “*alimento essencial para o equilíbrio do corpo*” (p.57, 2009).

(GINOT, 2009) Maria Emilia Mendonça, formadora em Ginástica Holística no Brasil, confirma a dificuldade de alguns de seus alunos em aceitar aqueles movimentos estranhos, cujos objetivos não estão claros o suficiente. Os alunos frequentemente questionam-na lançando um: “pra que serve esse movimento?” (MENDONÇA, 2000, p.169).

Thomas Hanna, o precursor da ES, afirmava que os tradicionalistas acusavam os somatologistas (aqueles reformadores do movimento que possuíam uma visão do “soma”, do eu, corporal, como foi esclarecido anteriormente) de “brincarem”, através de suas experiências corporais, com a realidade, com a vida e com aquilo que deveria realmente ser “levado à sério”. Um discurso extraído do livro de Hanna, *Corpos em Revolta*, escrito em 1970, traduzido para o português em 1972, retratou uma época e pode servir para retratar ainda hoje a falta de compreensão ou a não-disponibilidade de alguns em relação aos modos de fazer somáticos. Hanna defende, seu ponto de vista:

Os homens lucidamente responsáveis pelo seu ambiente serão levados a essas explorações porque somente através de novos modos de experiência perceptiva e de comportamento poderemos começar a nos relacionar responsável e relevantemente com o nosso ambiente transformado (1972, p.185).

Para complementar esse tema, apresento o que pensa Andrea Bardawil⁷⁵: “Acostumados que somos a pensar por meio da estruturação de categorias e dicotomias, existem os que temem qualquer mínima desestabilização em seu território conceitual” (BARDAWIL, 2011, p.48). É necessário mudar o olhar, para se mudar o discurso.

As experimentações somáticas acarretam uma modificação do olhar de seu praticante. O *olhar endógeno* mencionado anteriormente se refere a uma maneira de fazer específica dos métodos somáticos que não possuem e nem reforçam a ideia de se seguir um modelo exógeno, mas de, através de um olhar de si, desde dentro, pôr-se em contato com suas singularidades e alcançar aquilo que é potente de/em si.

⁷⁵ Andréa Bardawil é coreógrafa e diretora da Companhia de Arte Andanças (Fortaleza/CE), foi uma das fundadoras do Alpendre – Casa de arte Pesquisa e Produção.

O olhar endógeno do praticante somático tem como condição, a do *pesquisador-estrangeiro*, conforme Zanella *apud* Peixoto (2012, p.171), um olhar estrangeiro daquele que não “é do lugar e que, em razão dessa condição, pode ver aquilo que a familiaridade costuma cegar”. Como um pesquisador-estrangeiro de si, o praticante somático não se conforma com o que seus olhos veem. “Buscam dilatar suas possibilidades, confrontar a rigidez do músculo ocular, esgarçar a abertura enrijecida que seleciona luzes, ângulos, dimensões para ampliar as condições de ver sempre mais” (ZANELLA, 2012, p.172).

Mudar o olhar numa outra percepção de si pode ter um efeito desencadeador de reações, reverberando no corpo, ressoando em uma outra maneira de *estar*, e conseqüentemente, outra maneira de *atuar* no mundo ou de *habitar*, de *fabricar* o mundo, como dito anteriormente. Um bailarino que dispõe do olhar de pesquisador-estrangeiro, fornecido pelo fazer somático, analisa sua própria implicação no processo e intervenção corporal e os efeitos que daí advêm em sua dança.

É nesse sentido que reflito sobre a práxis somática como um fazer às avessas, que nada contramaré e que contradiz o pensamento de um fazer vigente. É quando, por exemplo, adentramos uma aula da Técnica de Alexander e permanecemos deitados longos minutos, com o apoio de um livro atrás da cabeça, pernas flexionadas e supostamente não fazemos mais nada. Deixamos o tempo passar e na luta em permanecermos imóveis, observando-nos desde o olhar endógeno, de pesquisador-estrangeiro, é aí, justamente, que tudo pode acontecer. É precisamente o fato de aparentemente “não estamos fazendo nada” que confronta a ideia imbuída na cultura corporal vigente onde um “fazer é poder”.

A ideia dominante do *fazer-se isso para se obter aquilo*, ou seja, a ideia de se obter resultados de preferência precisos e satisfatórios permanece, ainda, arraigada no discurso do fazer corporal. O *não-fazer* somático vai contra a ideia de ultrapassar limites, de conquista de metas e de progresso e desafia o discurso ainda vigente em dança, ancorado na autoridade do professor, do coreógrafo ou do estilo de dança valorizado. (FORTIN, 2010)

Se pensarmos que o fazer somático é um fazer contraditório em sua gênese, um *não-fazer*, e o quanto de vertigem pode haver em um fazer que é uma

negativa, percebemos que, em realidade, um *não-fazer* envolve um permanecer, uma disponibilidade, uma escuta e um encontro de si. O que resultaria no fato do *não-fazer* somático ser simplesmente um *estar, ser*.

Posso pensar que o *não-fazer* somático é um ato de resistência. Philippe Guisgand relata o fato de observar os bailarinos de dança contemporânea curiosamente se preparando para entrarem em cena, no lugar do tradicional aquecimento, dos saltos e do suor, simplesmente indo ao chão, *par terre*, permanecendo deitados e imóveis (2011). Supostamente ali nada há, mas sabemos que isso não é verdade. Não seria porque não a vemos e não seria porque não nos movemos o bastante, que nada acontece no corpo intrinsecamente. Em realidade, um turbilhão de possibilidades advém da experiência sutil na práxis somática. Um fazer que *faz* pouco, mas *pode* muito.

Se olharmos o corpo, como nossa proposta inicial, desvinculado do olhar anatômico convencional, sustentados por aqueles autores que investigam corporeidades, o simples fato de respirar provoca variações no centro de gravidade: O processo de reajuste entre respiração, centro de gravidade e musculatura profunda promove uma cadeia de reações tônicas em espirais, advindas das pequenas modulações do canal raquidiano. O que ocorre, imperceptível a olho nu, afirma Godard, é que no ato de respirar há uma mínima transferência de peso que envolve a regulação de vários sistemas concomitantes, afetando fortemente o estado tônico gravitacional e o estado de verticalidade (GODARD, 1994).

O que seria o simples ato de estar em pé e respirar transforma-se num complexo jogo de ajustes invisíveis, na visão de Godard, trazendo, portanto, a ideia de que a respiração possa vir a ser um importante meio para a percepção de si: “Um trabalho direto, intencional da atividade respiratória, é pensado como uma via real que dá acesso a uma melhor modulação das capacidades expressivas, através de seus impactos sobre o controle emocional e postural” (GODARD, 1994, p.30). E complementa:

É por essa razão que os profissionais do movimento, os dançarinos em particular, sabem que para melhorar, modificar ou diversificar a qualidade do gesto, é preciso atingir todas as suas dimensões, inclusive o pré-movimento que somente o acesso ao imaginário permite tocar (GODARD, 2000, p.19).

Em BMC, o trabalho de visualização permite a sensação cinestésica de zonas invisíveis do corpo, como por exemplo, dos líquidos corporais. A intenção é de despertar a consciência de tais zonas e estabelecer uma relação dinâmica entre corpo e espaço. O método utiliza imagens das estruturas corporais a serem exploradas, a partir de desenhos em pranchas anatômicas e em seguida, essas imagens são incorporadas na experiência do fazer e do toque. (CAETANO, 2012) Nas palavras da autora: “Trata-se de imagens internas de conexão e não de imitação. Estas se tornam uma ferramenta de acesso às matérias expressivas que compõem o corpo e que podem ser utilizadas pelo artista cênico”. (*Ibid.*, p.77)

Em seu *não-fazer*, a ES possibilitaria um deslocamento do olhar e da percepção capaz de alterar todo o mapa sensorial de modo a provocar uma mudança na percepção de si e de seu estar no mundo. A ES possibilitaria um *devir-outro*.

Quando se fala de “reorganização”, esclareço que a investigação, neste estudo, não consiste em criar uma nova estrutura. A possibilidade de um devir-outro, através da práxis somática, tem em vista a permanente mobilidade desse território. A palavra reorganização, aqui, traduz não um ponto a que se chega, mas um estado permanente de reorganização.

À Educação Somática: as mutações, o território de ambiguidades, o rompimento com a visão hegemônica de corpo, a desterritorialização, a gagueira, a possibilidade de reinvenção e ressignificação no mover-se, a tradução, o novo pertencimento do corpo no espaço, o *entre-lugar*, a alteridade. Retornando e finalizando com Hanna, o precursor:

Os “filósofos somáticos” nos abriram a porta para um futuro de que tudo é possível, tomando as atividades puras, de ver, de reconhecer, do admitir, do expressar e especular experimentalmente, com todas as possibilidades que elas oferecem. Assim, os temas dessa “filosofia somática” são percepção e comportamento, e para ser mais preciso, percepção mutacional e comportamento mutacional (1972, p.184).

4 AS PELES QUE DANÇAM



La Salle Des Peaux Perdues, A Sala Das Peles Perdidas, de Stéphane Dumas⁷⁶

É sabido que toda e qualquer estrutura corporal possui uma pele e suas derivações: hipo, epi, ecto, meso, endo, peri dermes, membrana, fáschia, coifa, aponeurose, meninges. Nosso corpo é composto por peles, invólucros, sacos e envelopes em dimensões que vão do macro ao microscópico, em extensões que trilham as reentrâncias da matéria humana. São as tantas peles que se movimentam constantemente em suas funções de manutenção da vida que trazemos para compor este estudo, levando, também, em consideração, outras derivações de pele, menos visíveis e que são da ordem do sensível.

A pele humana pode ser facilmente considerada um órgão de fronteira. Aparentemente, ela separa o interior do exterior no corpo. A pele é o nosso maior órgão, sendo o tato, o sistema do sentido que primeiro se organiza no embrião. Tal

⁷⁶ O artista plástico Stéphane Dumas, em seu trabalho intitulado “A Sala das Peles Perdidas” convoca a relação com o mundo e consigo mesmo, sendo a noção da *pele criadora*, mais do que uma tela de projeção, uma maneira de vir à tona, um *bouquet* de vísceras florescendo em pleno dia (DUMAS, 2006).

privilégio induz à ideia da importância dos efeitos da experiência tátil no desenvolvimento e comportamento humanos⁷⁷.

A pele, assim como o sistema nervoso, origina-se na mais externa das três camadas embrionárias, a ectoderme⁷⁸. Essa camada externa dobra-se sobre si, dando origem a dois tubos: o tegumentar e o tubo neural. Posteriormente, a ectoderma, além da pele, também se diferenciara em cabelo, dentes e nos órgãos dos sentidos como olfato, paladar, audição, visão e tato (MONTAGU, 1996. ROLF, 1990). A ectoderme concerniria, então, tudo aquilo que está do lado de “fora” do organismo.

Todavia, concebo-a, neste estudo, não como órgão de fronteira, mas como dispositivo que permite penetrarmos naquilo que não se vê e que é da ordem do sentir. Louppe sugere que o corpo não se limita a uma arquitetura dada, nem a “um volume fechado do qual a epiderme seria o último contorno” (2012, p.67). A pele vem contribuir para a composição desta investigação, justamente pela sua potência paradoxal. Portanto, quando refiro “a pele”, no singular, leia-se, “as peles”, no plural, visto que trato, aqui, das membranas cutâneas em todas as suas dimensões corpóreas.

Ancorada nessa ideia, a pele sobre a qual me proponho pensar não é uma divisória que aparta territórios entre si, sem intercomunicação em suas multifunções, mas um território de permissão e de atravessamentos. Se as peles trocam entre si, respiram, estimulam, secretam, tonificam, reagem, selecionam, sustentam, eliminam, protegem, envolvem, regeneram, resistem, deslizam, isolam, comunicam, preservam, reconhecem, absorvem, regulam, revestem e são onipresentes numa rede de intercomunicação corporal sutil (ANZIEU, 2000), posso pensar nelas enquanto dispositivos de sensorialidade que possibilitam uma plasticidade rizomática e sensível.

