

Somática e Prática como pesquisa em dança

Somática e Prática como Pesquisa em Dança: a inauguração de um Comitê Temático

Prof. Dr. Diego Pizarro (IFB/UFBA/UnB)
Profa. Dra. Melina Scialom (HKAPA)

Este texto apresenta de forma sucinta a memória do primeiro encontro do recém inaugurado Comitê Temático (CT) Somática e Prática como Pesquisa em Dança (PaR), a partir de sua aprovação na assembleia geral da ANDA em 2021. O comitê foi lançado tendo em vista a necessidade de criar um espaço de trocas entre pesquisadores que trabalham a partir e através de epistemologias que atravessam o corpo dos/as pesquisadores. Assim o Comitê busca reunir pesquisadores(as) e pesquisas que sejam fundamentadas tanto na metodologia da Prática como Pesquisa e seus desdobramentos, como no campo expandido da Somática. Estes campos epistemológicos têm a prática – corporal e/ou artística – como meio fundamental pelo qual a pesquisa em dança acontece, movendo processo, ensino e criação.

Em seu primeiro encontro realizado no Encontro Científico da ANDA o Comitê recebeu 24 trabalhos e propostas de apresentação no, dos quais 19 foram apresentadas durante três dias de prática, diálogo e trocas que aconteceram através da plataforma virtual de conferência no modo síncrono.

As apresentações foram divididas em dois dias, com dez pesquisadores comunicando suas pesquisas no primeiro dia e nove no segundo. No terceiro dia pudemos nos aprofundar nas temáticas de interesse do grupo presente, articulando e cruzando temas, perguntas, interesses, possibilidades conectivas e desdobramentos coletivos. Escolhemos esse formato justamente para oferecer espaço pra trocas de saberes e experiências entre os/as pesquisadores, evitando que o encontro se tornasse uma exposição estática de pesquisas. As trocas são espaços-tempos de/para movimento, desdobramentos e expansão de saberes.

Para incitar o movimento desde o início do encontro, as atividades de cada dia foram iniciadas com experiências práticas guiadas pelos coordenadores do CT. Diego Pizarro focou na Somática como possibilidade de prática para guiar e suscitar perguntas e registros de pesquisa, com uma proposta desenvolvida a partir

das diferentes qualidades expressivas dos tecidos corporais e o que podemos aprender com eles na escuta profunda de diferentes camadas de que somos feitos/as. Melina Scialom ofereceu uma prática corporal dirigida às formas de registro dos interesses de pesquisa, propondo a criação de um diagrama gráfico individual inicial, que foi retomado no último dia de compartilhamentos.

Pensando em trazer a epistemologia da Somática e das práticas artísticas que guiaram as metodologias dos trabalhos apresentados no Comitê, as pessoas participantes foram convidadas a apresentar suas pesquisas do modo que melhor se adequasse à sua natureza metodológica, isto é, falando, movendo, dançando, contando, cantando etc. Compreende-se de fato que o modo de apresentar as pesquisas são peculiares aos processos traçados por cada pesquisa/pesquisador e precisam ser expandidos para além de uma comunicação oral no formato tradicional de fala e escuta. Dessa forma o grupo teve a oportunidade de experimentar uma série de abordagens e perspectivas e não somente ouvir sobre elas.

Um ponto fundamental que moveu as discussões e percepções do grupo foi o modo como a necessidade de audiodescrição das imagens atravessou as pessoas. No processo de organização de suas apresentações, de modo que todos/as/es pudessem ver as imagens, algumas relataram a descoberta de camadas diferentes de sua pesquisa na tentativa de apresentá-la a fim de garantir a acessibilidade específica para pessoas com baixa visão. Houve a compreensão sobre o aspecto poético aberto pela ferramenta da audiodescrição. Inclusive, a busca pela acessibilidade na ANDA tem sido uma tônica afirmativa da atual gestão e essa descoberta grupal do Comitê alimentou ainda mais a importância da introdução e desenvolvimento de procedimentos de acessibilidade em congressos e encontros científicos.

A diversidade de pesquisas e pesquisadores oriundas do país inteiro foi característica que nos mostrou que há uma grande diversidade de pessoas e interesses sobre metodologias que têm a pesquisa como um processo holístico no fazer acadêmico/artístico do indivíduo. No geral, as pesquisas apresentadas no Comitê se atravessaram rizomaticamente, ou seja, conectando possibilidades não lineares, abrindo algumas dimensões possíveis em pontos de contato entre os interesses presentes. No geral, as pesquisas transitaram desde práticas, técnicas, sistemas, abordagens e metodologias somáticas específicas, até a Somática como campo expandido, para além de práticas específicas, sendo hora objeto hora a

metodologia dos trabalhos. Ademais, as práticas artísticas e corporais estiveram presentes guiando os processos e as apresentações decorrente deles.

Os campos da Prática como Pesquisa e da Somática foram abordados de forma a encontrarmos, como grupo, alguma acurácia conceitual, por mais ampla que possa ser, para tratar o aprofundamento de cada um deles com a atenção merecida. Nessa busca, houve um desejo coletivo de continuar os encontros com as pessoas interessadas, por meio outras plataformas possíveis como um tipo de preparação para o congresso de 2023.

As pessoas participantes relataram, em sua maioria, a sensação de acolhimento às suas pesquisas. Algumas delas afirmaram que o espaço deste CT é uma possibilidade de aprofundamento nas temáticas relacionadas e nomeadas como campo da Somática, Somática como Pesquisa, Prática como Pesquisa e Prática Artística como Pesquisa; temas estes que careciam de um espaço nomeado diretamente na ANDA e focado na abertura dialógica que os encarasse como um campo epistemológico de fato.

Um artigo completo escrito pelos coordenadores do CT junto da pesquisadora Profa. Dra. Ciane Fernandes (UFBA) foi escrito a partir dessa experiência inaugural na ANDA e publicada na Revista Brasileira de Estudos em Dança, ano 01, n. 02, 2022.2. No artigo, são discutidos conceitualmente os dois campos epistemológicos de que trata este Comitê Temático, propondo algumas premissas iniciais ao entrelaçarmos Somática e PaR em Dança.

A lista de pesquisadores participantes desse evento e suas temáticas de pesquisa apresentadas durante o encontro são listadas abaixo.

Pesquisas apresentadas no primeiro dia

1 – *A presença da ossatura como elemento constituinte na Metodologia Angel Vianna*, Marcílio de Vieira.

2 – *Encontro entre práticas: Bartenieff FundamentalsSM e Body-Mind CenteringSM*, Lilian Vilela.

3 – *Improvizando um corpo: a atenção e as metodologias de primeira-pessoa na dança*, Giordani Gorki Queiroz de Souza e Natália Pinto da Rocha Ribeiro.

4 – *Percurso somático: um estudo da abordagem Ideokinesis nas contribuições na respiração e criação em dança*, Júlia Ferreira e Júlia Ziviani Vitiello.

5 – *Sangue e menstruação em performance*, Flora Lyra da Silva Bulcão.

6 – *A abordagem somático-performativa e os mapas de criação: emaranhar conceitos no processo criativo em dança*, Mariah Spagnolo.

7 – *Corpo que pesquisa e corpo pesquisado: instaurando portais entre dança, improvisação e performance*, Augusto Henrique Lopes Costa.

8 – *Gyrotonic Expansion System®: uma abordagem somática para o estudo do movimento expressivo na dança*, Tatiana de Britto Pontes Rodrigues Pará