⁷⁷ Ashley Montagu (1986), médico e professor da Universidade de Harvard, se dispõe a investigar “a mente da pele”, os efeitos da experiência tátil no desenvolvimento humano a partir de uma abordagem somatopsíquica, ou como define o próprio autor, centrípeta: da pele para a mente, em contraste com a abordagem psicossomática ou centrífuga, que procede da mente em direção do tegumento.

⁷⁸ Ver anexo 3.

O sentido de estar por fora não implicaria, portanto, a não comunicação com o que acontece por dentro, a saber, a íntima conexão entre pele e sistema nervoso central, partidários da mesma “dobra-reentrância” embrionária, que possuem como principal função manter o organismo informado do que se passa dentro e fora dele. Na qualidade de órgão do sentido mais antigo e extenso do corpo, a pele poderia ser considerada como a porção exposta do sistema nervoso, ou seja, sem diferenciações, um desdobramento do mesmo, integrando o corpo interno e externo. Um espelho de um que reflete no outro a própria sensibilidade, característica de suas porções sistêmicas:

O espelho dividido que é composto pela pele e pelo sistema nervoso termina, por conseguinte olhando para si próprio, resultando daí um confronto que estimula um incessante movimento de imagens bem como o surgimento daquilo que apropriadamente se denomina pensamento reflexivo. (VIREL *apud* MONTAGU, pg.23, 1986)

A pele representa perto de 12% do peso total do corpo, é o maior órgão que expomos ao mundo⁷⁹. As células da pele caem a uma razão de mais de um milhão por hora, portanto, durante toda a vida, a pele encontra-se em estado contínuo de renovação⁸⁰.

Em sua complexidade fisiológica, a pele sugere a renovação celular como troca do seu envoltório. A troca de peles é, portanto, um fenômeno recorrente na natureza. Reforçando essa afirmação, uma imagem que nos vem à mente é a das carcaças de pele das quais os répteis se desvencilham, arrastando-se pelo chão ou, ainda, a dos insetos, notadamente as cigarras, que deixam fixados nas árvores os antigos esqueletos que outrora lhes serviam de invólucro. Tal troca poderia significar o momento do abandono de algo, de uma pele, que fora utilizada, portada, vestida, sustentada, para ceder lugar a *outra* pele.

A ilustração anatômica de Beccara, com a qual abrimos este documento, apresenta um corpo que exhibe, em uma mão, o tecido do maior órgão do corpo humano e na outra, o instrumento utilizado em seu próprio escalpelo. Ao centro, a

⁷⁹ Os outros órgãos, porém internos, com superfície maior são o trato gastrointestinal e os alvéolos pulmonares (MONTAGU, p.25, 1986).

⁸⁰ A cada 4 horas a pele forma duas novas camadas de células. Um pedaço de 3 cm de diâmetro de pele contém mais de 3 milhões de células, entre 100 e 340 glândulas sudoríparas, 50 terminações nervosas e 90 cm de vasos sanguíneos. Estima-se que existam em torno de 50 receptores por 100 milímetros quadrados, num total de 640.000 receptores sensoriais totais no corpo (MONTAGU, 1986).

revelação da matéria humana. Tal imagem nos sugere, ora um gesto de conquista e vitória em romper a barreira daquilo que separa o visível do invisível, ora a atitude de colocar-se à vista, dispendo-se e disponibilizando-se à experiência da dissecação e da troca de peles.

Uma pele é descartada para dar lugar a outra, diferente. Descartar a pele que não se lhe adéqua mais, é trazer à baila a possibilidade de outra matéria humana, de recuperar as interfaces com o mundo a partir de outros modelos sensórios motores. É trazer a possibilidade de conceber a pele, enquanto “peles-criadoras”, ou seja, uma pele produtora de si e de seu fora.

É nesse território de potências que concebemos a pele como agente para a criação. Seguindo esta *pista*, sua potência criadora residiria em seu caráter paradoxal, como sugere Didier Anzieu. Em seu estudo sobre a pele⁸¹ (2000), o autor afirma: elas são impermeáveis e permeáveis, são superficiais e profundas, resistentes e maleáveis, trazem dor e prazer, são palpáveis e invisíveis. Elas são resistentes e frágeis. E ainda: “A pele traduz nossa vulnerabilidade por sua finura, nosso desamparo originário, mais que todas as espécies, e ao mesmo tempo, nossa flexibilidade adaptativa e evolutiva. Ela separa e une ao mesmo tempo” (2000, p.32).

Para além das superfícies da pele e orifícios que naturalmente se abrem para o exterior nas suas relações de comunicação e troca com o mundo, propõe-se, neste estudo, a construção de um pensamento sobre outros referenciais de abertura corporal. Notadamente, com José Gil, quando este afirma que: “o espaço interior compõe uma interface com a pele. Deixando de ser um conteúdo, tende a confundir-se com o continente (pele)”. O autor nos propõe, ainda, outras formas de comunicação com o exterior:

Este corpo paradoxal abre-se e fecha-se sem cessar ao espaço e aos outros corpos. Capacidade que se prende menos com a existência dos orifícios que o marcam de forma visível do que com a natureza da pele. Porque é mais por toda a superfície da pele que, através da boca, do ânus ou da vagina, que o corpo se abre (2001, p.69).

⁸¹ Anzieu (2000) é o autor do conceito “Eu-pele”, formulado entre 1985 e 1989, por meio do qual postula as experiências iniciais da criança e sua noção de ego, a partir das experiências da superfície do corpo. Este conceito dá origem a pesquisas sobre os “envelopes” corporais e transformações patológicas.

A pele entremeia, ao mesmo tempo em que tece, o que podemos chamar de *espaço do corpo*, preconizado por Gil. Tal conceito conjuga exemplos como o fazer dançante de um bailarino que, na compreensão do autor, não se desloca no espaço, nem o segrega, mas, *cria espaço* com o seu movimento. Gil nos sugere, ainda, outros modos de fazer corpóreos que tecem relações de convivência íntimas com o entorno, tanto quanto as que já possuem na relação com o seu próprio corpo. E cita: o esportista com cujos movimentos, ao transpor ou lançar obstáculos, barras, solo, etc, prolonga e tece, com eles, o espaço que rodeia a sua pele; o ator e a cena, ou ainda, o atirador de arco e flecha e o seu alvo que apesar, da distância entre um e outro, compõem entre si, e são um só, fazendo surgir um novo espaço que é um prolongamento corporal em seus modos de fazer (2001).

Embora invisíveis, o espaço, o ar adquirem texturas diversas. Tornam-se densos ou tênues tonificantes ou irrespiráveis. Como se recobrissem as coisas com um invólucro semelhante à pele: o espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço. De onde a extrema proximidade das coisas e do corpo (GIL, 2001, p.58).

Se desvinculamos da pele sua conotação de órgão de fronteira é para ressignificá-la enquanto zona de atravessamento. Os agenciamentos formados em suas dobras e reentrâncias a revelariam enquanto agente para a criação de *outra* matéria movente. Atentemos para o fato de que já não se trataria mais de uma estrutura humana sobre a qual nos referenciamos comumente ao descrever um movimento oriundo de um corpo com músculos, ossos e ligamentos. Nem de um movimento cuja nomenclatura integra o glossário de uma técnica. Tratar-se-ia, doravante, de *outra* matéria feita de *espaços do corpo* que pontuam, nem o dentro, nem o fora, mas o *entre*.

Os músculos tendões, os órgãos devem tornar-se vias para o escoamento desimpedido da energia; o que em termos de espaço, significa a imbricação estreita do espaço interno e do espaço externo, do interior do corpo que a energia investe, e do exterior onde se desdobram os gestos. O espaço interior é coextensivo ao espaço exterior (GIL, 2001, p.60).

Aliamos a tais agenciamentos, os modos do fazer somático, tratados no capítulo anterior. Sem o objetivo de definir pistas para resultados precisos na criação de corporeidades, podemos sugerir a potência sensorial da práxis somática como co-criadora de *espaços do corpo*. A ES seria eleita como provocadora e produtora de um fazer/pensar que, como afirma Michel Bernard, subverte a categoria tradicional do corpo (2001).

O movimento somático constituinte e constitutivo do *espaço do corpo* percorre, intermedia, entremeia e transiciona as zonas de atravessamentos das reentrâncias cutâneas. Uma forma de abrir-se ao novo, trocar as peles, projetar o corpo para fora, construir e transformar o *espaço do corpo*. Não seria senão, todos esses vividos da prática somática, o propósito próprio do corpo que dança?

A produção dos *espaços do corpo* nos remete ao próprio fazer artístico que, segundo Gil, “nasce a partir do momento em que há investimento afetivo do corpo” (2001, p.58). Assim, podemos considerar alguns momentos-chave do processo desta pesquisa, a partir dos relatos dos participantes sobre um momentum, uma “transportação”, ou ainda, um “contágio supremo”⁸², reveladores dos afetos constituintes da práxis desta investigação. Ou seja, não seria a sensação de testemunharmos o momento em que o espaço se adensa ou em que o movimento é secretado, a revelação do acontecimento de um espaço do corpo? Ou ainda, os relatos: “o momento em que o movimento flui”, meu amigo “dançando” um movimento somático ou os estados de corpo, descritos nas práticas desta pesquisa, não seriam senão a prova do investimento afetivo do corpo no movimento somático e dançado?

Ao nos movimentarmos, somos capazes de sentir e testemunhar a força dessas duas práticas em relação à suas capacidades de transformação dos espaços e porosidade do corpo, onde os envelopes tradicionais corporais dão lugar às extensões de peles e de dobras, de membranas intrinsecamente conectadas entre si, entre o dentro e o fora, de onde se prolongam os afetos. É Como nos revela Godard:

E é ainda a história que nos é recontada cada vez que um ato autêntico de dança propõe equilíbrios errantes, quedas, recuperações que ecoam com essa reminiscência profunda das primeiras crispações. A força da dança está em atingir essas camadas sensitivas, que vão ao mais longínquo de nosso imaginário e de nossa memória (GODARD, 1992, p.143).

É ainda sob o escopo dos envelopes das peles criadoras e seus agenciamentos na criação de espaços do corpo, que sugerimos o seguimento desta reflexão no próximo subcapítulo.

⁸² Termo criado por Hubert Godard (1994a), comentado no subcapítulo “do Fazer”, neste documento.

4.1 DOBRADURAS E REENTRÂNCIAS

A menor unidade da matéria é a dobra, não o ponto.
GILLES DELEUZE



Foto: Aziz Ary

Esta seção do capítulo pretende complementar a percepção do mover entre as peles criadoras e sugere a potência das dobras constituintes dos agenciamentos dessa nova matéria movente que cria *espaços do corpo*. Compondo tal escritura, continuo com os intercessores já citados anteriormente, José Gil, Michel Bernard e a dupla Deleuze/Guattari. Sendo, deste último, o conceito da “dobra” significativo.

A ideia que construímos até então desagrega a categoria convencional de um corpo cujas estruturas setorizadas são reconhecíveis através do estudo anatômico tradicional, e produz outra estrutura movente, ou dançante, que promove

a porosidade de um corpo, outrora impermeável, para o mundo, para as coisas e outras pessoas.

Na dança, ou mesmo noutra atividade corporal convencional, as estruturas corporais que nos são visíveis possuem propriedades passíveis de descrição e reconhecimento, a partir de um sistema codificado de normas e nomenclaturas. Vale citar como exemplo, tanto as descrições anatômicas, os planos de movimento, a morfologia, como o glossário de passos do *ballet* clássico. Assim, nos habilitamos a descrever uma “flexão do braço”, um “agachamento”, ou reconhecer, mesmo em quem nunca dançou, uma pirueta executada por um bailarino. Para aqueles que dançam, falar em “jétés”, “dévlopés”, “attitude”, entre outros, torna fácil a associação a um saber representado por encadeamentos de movimentos precisos e reconhecíveis. Podemos pensar que são movimentos que vêm de “fora para dentro”, cuja aprendizagem, geralmente, resulta da transmissão de saberes e da imitação dos movimentos efetuados por alguém mais experiente.

O que dizer, então, sobre o acontecimento perturbador das propostas de abertura corporal feitas, até aqui, nesta investigação? Como afirmou Bernard:

Parece que o acontecimento da arte contemporânea, e mais particularmente, a profunda reviravolta que ele introduziu na compreensão do processo de criação vem contribuindo para a desconstrução de um modelo, colocando em questão sua hegemonia (2001, pg.20, tradução nossa⁸³).

A abertura corporal que elege a pele em sua composição reversível e porosa na criação de um espaço do corpo movente, em dança ou ES, elege a dobra, ou melhor, o conceito da dobra, como uma aliada dessa nova concepção corporal.

Segundo Deleuze, e como consta na epígrafe de abertura deste capítulo, a menor unidade da matéria é a dobra, não um ponto. Um ponto finaliza e aparta. Por sua vez, a dobra não se localiza, ela passa. É o desvio de um percurso e, por si só, nos traz a sensação de movimento e de contiguidade. A dobra “reverte a ontologia, destitui o fundamento e anula o fim e começo”. (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p.49). Mover-se entre as curvas das dobras é livrar-se da retidão e atar-se à ideia de fluxos. Como afirma Deleuze: “Não adianta buscar o segredo do contínuo

⁸³ No original: *Il semble que l'avènement de l'art contemporain et plus particulièrement, le profond bouleversement qu'il a introduit dans La compréhension du processus de création ait contribué à déconstruire ce modèle, remettent en questions son hegemonie* (BERNARD, 2001, pg.20).

em percursos retilíneos e o segredo da liberdade em uma retidão da alma, ignorando a inclinação da alma tanto quanto a curvatura da matéria” (2011, p.14).

Em sua obra “A Dobra – Leibniz e o Barroco”, Deleuze se alia à matemática e filosofia de Gottfried Leibniz e à estilística do movimento barroco, para compor o complexo conceito da dobra. Alguns autores relatam tratar-se do retorno de uma linha de escritura mais política de Deleuze ⁸⁴. O fato é que, além da cosmovisão construída por Deleuze na alegoria de uma casa barroca repartida em andares por dobras que atuam como elemento de coesão entre dois mundos, o autor propõe uma aproximação gradativa do olhar ao acontecimento da dobra, que vem somar-se aos interesses desta pesquisa.

Muitas são as imagens que Deleuze usa para ilustrar o que é uma dobra: as dobras do labirinto, do leque, dos tecidos, das formas esponjosas ou cavernosas. No entanto, é na utilização da nomenclatura matemática que Deleuze explora as forças exatas e inexatas (por vezes poéticas) contidas nas curvas. Assim, define-se dobra como uma linha de curvatura variável. Uma linha que passeia espontaneamente e que, ao percorrer uma infinidade de pontos, pode compor uma superfície. Esta descrição nos remete, facilmente, à imagem de uma curva. A partir de nossos referenciais comuns, é possível imaginarmos uma curva, assim como é possível imaginarmos a coluna vertebral, o músculo da perna, o contorno dos ombros. Isso nos sugere um nível de olhar sobre algo que é da ordem do visível, entendido, representável, ou ainda, um certo distanciamento do objeto que se examina. Mas, e se nos aproximássemos, cada vez mais, do corpo e da curva, ao ponto de adentrarmos as forças constitutivas dessas estruturas?

A Dobra instaura o posicionamento cartográfico de se pôr ao meio, no *entre*. O meio não é uma média. Ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. O *entre* não é localizável, partindo de um lugar para outro, e sim: “uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho

⁸⁴ Henrique Antoun, professor de comunicação da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) descreve este livro como sendo um “manual de guerrilha cultural usando a máscara inocente da dissertação diletante, onde Deleuze trava um combate contra as máscaras da atualidade que escondem a dialética da dominação: dobrar ou ser dobrado?” (Antoun, 1991, p.1).

sem início nem fim, que rói suas duas margens e⁸⁵ adquire velocidade no meio”. (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p.49, grifo do autor)

Assim, voltando a Leibniz e o Barroco (2000), Deleuze toma famílias de curvas e suas variáveis (curva de inflexão, ogivas, pontos de rebote) e as examina em seus acontecimentos. Aproximando-se, gradativamente, observa-as em suas porções menores, até chegar a uma visão microscópica, ou mais, até chegar a se colocar *no* lugar onde a dobra acontece. E o que vê e experimenta, não são mais linhas contínuas, nem acúmulos de pontos ou pixels, mas microturbilhões:

O universo é como que comprimido por uma força ativa que dá à matéria um movimento curvilíneo ou de turbilhão [...]. Dividindo-se incessantemente, as partes da matéria formam pequenos turbilhões em um turbilhão e, neles, outros turbilhões ainda menores, e mais outros ainda nos intervalos côncavos dos turbilhões que se tocam (2000, p.16).

Esta ínfima e revolta matéria da curva é regida, ainda, por noções fundamentais que a desvirtuam do destino de uma retidão e de uma perfeita fluidez. De acordo com Leibniz *apud* Deleuze, elas são: “a fluidez da matéria, a elasticidade dos corpos e a mola como mecanismo” (2000, p.16). Tais noções indicam que, por dentro da dobra e na feitura das curvas, o que impera é a infinitude de movimento. Uma curva é uma inflexão⁸⁶, uma espécie de ponto-dobra que a cada instante se diferencia, alterando seu grau de curvatura, ou seja, sua direção. É o fio que, dobrando-se ao infinito, compõe um tecido feito de matéria movente.

Os microturbilhões e as forças fundamentais não revelariam, apenas, um fluxo de força contínua, mas, necessariamente, um fluxo de força contígua, que reverbera e ressoa em toda a porção de matéria circunvizinha: “E a divisão infinita da matéria faz com que a força compressiva relacione toda porção de matéria aos ambientes, às partes circunvizinhas que banham e penetram o corpo considerado, determinando-lhe a curva” (DELEUZE, 2000, p.16).

O caráter da contiguidade entre as dobras reforça a noção dos espaços da matéria, ou melhor, a noção da ausência do vazio, visto que na matéria-corpo não há espaços vazios, apenas espaços de corpo:

⁸⁵ Deleuze e Guattari ao grifarem a conjunção *e*, afirma a força nela existente “que sacode e desenraiza o verbo ser”. A conjunção *e*, para os autores remete ao conceito de rizoma (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p.48).

⁸⁶ A inflexão de uma curva significa a mudança da concavidade da mesma.

A matéria apresenta, pois, uma textura infinitamente porosa, esponjosa ou cavernosa, sem vazio; sempre uma caverna na caverna: cada corpo, por menor que seja, contém um mundo, visto que está esburacado de passagens irregulares, rodeado e penetrado por um fluido cada vez mais sutil, assemelhando-se o conjunto do universo a um tanque de matéria que contém diferentes flutuações e ondas (DELEUZE, 2000, p.17).

A noção de contiguidade ganha complexidade quando o autor sugere que, no mundo das dobras, nem tudo é fluido. Fluidez e dureza coexistem e convergem em dobraduras e reentrâncias. A matéria perfeitamente fluida, ou fluido absoluto, como diz autor, é, precisamente, a ausência de coerência ou coesão, e traduz um pensamento cartesiano que representa a separabilidade das partes. Ora, o mundo das dobras não é passivo. Um dos mecanismos da matéria é a mola: “Se há mundos nos menores corpos, é porque há molabilidade por toda parte da matéria. [...] A matéria-dobra é uma matéria-tempo, cujos fenômenos são como a descarga contínua de uma infinidade de arcabuzes ao vento” (LEIBNIZ apud DELEUZE, 2000, pg.19).

A ideia de dureza e fluidez coexistindo, inseparáveis, apesar de distintas, nos é sugerida pelo autor através da ação dos circunvizinhos que determinam o movimento curvilíneo de um corpo e, também, pela pressão dos circunvizinhos que determinam sua dureza. Deleuze traz o inspirador exemplo de um barco que singra os mares: a certa velocidade do barco, a onda que o toca torna-se tão dura quanto um muro de mármore, mas essa falta de fluidez não impede a composição de mínimos separáveis que se dividem até o infinito, refazendo dobras das dobras, que guardam, portanto, certa coesão entre si. Nos agenciamentos das dobras, uma sucessão de acontecimentos: turbilhões, molabilidade, elasticidade, fluidez, coesão. Do exemplo citado acima, a divisão infinita das partes da onda na travessia do barco, a progressividade na aquisição ou na perda do movimento a partir de sua velocidade, conduzem, ao mesmo tempo, à conservação das forças que geram a dobra.

Derivam, daí, os pressupostos da afinidade da matéria-dobra com a vida, com o organismo. Deleuze cita as dobras embrionárias que dão início à vida, as dobras presentes na natureza: dobras de água, de ventos, do fogo ardente, subterrâneas, da terra ou da areia. A partir de então, pressuponho a afinidade entre peles criadoras e dobras. Uma “pele-dobra”. Não me atenho à representatividade de suas formas, mas ao fluxo de forças internas que as adensam e regem.

Pressuponho a afinidade das forças explosivas dos turbilhões, aos afetos agenciadores do corpo que dança.

O movimento interno da matéria da pele-dobra revela um ato criador em outras formas do mover-se. Seus agenciamentos não permitiriam distinguir onde a figura acaba e onde começa o traço seguinte. Suas funções operatórias não agiriam no movimento de um corpo organizado de segmentos moventes de estruturas ósseas e musculares, mas levariam ao infinito as possibilidades da criação artística. Como nos revela Bernard:

O ato de criação não é o feito do poder inerente de um corpo com estrutura orgânica permanente e significante. Pelo contrário, tal ato resulta do trabalho de uma rede material e energética, móvel, instável de forças pulsionais e de interferências de intensidades disparatadas e cruzadas⁸⁷ (2001, p.20, tradução nossa).

Se a matéria, segundo Deleuze, apresenta uma textura infinitamente porosa, sem vazio, sempre uma caverna na caverna, é porque esta, por menor que seja, sempre contém um mundo ou a possibilidade de criá-lo. Assim, pensando com Caetano (2012), sobre as práxis somáticas, especificamente o BMC, se oferecermos um descondicionamento das coordenadas corporais habituais através do trabalho somático e da dança, no acesso à potência dos espaços internos, criamos uma espécie de “esvaziamento” que, na verdade, não corresponderia a espaços vazios, mas a um “vazio-pleno”⁸⁸: “A partir desse esvaziamento, o corpo pode habitar um vazio de referências, paradoxalmente, pleno de novas possibilidades (vazio-pleno)” (CAETANO, 2012, p.79).

Tal esvaziamento desconstitui de uma corporeidade o caráter de estrutura e insere um espaço interior “paradoxal”, visto no subcapítulo anterior, que está e não está no corpo. Tal espaço, que José Gil denomina de “matéria intersticial” é a matéria do devir por excelência:

Neste sentido, essa matéria vai permitir: a) ao corpo inteiro tornar-se superfície (pele), uma vez que o interior já não separa em espessura (vísceras) os diferentes planos do corpo que se opõem (as costas e a

⁸⁷ No original: *L'acte créateur n'est pas le fait du pouvoir inhérent à un "corps" comme structure organique permanente et signifiante. Bien au contraire, un tel acte résulte du travail d'un réseau matériel et énergétique mobile, instable, des forces pulsionnelles et d'interférences d'intensités disparates et croisées* (BERNARD, 2001, p.20).

⁸⁸ O conceito de “vazio-pleno” faz parte do “livro-obra” de mesmo nome de Ligia Clark, de 1960, onde a artista revela que “uma forma só tem sentido por sua estreita ligação com seu espaço interior, o “vazio-pleno”.

frente, a parte traseira e dianteira); b) ao exterior, atrair a si todo o movimento do interior, em particular o movimento dos afetos. A matéria intersticial não tem espessura, tornou-se pura matéria transformável em energia de superfície (2001, p.75).

A invenção do gesto derivada das forças e afetos da *pele-dobra* leva à aparição de uma corporeidade estritamente ligada às forças que a envolvem e ao espaço exterior por onde ela escorre.

A exacerbação do fazer somático e dançante não virá confortar a ciência de representações e contornos precisos, mas contribuir e forjar, justamente, no seu oposto, colocando em evidência os agenciamentos incessantes de seus modos de fazer. As propostas desta investigação nos conduzem a corporeidades sem hierarquias, sem forma, como uma fita de Möbius, onde cada parte de sua matéria possui um valor igual. A distinção entre esquerda-direita, cima-baixo, braço-perna, se anula e dá lugar à performance como um “tecido de variações sensoriais que se regionalizam no alto, na parte baixa ou outros segmentos do corpo” (BERNARD, 2005, p.3). Se já não operamos mais com envelopes, pliés, flexões de braço, nem jétés, é porque a pergunta com o corpo, a partir de então, se opera na reversibilidade da concavidade e convexidade da matéria, como nos sugere Rocha: “Corpo e espaço são intersticiais e perfazem avesso e direito um do outro [...] como a figura não está parada, se o corpo é o avesso do espaço, à mesma medida que se movimenta, é o espaço que já converte-se em seu avesso” (2013, p.15).

É nesse ponto que a pergunta e o olhar para o corpo dançante nos remetem às inversões em seu fazer. É o ponto onde “o horizonte humano é sempre levado para além”, como diz Bernard (2005, p.4). Já não nos vinculamos mais ao bailarino que cai, anda, corre, roda, mas à maneira que interessa a Bernard: à suspensão, ao tremor, ao desequilíbrio, à rotação, ao vôo (2005). O que percebemos, a partir de então, é a sensorialidade e a temporalidade contida em cada ação revelada pelas peles e dobras no ser dançante e somático.

4.2 POR OUTRA ANATOMIA

Cápsula articular, calcâneo, esqueleto apendicular, cíngulos, origens e inserções musculares, processos espinhosos, articulação tarsometatarsal, sacro-ilíaco, psoas, são alguns dos milhares termos que engrossam o vocabulário anatômico. Toda a anatomia é um olhar sobre o corpo. A utilidade dos estudos anatômicos consiste na representação da materialidade do corpo e na facilitação do compartilhamento de suas informações. Roquet (2013) nos oferece um vocabulário útil para a afinação da compreensão visual do corpo: “A visualização de uma articulação, a localização das vértebras da coluna, por exemplo, conduziria àquele que a estuda mais uma forma de conhecimento do corpo”. Todavia, a autora traz um alerta: para que o estudo anatômico interesse à dança, ele deve ser indissociável da experiência. Aquilo que viria somar à dança, tratar-se-ia de uma “anatomia experiencial” e que dependeria de uma certa maneira de olhar e de se perguntar sobre o corpo (ROQUET, 2013, p.1, grifo nosso).

Neste contexto, sugiro a ampliação de tal pergunta, levando em consideração o seu grau de potência e a criação de intensivos: *quem* pergunta e *como* se pergunta? Tanto a pergunta quanto sua resposta não seriam as mesmas a depender da proveniência de quem questiona, a saber: um médico, um bailarino, ou ainda, um “pensador somático”, todos os três supostos estudiosos de anatomia.

A pergunta feita sob a ótica medical iniciou-se no século XIII, quando se relatam os primeiros casos de dissecação para estudos anatômicos do corpo (RIVA, 2010). Não nos aprofundaremos, aqui, na vasta história da anatomia em si, mas destacaremos alguns fatos baseados no estudo de especialistas da área⁸⁹ que colaboram na criação de intensivos e que entendo serem de interesse para a pesquisa.

⁸⁹ A conferência virtual de Rafael Mandressi e Georges Vigarello, pesquisadores do CNRS (Centre National de Recherche Scientifique) e especialistas em história da anatomia, as notas de aulas de história da medicina do Prof Dr. Alessandro Riva da Facoltà di Medicina e Chirurgia de Cagliari, assim como o trabalho desenvolvido por Francisco Ortega, filósofo brasileiro, professor adjunto da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, intitulado “O Corpo incerto”, que constam na bibliografia deste documento.

O principal feito da pergunta sobre o corpo na construção do saber clínico e diagnóstico sob a ótica medical, no contexto da história da anatomia e sob o viés da história da medicina, consiste na gradativa eleição da visão enquanto principal órgão dos sentidos, dadas as suas (supostas) confiabilidade e fidelidade na representação do real. Seguindo a lógica emergente, o tato e a audição, sentidos mais subjetivos, largamente utilizados na prática médica da teoria dos humores⁹⁰, que permitia que o médico formasse uma imagem mental da lesão ou associação, para o diagnóstico das doenças, perdem seu estatuto epistemológico face à objetividade da visão. Esta informação indica que a “visualização” na construção dos saberes médicos através do estudo anatômico tratou de “modelar” a compreensão do corpo enquanto “entidade material”, reduzindo a experiência do corpo subjetivo em favor à do corpo visualizável, objetivo, mensurável e quantificável (ORTEGA, 2008, grifo do autor).

A objetivação do corpo na tradição anatômica produz uma dissociação do homem de seu corpo e do cosmos, fonte do dualismo moderno. A visão seria o menos corporal dos sentidos (ORTEGA, 2008, p.65). Desse fato, traduz-se uma desvalorização da magia do corpo, desencantando-o e tornando públicos⁹¹ os seus segredos. Assim foi, segundo Ortega, em relação ao mistério em torno da anatomia feminina, fundado na ambiguidade do útero, considerado detentor de um poder sobre a vida e a morte e onde se alojavam forças, fluidos e substâncias que infundiam a vida. A imagem da dissecação de um corpo feminino, precisamente o útero, na folha de rosto de um dos mais importantes tratados, que marca o nascimento da anatomia científica moderna⁹², intitulado: “*De humanis corporis fabrica*”, de Andrea Versalius, de 1543, é um gesto que naturaliza o poder da ciência na revelação dos segredos do corpo humano. Duden *apud* Ortega, conclui:

⁹⁰ Segundo Riva, a teoria dos humores hipocrática entendia a cura como o restabelecimento do equilíbrio entre os quatro humores básicos (sangue, fleuma, bile amarela e bile negra) em correspondência com os quatro elementos (água, terra, fogo, ar), com as quatro estações do ano e com as quatro qualidades (úmido, seco, frio e quente), quatro idades do homem, quatro temperamentos e quatro grupos de planetas. Essa teoria ligava o homem ao cosmos, tornava o corpo permeável com o externo, sujeito às suas intempéries. Porém, afirma o autor, o corpo não tardaria a se fechar e se separar do externo, ganhando tanto em identidade, quanto em solidão (2010).

⁹¹ A partir do fim do século XV, a dissecação torna-se um grande acontecimento aberto ao público, que atraía uma grande audiência composta de professores, estudantes, médicos e público em geral (RIVA, 2010).

⁹² Ver anexo 4.

“O primeiro passo prévio à constituição do corpo como objeto de uma observação descritiva é a desvalorização de sua capacidade de transmitir significados simbólicos” (2008, p.103).

É no período compreendido entre os séculos XV e XVIII, o chamado “século visceral” (ORTEGA, 2008, p.83), que a abertura do corpo é central na produção de conhecimento. É o período mais importante nas descobertas e apreensão dos saberes desta ciência (MANDRESSI e VIGARELLO, 2013). O cadáver modela a compreensão do corpo na medicina e no pensamento moderno. É o período onde se observa o recuo da experiência subjetiva do corpo e um crescente da visão mecanicista esboçada no *Traité de l’Homme* de Descartes. Ou seja, o corpo como um “relógio composto de rodas e contrapesos” (Duden *apud* Ortega, 2008), uma máquina, que está no centro do projeto cartesiano da filosofia de Descartes⁹³ e encontra reforço na imagem submissa do corpo-cadáver, instrumento das dissecações anatômicas desse período (2008).

As tendências reducionistas e objetivistas da medicina moderna têm aí sua origem. Elas elegem um modelo de compreensão sobre o corpo baseado na objetivação, materialização da corporeidade e conseqüente desincorporação da subjetividade (Ortega, 2008). A partir da descrença ao tato e à audição e do importante papel epistemológico que os estudos anatômicos alcançaram ao longo da história da medicina moderna até os dias atuais, Ortega atenta sobre o desdobramento de tal postura reducionista, que se configuraria nas novas tecnologias médicas que efetuam seus diagnósticos através da visualização de imagens e que possuem, como ideal, a precisão (2008). Assim, da visualização de um corpo-cadáver em uma dissecação anatômica desdobram-se: o raio x, o ultra som, as tomografias computadorizadas, as ressonâncias magnéticas e afins, cujo principal compromisso é o da alta fidelidade representativa.

A visão “desencarnada” da corporeidade, fornecida pelas novas tecnologias de visualização, trata as imagens corpóreas como objetos, transformando-as em coisas, dotando-as de uma materialidade que não pode ser tocada, nem experienciada. O corpo perde assim as interfaces com o mundo. Precisamos estar perfeitamente estáticos, como os corpos anatomizados das salas

⁹³ Breton *apud* Ortega revela que Descartes, tomado de fascínio pela ciência da anatomia, ao ser inquirido por um visitante acerca de suas leituras, teria repondido apontando para um bezerro esfolado: “eis a minha biblioteca” (2008, p.105).

de dissecação, ao efetuarmos um dos exames de imagem citados no parágrafo anterior. Sobre tal fato, Ortega discorre, em seu estudo, acerca das consequências epistemológicas, antropológicas e socioculturais do uso das novas tecnologias médicas, para além dos benefícios clínicos e terapêuticos daí decorrentes, revelando, aqui, o paradoxo que envolve “a obsessão com a visualização do invisível”, onde os órgãos internos remeteriam a uma “ambiguidade ontológica” (YOUNG *apud* ORTEGA, 2008, p.80).

“Nosso corpo é o exemplo mais destacado do ambíguo” é a epígrafe de Willian James com a qual Ortega inicia seu livro e que descreve o ponto que nos interessa abordar e que enriquece esta pesquisa, visto que é justamente neste lugar que toda a busca de precisão e objetividade da anatomia medical/convencional oscila e escorrega.

A presença corporal possuiria uma natureza paradoxal: a visceralidade. Esta, ao mesmo tempo em que aparece como “uma presença inescapável é também uma ausência fundamental” (ORTEGA, 2008, p.76). Não seria possível a ninguém reconhecer suas entranhas. O visceral, representado num exame de imagem, traz uma dimensão em terceira-pessoa (corpo-objeto), da qual não possui referência na experiência própria do meu corpo, em primeira pessoa (corpo-sujeito). “É algo que me habita, que se impõe e oblitera outras dimensões, um “alheamento-de-dentro”, que me impediria de reconhecer meus próprios órgãos se me fossem apresentados” (ORTEGA, 2008, p.81, grifo do autor)

Acreditamos que o fascínio e o sucesso que possuem as novas tecnologias de visualização do interior do corpo na nossa cultura, para além de sua indiscutível eficácia diagnóstica e terapêutica no campo estritamente biomédico, deve-se ao fato de serem tentativas de lidar com a ambivalência ontológica fundamental e constitutiva do visceral; de transformar o estranho em familiar, de tornar previsível, disponível, acessível, uma dimensão da corporeidade que é, por natureza, recessiva e ausente, que se recusa e recua da apreensão direta (ORTEGA, 2008, p.81).

Com as afirmações de Ortega, chegamos a um ponto que nos interessa. Se a anatomia é uma pergunta, um ponto de vista sobre o corpo, a resposta a esta pergunta, feita sob a ótica medical, é justamente a busca incessante daquilo que não é visível, palpável, que escapa e “ameaça o projeto biomédico e cultural do conhecimento objetivo, de objetificação do corpo vivido” (2008, p.81). É por meio das

tecnologias de imageamento que “a biomedicina tenta negar, domar, controlar a dimensão fenomenológica do visceral”, diria Ortega, ou das peles, acrescento eu.

Segundo DUDEN *apud* ORTEGA: “Desde o início do século XVIII, o conceito de corpo construído anatômica e fisiologicamente, foi cientificamente dotado da aparência de ser um fenômeno natural, enquanto que, ao mesmo tempo, foi tornado invisível como criação social” (2008, p.74).

Para Ortega, a corporeidade reivindica sua constituição e recusa o império da visão, recuperando suas experiências táteis e sensoriais, em modificações corporais, em formas de tocar a carne e abrir vias de acesso ao corpo vivido (2008). Ou seja, o corpo ainda escapa e resiste. Retoma sua porosidade. Retomemos a pergunta, tomando como exemplo a indagação de Ortega: “afinal, que corpo é esse que está sendo visualizado? um dado biológico? Uma construção discursiva?” (2008, p.74).

É neste lugar, limiar da impotência das técnicas de visualização, que começam a surgir contradições e paradoxos na composição de um estudo sobre o corpo. Parte daí uma afinidade entre este período da história da anatomia e a presente pesquisa. São as marcas ou intensivos com os quais pretendo explorar a natureza fugidia das corporeidades.

Refira-se, no contexto do período dito “século visceral”, também conhecido por “cultura da dissecação” (SAWDAY *apud* ORTEGA, 2008, p.101), a curiosa configuração geral da cena de uma dissecação anatômica, a qual não era, como hoje, privilégio exclusivo dos médicos, pois dela, participavam, também, filósofos e artistas. Antes do interesse explicitamente médico e, portanto, de cunho terapêutico, os estudos anatômicos eram, principalmente, do interesse da filosofia e dos questionamentos do corpo em sua dimensão ontológica:

A dimensão filosófica da anatomia é fundamental para compreender seu desenvolvimento para além das limitadas indagações da medicina, permitidas pelo paradigma epistemológico reinante. Como consequência, os filósofos estavam mais inclinados a explorar o interior e o invisível do que os médicos, para quem o interior do corpo humano constituía o limite da pesquisa empírica, obstruindo a prática da dissecação⁹⁴ (ORTEGA, 2008, p.87).

⁹⁴ Lembrando que antes do período descrito, a anatomia era considerada desnecessária para os médicos, sendo a teoria dos humores suficiente para explicar as origens e estabelecer um diagnóstico da doença (ORTEGA, 2008).

“Na realidade, aqueles que realmente praticavam a anatomia humana eram os artistas” (RIVA, 2010). Essa afirmação pode ser observada na inspiração artística inscrita nas ilustrações criadas neste período. Embora tais ilustrações tivessem como modelo, cadáveres, contraditoriamente, percebe-se, na sua composição, a atuação da licença artística, ao restituir aos desenhos dos corpos algo que o objeto do estudo anatômico, por si só, não contemplaria mais, a saber: a vida e, conseqüentemente, o movimento (MANDRESSI, VIGARELLO, 2013). Assim, nas já citadas pranchas anatômicas da obra de Versalius ou nas conhecidas imagens de Leonardo da Vinci, encontramos exemplos de uma “anatomia viva”, movente⁹⁵. No caso de Leonardo da Vinci, “temos a sensação de não ver fragmentos de um cadáver, mas [...] de estarmos na presença de uma anatomia animada, visionária” (2008, p.101). A prática da anatomia tomou tal proporção e abrangência na esfera cultural, intelectual e social da Europa do século XV, que foram construídos teatros anatômicos⁹⁶ cuja arquitetura privilegiava o “espetáculo” a ser visto.

Nesta cena, “a anatomia se apresentava como um saber especulativo, próximo da reflexão filosófica”, à característica investigativa daquilo que é considerado desconhecido, e que é da ordem do visceral - “O anatomista é apresentado com um descobridor e geógrafo, viajante em terras desconhecidas” (ORTEGA, 2008, p.95,102), produz-se uma afinidade entre esta pesquisa e as ilustrações referenciadas acima, aliando-nos no reconhecimento de um corpo que ainda está por descobrir e em permanente devir. Tais ilustrações nos remetem à ação da mão do artista que vem intervir nos contornos da realidade e reinventar mundos.

É a inscrição de um movimento corporal através do olhar artístico, este que não provém do escalpelo, nem da dissecação em si, mas da porção de sensível de seus envelopes corporais, que provoca e potencializa os atravessamentos desta pesquisa-intervenção. O olho do campo molar da representação, aquele da retina, aquele medical, que vê, delimita e conforma, cede lugar ao olho-vibrátil, aquele do campo molecular das intensidades e que é da ordem do sensível. Ainda que seja um corpo funcional e representável, possuindo envelopes distintos e identificáveis,

⁹⁵ Ver anexo 5.

⁹⁶ Ver anexo 6.

coexiste nele um “corpo incerto”, que escapa ao controle pela potência constitutiva de suas dobras. Assim, as ilustrações deste período intercedem e compõem os relatos e pistas desta pesquisa-intervenção.



Hieronymus Fabricius Ab Aquapendente – Opera Omnia Anatomica - 1628

Meu tronco é feito de espuma suave, flocos de algodão.

Ele não possui mais a mesma dimensão.

Começa do queixo e vai até ao meu quadril.

E tudo nele respira. (Marise)



Julius Casserius e Odoardo Fialetto - Tabulae Anatomicae -1627

*Um espaço secundário em alerta que se instaura
no máximo oposto da cauda: linha primeira que transforma e
constitui a matéria (des) humana*

Um espaço por debaixo e por dentro, no limiar da ruptura com o fora.

De externo, se faz tão interior, quanto o ar que bombeia

Um espaço no alto do corpo que antecede o fazer.

Um espaço que me intenta em percepção e memória. (Dayana)

Uma des-anatomia aí parece se constituir. Significa dizer que não se trata da composição de *outra* anatomia estável, mas da sua de-composição, no sentido de um “esvaziamento-pleno” que se desdobra em “vazio-fonte” (CAETANO, 2012), conceitos citados no subcapítulo anterior. Significa um corpo, ou uma anatomia, que dá conta de habitar um espaço transitório. Um espaço em Devir. Uma matéria humana que possa ser compreendida como um “Invólucro do Infinito”: “para poder habitar esse corpo do infinito é preciso, antes, esvaziar suas referências e percepções demasiadamente codificadas e já dadas” (CAETANO, 2012, p.79). Esvaziar-se como a solidão anteriormente preconizada por Deleuze. Colocando-nos sós ou esvaziando-nos, permitimos ser povoados e plenos.

Uma anatomia que se dissolve ao vir à tona, como nos fala José Gil:

Já não como um “fenômeno”, um percebido concreto, visível, evoluindo no espaço cartesiano objetivo, mas como um corpo metafenômeno, visível e virtual ao mesmo tempo, feixe de forças e transformador de espaço e de tempo, emissor de signos e transsemiótico, comportando um interior ao mesmo tempo orgânico e pronto a dissolver-se ao subir a superfície (2001,p.68, grifo do autor).

A *outra* anatomia poderia ser um lugar aonde chegam coisas que sobem à superfície. *Outra* anatomia que, ao recebê-las, cede-lhes lugar. Seria, sobretudo, um espaço onde têm lugar os acontecimentos (BONDIA, 2002). Colocando-nos em experiência, damos oportunidade para *outras* anatomias emergirem.

Ainda no contexto de uma experiência em/de *outra* anatomia e da pergunta que deu início à discussão deste subcapítulo – de *quem* e *como* se pergunta sobre o corpo – Bondia ressalta a importância, não da posição (a maneira de se por), da oposição (a maneira de se opor), da imposição (a maneira de se impor), nem da proposição (a maneira de propor). Do ponto de vista da/na experiência da anatomia que atravessa, o que conta é a “exposição”, ou nossa maneira de “*ex-pormos*”⁹⁷: “A experiência é a *passagem da existência*, a passagem de um ser que não tem essência ou razão, ou fundamento, mas que simplesmente “*ex-iste*”. E a partir do momento que *ex-iste*, se transforma” (2002, p.25, grifo do autor).

⁹⁷ O autor explora a etimologia da palavra experiência e sugere, dentro da construção de seu pensamento, as variações do prefixo *ex*: “tem o *ex* de exterior, de estrangeiro, de exílio, de estranho (em espanhol, escreve-se *extrajero*) e também, o *ex* da existência” (BONDIA, 2005, p.25).

Bondia me permite pensar, neste sentido, que a experiência em *outra* anatomia pode vir a ser “a passagem da existência” citada pelo autor. Assumir um corpo que escapa é assistir ao destino das anatomias que emergem: a passagem. Uma anatomia *de passagem*. O que daria conta de dar passagem, ou fazer surgir à superfície a organicidade dessas corporeidades?

A resposta se encontra em *como* um pensador somático ou um bailarino se perguntam sobre o corpo. Ou melhor, *com* o corpo. Ainda melhor, como *desconstroem a pergunta com* o corpo (ROCHA, 2011). Seguramente, não elegem apenas a visão enquanto órgão primordial do sentido, tampouco se conformam, apenas, com o referencial de uma anatomia convencional para a criação da matéria corpórea movente. Para auxiliar nesta reflexão, basta perceber o grau de potência da pergunta que Bonnie Bainbridge Cohen faz *ao/com/no/sobre* o corpo através do método por si criado, o Body Mind Centering - BMC.

A investigação de Cohen sobre o corpo é o exemplo mais claro da convivência entre a ciência e a aprendizagem empírica. Os dados anatômicos, fisiológicos e suas terminologias, têm seus sentidos enriquecidos através da experiência do BMC. As imagens externas utilizadas (pranchas anatômicas, fotografias) só importam quando agregadas e conectadas a um referencial interno e singular: “trata-se de imagens internas de conexão e não de imitação” (CAETANO, 2012, p.77). Cohen percebe as interações que resultam do reconhecimento de como qualidades opostas podem se modular mutuamente. O conceito com que opera, está mais voltado para dualidades que se fundem do que para séries de oposições que se chocam: “nós atamos nossas experiências a esses dados, mas esses dados não são nossa experiência” (COHEN, 2002, p.23). Assim emerge a anatomia experimental do BMC: “quando falamos de sangue, de linfa ou de qualquer outra substância física, não tratamos da substância em si, mas dos estados de consciência e dos processos que lhe são inerentes”. (2002, p.23)

Dos modos de fazer do BMC, podemos pensar em interseções ou atravessamentos de anatomias. Uma anatomia, que compõe, com outra, uma terceira: *Outra anatomia*. Como as dobras em suas multiplicidades. Como a conjunção “e” Deleuziana, à qual nos referimos em “Mapas Moverdiços”. Molar e

molecular. Uma anatomia que dobra outra. E que não conclui, mas, em permanente decomposição, continua a se indagar: que corpo?



Andreas Versalius – De Humani Corporis Fabrica - 1568

Esferas redondas e amarelas assim como o sol.

Aquecem e derretem geleiras imensas fincadas nos pés e que chamamos de nós.

Os icebergs desmanchados em água e despejados a cada passo dados no dia.

Diluem tensões do rosto, pescoço e costas que traziam fadiga.

O corpo iceberg petrificado de tensões sem a mínima necessidade.

Agora é água que percorre em fluxo de potência e suavidade. (Jhon)

Os estados dos músculos, linfa, sangue, nervos, glândulas, ossos, são como forças que pedem passagem, “impondo-se como signos a ser decifrados através de um desenho de novas sinalizações da existência: um novo *World Map*” (ROLNIK, 2000, p.4). Não mais um estudo, mas um estado anatômico.

Em outras instâncias, a dança e a ES constituem e constituem-se as/das passagens dessas forças, materializando-as, tornando-as visíveis em seus modos de fazer. Forças de encontros. Forças anatômicas. A ES, trazendo-as à tona e desfazendo-lhes o contorno. A dança, tentando decifrá-las, transitando entre as forças de uma matéria humana e outra, trazendo-lhes a textura e a cor do gesto que dá forma (transitória) ao corpo. Ambas, não só dão conta, como se alimentam das potências das dobras de uma ambiguidade visceral. É na potência deste “corpo paradoxal”, que dança e ES compõem a matéria transformável em energia de superfície. O interior do meu corpo me é alheio e invisível, mas posso torná-lo matéria criativa experienciando o turbilhão de suas dobras. Uma dupla-entrada, ou ainda, uma dupla-pertença: “meus órgãos internos me pertencem, mas eu também lhes pertencço, são um outro em mim, necessários para minha própria existência” (ORTEGA, 2008, p.80). Uma ausência e uma indeterminação que são ressignificadas no processo de criação artística. Como a prancha ilustrativa de Gaspar Beccera da obra de Juan Valverde, que abre este documento, escalpar-se a si é descortinar sua visceralidade, oferecer-se a si, a experiência de uma dissecação em estados anatômicos.

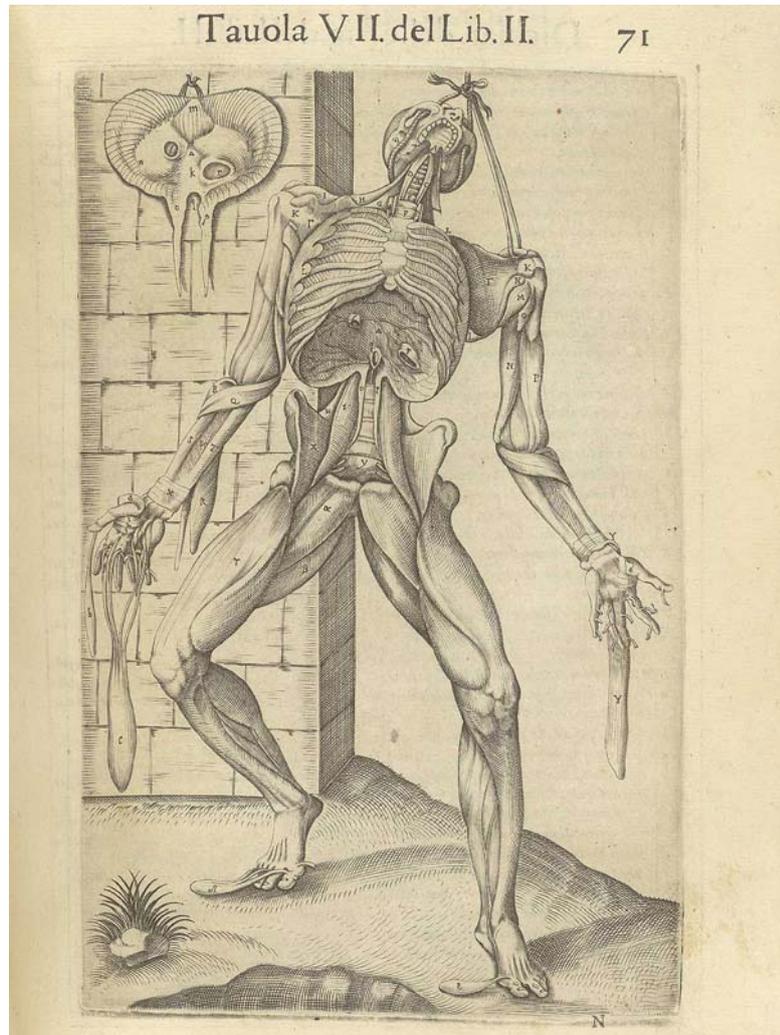
Esta reflexão nos reaproxima do conceito do “corpo sem órgãos” (CsO) de Deleuze e Guattari:

Em um dado nível um órgão se determinará, segundo as forças de encontro; e este órgão mudará se a própria força mudar, ou se passar de um nível a outro. Resumindo, o corpo sem órgãos não se define pela ausência de órgãos, nem somente pela existência de órgãos indeterminados, ele se define pela *presença temporária e provisória* de órgãos determinados (2007, p.52, grifo do autor).

A indiscernibilidade do visceral nos atravessa e vivifica, nos possibilitando sermos *outro*:

Será tão triste e perigoso, não mais suportar os olhos para ver, os pulmões para respirar, a boca para engolir, a língua para falar, o cérebro para pensar, o ânus e a laringe, a cabeça e as pernas? Por que não caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre [...] vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu. Substituir a anamnese pelo esquecimento,

a interpretação pela experimentação. Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí, que tudo se decide (DELEUZE, GUATTARI, 1996, p.11).



Juan Almusco de Valverde - 1560

Eu queria amar com os meus pulmões. (Eduardo)

Se as peles comportam uma verdade sobre o corpo, é por permanecerem na “zona de inquietude” (MARTIN, 2010), no momento presente da busca no movimento. A cada camada de pele desfolhada, a capacidade de reencarnar no corpo os afetos libertados. A cada abertura de novas vias cutâneas traçam-se caminhos de reflexão com a matéria que emerge de si – pensamento, emoção, sensação, devires. Uma pergunta que opera mais sobre uma ressignificação do que sobre uma irremediável ruptura.

As peles em devir não são metamorfoses ancoradas no passado ou futuro, mas se reatualizam no presente. Um lugar que se busca em permanência, como afirma Martin:

Em algum lugar entre o que acabou de acontecer e o que está acontecendo ou a ponto de acontecer. Com o conceito de devir, não se trata de contornar o problema do indefinível do corpo dançante e as inúmeras relações, não localizáveis, do movimento como fato do corpo, mas sim de fazê-lo, a exemplo do princípio da indeterminação [...], um componente mesmo da sua realidade e de sua definição (2010, p.17).

Dança e ES parceiras no jogo permanente dos desequilíbrios fundadores do corpo. Dança e ES parceiras no eterno empurrão na organização pré-determinada da ordem corporal. “O que seria a dança senão a busca ininterrupta do gesto profundamente original em ruptura com a ordem cognitiva?” (GODARD, 1992, p.141).

Outra anatomia nos é revelada cada vez que um corpo se propõe ao “nomadismo cinestésico” (GODARD, 1994c). Das quedas e suas recuperações, dos equilíbrios errantes e dos estados de presença que emergem da dança e da ES. Colocar-se como nômade-cinestésico é, em simultâneo, mudar a percepção que se tem do mundo, inventar o gesto, inventar o mundo, inventar a anatomia. Dança e ES formariam uma parceria e um caminho, onde as corporeidades, através do trabalho do imaginário e do sensível pudessem resistir, ainda, à sua formatação e representação, continuando, assim, nos contornos porosos de sua existência, a se indagarem: que corpo?

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde a busca inicial, nesta pesquisa, do provável e específico lugar onde a Educação Somática encontraria a dança, revelaram-se implicações em processos de produção e conexões diversas. De um propósito que buscava uma ponte que ligasse dois pontos distintos, surge um nó de Möbius, um urobóros, um mapa em permanente processo de construção que dá lugar aos encontros. Esse mapa movediço ou corporeidade é o outro nome para o “corpo” que dança no panorama da contemporaneidade.

Logo, não se trata aqui de concluir o que quer que seja, mas de confirmar a dimensão do corpo dançante e somático como um lugar de produção e cruzamento de forças e considerar os intensivos que emergiram durante o processo desta pesquisa e que ainda reverberam.

Transformar o *meta-hodos* em *hodos-meta* significou trazer a cartografia para a composição de novos mapas corporais, não como um caminho para se traçar tais mapas, mas como um estado do pesquisador em relação à sua pesquisa, ou ainda, de como ele inventa um olhar em relação a ela. Essa pesquisa pode ser, assim, considerada um rompimento de peles, a passagem de um *estudo* anatômico a um *estado* anatômico que interessa à dança e à educação somática, já que estas não cessam de se indagar: que corpo?

O corpo contemporâneo é um corpo mecanizado, medicalizado, segmentado, dócil, que perdeu a sua porosidade e, conseqüentemente, as interfaces com o mundo. Pensar na construção de uma anatomia não-convencional como lugar de um sensível, é traçar linhas de fuga e a possibilidade de criação de *outro* corpo. É trocar o sentido do verbo *ser*, pela conjunção *e*, que ao operar em uma corporeidade, provoca-a e promove constantes mutações ou “des-anatomias”: um corpo sem órgãos, e de passagem, e imaginário, e de afetos, e em experiência, e em processo, e, e, e...

Apontar, negar, desconstituir e romper com algo cujo alicerce está sedimentado é um ato político. Os modos de fazer e de pensar o corpo na dança e na ES se revelam como atos de resistência, portanto, políticos. Mas, pergunto-me quanto, ainda, se permanece operando sob os dogmas de uma máquina binária que alimenta as tão criticadas dicotomias: mente-corpo, bom-mau, científico-empírico,

entre outras? Propor, aqui, a abertura das fronteiras do corpo, é sugerir a conjunção dos saberes em um outro formato de dissecação corporal: uma experimentação, um convívio, um diálogo ou uma retro-alimentação, onde a anatomia convencional e a *outra* anatomia, em constante estado de mutação, enriquecem e expandem o alcance uma da outra.

Na verdade, o que é claro, ao rever a trajetória desta pesquisa, desde o projeto até sua “conclusão”, é perceber o fato de que ela começou há muito mais tempo que os dois anos dedicados ao seu fazer no âmbito deste Mestrado em Artes. Do mesmo modo, suspeito que este momento, supostamente “final”, seja, na verdade, apenas um começo. É o que se revela, através dos estalidos de potência que ela fez jorrar, desdobrando-se na experiência dos movimentos em vídeo, na proposição de uma performance-instalação artística (nos anexos deste documento) e no meu próprio amadurecimento enquanto pesquisadora e pedagoga do corpo.

Somado a isso, advém o desejo de ampliar os conhecimentos e questões levantadas aqui. Por exemplo, aprofundar-me no pensamento do pesquisador Hubert Godard e no método da Análise Funcional do Corpo no Movimento Dançado. Aproximar-me, também, da filosofia na voz daqueles intecessores cujos conceitos dão conta da potência do corpo dançante na contemporaneidade. Vislumbro, portanto, a possibilidade de dar seguimento ao estudo acadêmico em vias de doutoramento.

Um corpo que tramita pelas artes é uma corporeidade que se constitui enquanto sensorialidades, cujo caráter é a metamorfose desmesurada e a inconstância de suas formas. Acredito na importância de mais investigações, seja na educação somática ou na dança, que visem a aproximação dos discursos epistemológicos sobre o corpo e que forneçam subsídios que favoreçam os processos de criação e expressão artísticos. E é no âmbito destas investigações que espero ter contribuído com esta pesquisa que, pertinente às suas buscas, recebe como ponto final mais uma dobra,

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTOUN, Henrique. As Dobras do poder. 1991. Disponível em: <<http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/hantoun11.pdf>> Acesso em: 05/01/2015.
- ANZIEU, Didier. **O Eu-pele**. 1 ed. São Paulo: Casa do psicólogo, 2000.
- BARDAWIL, Andrea. Um Avesso Possível do Olhar. *In*: WOSNIAK, C.; MARINHO, N. (Org.) **O Avesso do avesso do Corpo** – educação somática como práxis. Joinville: Nova Letra, 2011.
- BERNARD, M. **De la création choréographique**. Paris: Centre Nationale de la Danse, 2001.
- _____. Parler, penser la danse. **Rue Descartes**, Paris, v.2, n.44, p.110-115, 2004. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2004-2-page-110.htm>>. Acesso em: 30 mar.2004.
- BERNARD, M. NIOCHE, J. PERRIN, J. Echanges et variations sur H20-NA-CL. **Magazine Du Centre d'Art et Creation des Savoies a Bonlieu Scene Nationale**. Annecy, p.42-49, setembro. 2005.
- BIENFAIT, Marcel. **Os desequilíbrios estáticos**. São Paulo: Summus, 1995.
- BOLSANELLO, Débora. **Em pleno corpo**: educação somática, movimento e saúde. 1 ed. Curitiba: Juruá Editora, 2008..
- BONDIA, J.L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n.19, p. 20-28. 2002. Disponível em: <http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf> Acesso em: 18 jul. 2013
- CAETANO, P. L. Os princípios-procedimentos para a experimentação somática do corpo sem órgãos. **Repertório**, Salvador, n. 18, p. 71-83, 2012.
- COEN, Bonnie Bainbridge. **Sentir, ressentir e agir**. Bruxelas:Nouvelles de danse, 2002.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **O que é filosofia?** 3 ed. São Paulo, editora 34, 2010.
- _____. **Mil platôs**. Vol.3. 1 ed. São Paulo, editira 34, 1996.
- _____. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro, Zahar, 2007.
- _____. **Mil platôs**. Vol 1. 2 ed. São Paulo, editora 34, 2011.
- DUMAS, Sthephane. La peau sens dessus dessous: du secret caché au secret exposé. **Sigila**, n.18, Paris, 2006. Disponível em: <http://www.stephanedumas.net/images/stories/articles-pdf/sens-d-d.pdf>. Acesso em: 24 jan. 2014.

EDDY, Martha. A Brief history of somatic practices and dance: historical development of the field of somatic education and its relationship to dance. **Journal of Dance and Somatic Practices** Vol 1, n 1, p. 5-27, 2009.

FEBVRE, M. MASSOUTRE, Guylaine. États de corps. **Spirale**, Quebec, n. 242, p. 31-32, 2012.

FEITIS, Rosemary. **Ida Rolf fala sobre Rolfing e realidade física**. São Paulo, Summus Editorial, 1979.

FORTIN, S. Educação somática: novo ingrediente da formação prática em dança. **Cadernos do JIPE-CIT**, Salvador, v. 2, p. 40-55, 1999.

_____. Danse et santé: du corps intime au corps social. Quebec: **Presse De l'Université Du Quebec**, 2008.

_____. Prise en compte des enjeux esthétiques et de santé en danse contemporaine professionnelle: paroles de choréographes, interprètes et répétiteurs. **Revista Repertório – Corpo e Cena**, Salvador, v. 13, p. 55-63, 2009.

_____. Nem do lado direito, nem do lado do avesso: o artista e suas modalidades de experiência de si e do mundo. In: WOSNIAK, C.; MARINHO, N. (Org.) **O Averso do Averso do Corpo** – educação somática como práxis. Joinville: Nova Letra, 2011.

GERMAIN, Blandine-Calais. **Anatomia Para o Movimento**. Manole, 2002.

GIL, José. **Movimento Total: o corpo e a dança**. Relógio d'Água, 2001.

GINOT, Isabelle. Discours, Techniques du Corps et Technocorps: a partir e non a propos des conscience du corps de Richard Shusterman. 2009. Disponível em: <http://www.danse.univ-paris8.fr/liste_documents.php?th_id=3> . Acesso em: 05 fev. 2014.

GODARD, Hubert. Le Desequilibre Fondateur. **Art Press**, Hors Série, nº1, 1992.

_____. Le geste manquant. **IO- Revue Internationale de Psychanalyse**, Edition speciale: États de Corps, Paris, n.05, p. 63-75. 1994a. Disponível em <http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bibliographie.php?cc_id=8&ch_id=41> Acesso em: 15 abr. 2013.

_____. Le souffle, le lien. **Revue Marsyas**, Paris, n. 32, p. 26-31, dez 1994b.

_____. C'est le mouvement qui donne corps au geste. **Revue Marsyas**, Paris, n. 30, p. 72-77, juin, 1994c.

_____. Le poids, des trans-actions. Age du corps, maturité de la danse - **Acts du colloque d'Alès**. Ed. Le Cratère Théâtre d'Alès, 1997.

_____. Gesto e percepção. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Org.) **Lições de dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.

GREENE, Lila. *Somatic Approaches to Movement – Interviews with founders, teachers and coreographers*. Paris: Recherche en Mouvement, 2009, 1 DVD (127min).

GUISGAND, P. A propos de la notion d'états de corps. **Centre d'Études des Arts Contemporaines**. Lille, 2 Abr. 2011. Disponível em: <http://perso.univ-lille3.fr/~pguisgand/downloads/Etat%20de%20corps_Tag%20Cloud.pdf>. Acesso em: 12 Abr. 2014.

HANNA, Thomas. **Corpos em Revolta**. Rio de Janeiro: edições MM, 1972.

DE LA TAILLE, Yves; OLIVEIRA, M.K.; DANTAS, Heloysa. **Piaget, Vygotsky, Wallon: teorias psicogenéticas em discussão**. São Paulo: Summus Editorial, 1992.

JOLY, Y. l'Éducation somatique: au-delà du discours des méthodes., **Bulletin du Regroupement Pour L'Éducation Somatique**. Canadá, 2003. Disponível em: <http://fr.yvanjoly.com/images/f/fe/Educ_som_au-dela_du_disc-fr.pdf> Acesso em: 24 Jul. 2010.

_____. Éducation Somatique et Santé: Jalons Théoriques. **Bulletin du Regroupement Pour L'Éducation Somatique**, Canadá. 2004. Disponível em: <http://education-somatique.ca/?page_id=1203> . Acesso em 24 Jul. 2010.

LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. 4 ed. Lisboa, Orfeu Negro, 2012.

MANDRESSI, Rafael. VIGARELLO, George. Regard de l'Anatomiste: sciences, techniques et représentations (XVe-XVIIIe siècle). *In: CONFÉRENCES EN LIGNE*, 2. 2013. Paris. **Palestras...** Museu do Louvre, 2013. Disponível em: <<http://www.louvre.fr/le-corps-et-le-mouvement-xve-xxe-par-georges-vigarello>> Acesso em 11/12/2014.

MARTIN, Andrée. Utopie et autres lieux du corps. *In: Pratiques Performatives: Body Remix*. Canadá. Presses de l'Université du Québec, 2012.

MAYEN, Gérard. **Dossiers Pédagogiques: Danse ou non-danse: Par où la danse?** Centre Georges Pompidou, 2004. Disponível em: <<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-spectacles-vivants/02-00.html>> Acesso em 15/11/2014.

MENDONÇA, M. E. **Ginástica Holística – História e desenvolvimento de um método de cuidados corporais**. São Paulo: Summus Editorial, 2000 .

MONTAIGU, Ashley. **Tocar**. São Paulo: Summus, 1988.

ORTEGA, F. **O Corpo Incerto**. Garamond, 2008.

PASSOS, E. KASTRUP, V. ESCOSSIA, L. **Pistas do método da cartografia**. Porto Alegre, Ed. Meridional. 2010

PERRIN, J. Les corporeites dispersives du champ choregraphique: Odile Duboc, Maria Donalto d'Urso, Julie Nioche. **Acts Du Colloque International Projections: des organes hors Du corps**. Paris, 13-14 de outubro. 2006. Disponível em: <<http://www.epistemocritique.org/IMG/pdf/ProjectionsPerrin.pdf>> Acesso em: 27 Nov. 2013.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**, 2 ed. São Paulo, Annablume, 2005.

RIVA, Alessandro. Archives Of History of Medecine. Facoltà di Medicina e Chirurgia 2010 disponível em: <<http://pacs.unica.it/biblio/history.htm>> Acesso em 06/12/2014.

ROCHA, Thereza. **O que é dança contemporânea? A narrativa de uma impossibilidade**. Revista Ensaio geral, v3, n.5, jan-jul. 2011.

_____. Cuidado de Si: Por uma política do intérprete de dança. In: Instituto Festival de dança (Org.). Criação, ética, PA..ra..rá PA..ra..rá: modos de criação, processos que deságuam em uma reflexão ética. Joinville: Pdois, 2012.

_____. Dança e liquididade. **Revista dança**, v.2, n.1, jan/jun. 2013.

ROLF, Ida. **Rolfing - A integração das estruturas humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir: Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. **Cadernos de Subjetividade**, v.1, n.2: 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduados de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, 1993.

_____. **O Mal-estar na Diferença**. *Anuário Brasileiro de Psicanálise*. Relume-Dumará, Rio de Janeiro, 1995.

_____. Os Mapas Moveridos de Öyvind Fahlström. 2000. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>> Acesso em: 22/11/2014.

_____. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. 2 ed. Porto Alegre. Sulina, UFRGS, 2011.

ROQUET, Christine. **Danser l'entre l'autre. Paris**, 2009. Disponível em: <http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bibliographie.php?cc_id=4&ch_id=15> Acesso em: 20 Jul. 2013.

_____. Notes de Séminaire en Analyse du Mouvement, Département Danse, Université Paris 8, 2013.

ROUQUET, Odile. **Les Techniques d'analyse du mouvement et le danseur**. Fédération Française de Danse – a.c.e.c. 1985. Disponível em: <http://www.rechercheenmouvement.org/spip.php?rubrique15>. Acesso em: 11 Dez. 2014

SILVA, Marise, L.P. **Seria o Pilates um Método de Educação Somática?** Em **Pleno Corpo: Educação Somática, Movimento e Saúde**. Org Débora Bolsanello. Ed Juruá. Curitiba, 2010.

SKINNER, B. F. **Sobre o Behaviorismo**. São Paulo: Cultrix, 1974.

SOBOTTA, Johannes. 21 ed, **Atlas de Anatomia Humana**. Rio de Janeiro, Ed Guanabara-koogan, 2001.

SOMA&PO. Grupo de Pesquisa: “Soma & Po: somatiques, esthétiques, politique”. Paris 8 Danse, Saint-Denis, [n.d.]. Disponível em: < http://www.danse.univ-paris8.fr/recherche_en_cours.php?pt_id=7> Acesso em: 05/11/2014.

SOTER, Silvia. Práticas do gesto – Fragmentos de entrevista. *In*: PROJETO 100 GESTOS QUE MARCARAM O SÉC. XX – Cia Dani de Lima. Petrobrás 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4n1XjSBh_M8> Acesso em: 21 de ago 2013.

_____. Corpo.doc: Gesto e movimento. *In*: FESTIVAL PANORAMA DE DANÇA, 2012, Rio de Janeiro. **Palestras...** Rio de Janeiro: 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=eQgVGKRnJQA>> Acesso em: 21 ago. 2013.

STRAZZACAPPA, Márcia. Fondements et enseignements des techniques corporelles des artistes de la scène dans l'état de São Paulo, au XX ème siècle. 2000. Tese (doutorado) - Université de Paris 8 – France, 2000.

STRAZZACAPPA, Márcia. Educação Somática: Seus Princípios e Possíveis Desdobramentos. **Revista Repertório Teatro e Dança**. V.2 n.13, 2009.

_____. As técnicas de Educação Somática: de equívocos a Reflexões. **Em Pleno Corpo: Educação Somática, Movimento e Saúde**. 1ed. Curitiba: Juruá Editora, 2008.

ZANELLA, A.V. **Pesquisar na Diferença: um abecedário**. Porto Alegre: Meridional, 2012

ANEXO A - NOTAS DOS ATELIÊS

Encontro 1
Outras Palavras

12/07/2013

- bole no pé - anéis do corpo
- caminhada percebendo os enis
- chão - scanner - obs. tipos do corpo
 Enche de ar os dentes
 Cerdadas
- investigação orgânica, a partir dessas
 Cerdadas enchendo de ar
- nível baixo - no nível médio - observando
 os apoios/de que maneira me fixo dentro apoios?

→

Propulsão	escaneador	amor
Desaceleramento	mesa	

- Proposte do ar - pode ser água,
 gel, fogo, terra - associa a experiência
 pessoal, e partir da palavra indicada.

→ articulações cheias de palavras

- com as nas articulações, como me
 movo? paredes do movimento, "estátua"
 e se apoiar no ar, usar o ar do
 intorno.

Possibilidades de ensino:

Crises em conjunto com as
 pessoas = situações de observação
 + percepção, junto com um platão.
 para isso, pense pessoas.

como seguir Pistas

- Para por experiências de movimento
 -
- Percepção
 Sentimento

Logica - O em L o fim

em L o outro

Recursos - Pistas

Fra pede me ajudar ...

OLHAR PARA DENTRO E PARA FORA /
 SEPARAR PARA NÃO SEPARAR /
 RELACIONAR /
 NÃO JULGAR /
 ADAPTAR /
 AVANÇAR /
 ESPERANÇAR /
 INSPIRAR PARA NADA: CURVAS ACIADAS, COSTURAS FLEXÍVEIS, ESCURAS GUMADAS E PONTAS ABERTAS...

Horácio. ♡ →

De Iceberg a Aquosidade

Esteras redondas e amarelas assim como o sol.
 Aquecem e derretem geleiras imensas fincadas nos pés e que chamamos de nós.

Os Icebergs desmanchados em água e despejados a cada passo dado no dia. Diluem tensões do rosto, pescoço e costas que traziam tãrdiga.

O corpo Iceberg ~~per~~ perdido de tensões sem a mínima necessidade.
 Agora é água que percorre em fluxo de potência e suavidade.

John Norris

"Eu físico" //

É incrível poder revirar os olhos de pupila e de zinco.
 É perceber o quê desnecessariamente meu corpo e tensão.
 Visualizar o "eu físico" e atá-lo em respirações e abraços por inteira.
 Espelindo o que o mundo me deu e assim conhecer o "eu físico" bem mais verdadeira.

John Norris

Meus assuntos emergem e só sei sentir o corpo alado.
 Um corpo que voa pra dentro e pra fora na asa do agora.
 Só o momento é vivo. Depois o que digo já não é mais o maintenant. Como manter o momento? Como não sacrificá-lo com palavras mofadas.
 O gesto é quem diz.

08/10/2013 Flávia M.

humerangues, formados de humerangues. Humerangues feitos de borrachas flexíveis com uma certa rigidez. Humerangues em várias direções. Seu movimento é em si e não ~~causado~~ não tradicional. Ele não ~~foi~~ não foi lançado. Ele foi emergido, esticado, amassado e suspenso.

Meu quadril.

Como percebo o contato com o outro?

www.ecologicapapeis.com.br

Diluir-se é minha primeira palavra advo que a do meio e a do fim também.

Sentir o pé crescido diluído no chão; Ao caminhar novamente até minha pisada calcamheira bola externa dedos, mmim, ~~adde~~ ou melhor diluir-se com o tamanho dos meus novos pés.

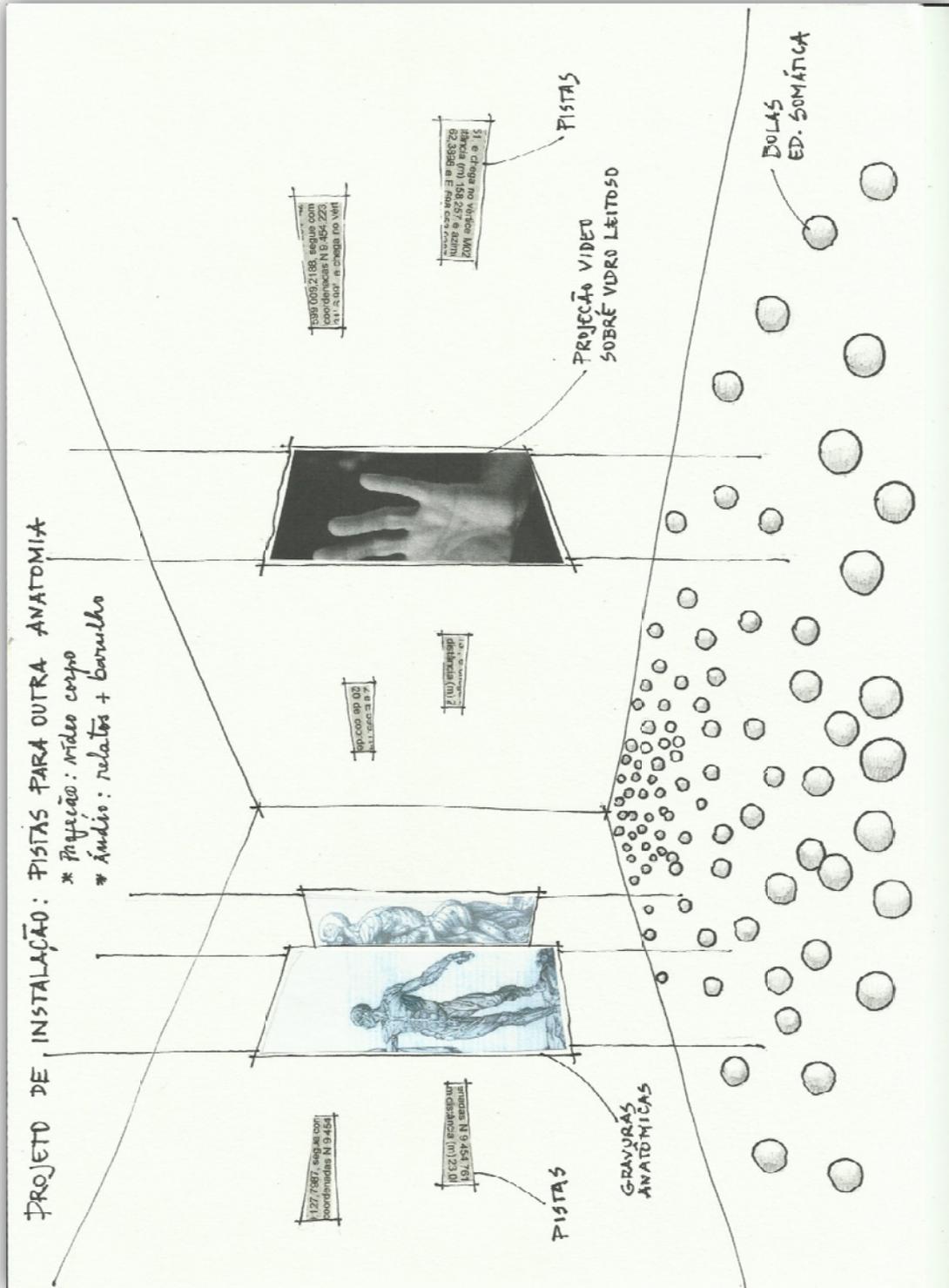
Diluir-se na parede sem exoner, ver com os olhos da belincha músculos e ossos das costas.

Diluir o quadril no chão sentir-lo crescido fazendo valer seu apêndice de base.

De repente a coisa vira dança e todos na parede me fazem perguntar se seríamos capazes de dançar "agudo" sem belincha; ~~ou~~ ou péra que a dança era da belincha.

Inêlia Cardoso B. Braga

ANEXO B – PROJETO DE INSTALAÇÃO



Seminário Territórios Sensíveis

Proposta para instalação:

Pistas para outra anatomia

Proponente: Marise Léo Pestana (Bilica)

A proposta da instalação seria a de convidar pessoas a experimentarem uma “outra anatomia”. Como um “box”, lugar possível para outra anatomia, colocaríamos no espaço definido em reunião (próximo à escada em espiral), cerca de 200 bolinhas de densidades diversas espalhadas pelo chão. Ao lado, nos degraus da escada, pistas somáticas para experimentação de movimentos com as bolinhas que estão pelo espaço.

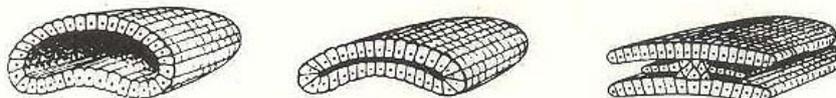
A autora e alguns alunos do ICA cujo foco de pesquisa é a educação somática se farão presentes para experimentar os movimentos e convidar outras pessoas para fazerem também.

Material:

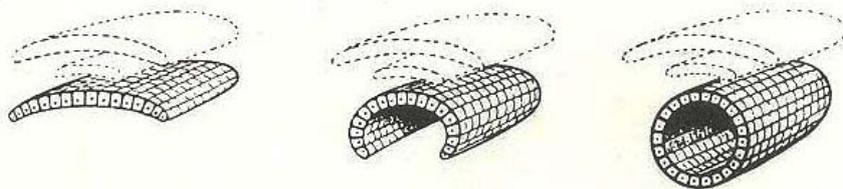
- 200 bolas diversos formatos e densidades (fornecidas pela autora)
- texto-convite: qual a proposta ali? a ser fixado ao lado do “Box” (esse texto deverá ser de leitura acessível, portanto o ideal é que não seja muito pequeno, talvez do tamanho de um papel A3)
- pistas somáticas: 3 pistas em formato de cartões a serem fixadas nos degraus da escada. Essas pistas propõem exercícios com as bolas e indicações de uma nova percepção corporal. (Penso em imprimi-las em papel cartão e seria necessário tirar as medidas dos degraus das escadas)
- 2 imagens de ilustrações das Óperas Anatômicas do séc XVIII, tipo banner (impressões de qualidade em papel fosco). À esq: Geronimo Fabricius (1537-1619), à direita: Pietro Beretine da Cortona – 1600



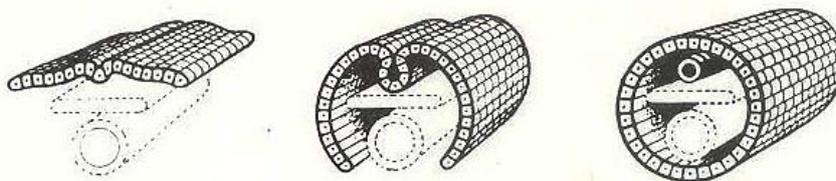
ANEXO C – DOBRAS EMBRIONÁRIAS



2. Nos primeiros dias de vida, a blástula se desenvolve dentro da gástrula com as três camadas celulares.



3. A camada germinativa inferior (endoderma) enrola-se para formar o intestino.



4. A camada mais externa (ectoderma) forma o tubo tegumentar e o tubo neural.

Fonte: Ida Rolf: ROLFING – A Integração das Estruturas Humanas

ANEXO D – FOLHA DE ROSTO De Humanis Corporis Fabrica



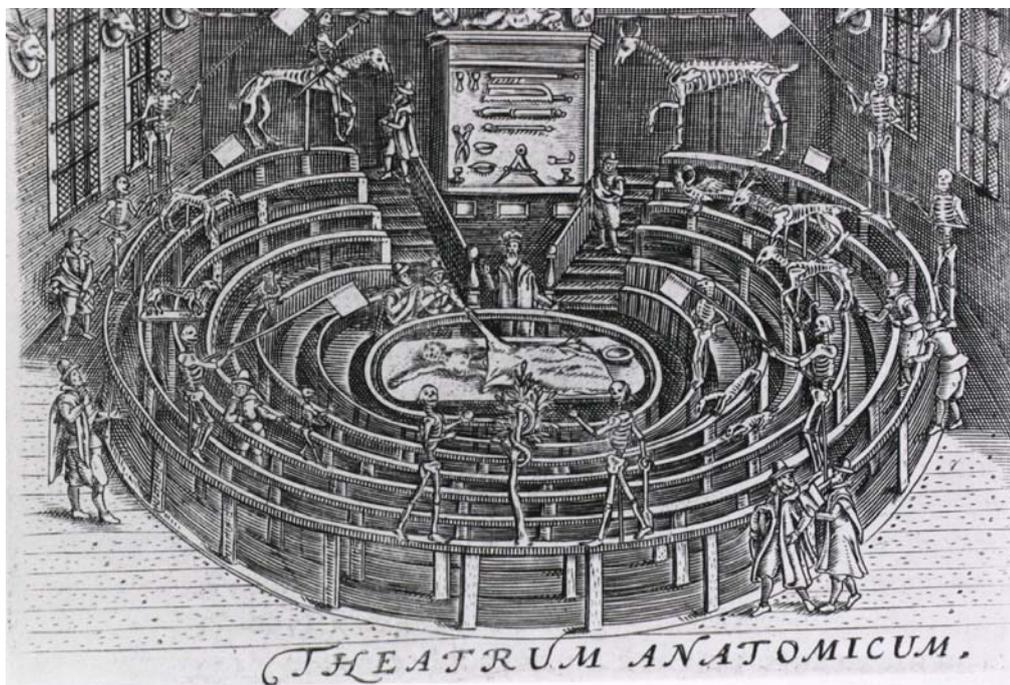
Folha de rosto da obra de Andreas Versalius. *De Humani Corporis Fabrica libri septem*, 1543. Ilustrado por Jan Stephen Van Calcar. Disponível em: <http://www.obrasrarasvs1.usp.br/obras/000314/> Acesso em: 15/01/2015.

ANEXO E – ANATOMIA VIVA DE LEONARDO DA VINCI



Anatomia superficial do ombro e pescoço – Leonardo da Vinci, cerca de 1510.
Disponível em: <http://www.drawingsofleonardo.org/> Acesso em: 15/01/2015

ANEXO F – TEATROS ANATÔMICOS



Teatro anatômico de Leiden, Holanda, aproximadamente 1625.

Disponível em: <http://nuevoteatrodokumental.blogspot.com.br/2010/06/anatomia-y-teatro.html> Acesso em: 15/01/2015



O primeiro teatro anatômico. Construído em Padua, em 1594, por Girolamo Fabrici d'Aquapendente.

Disponível em: <http://wakeofourbetters.tumblr.com/> Acesso em: 15/01/2015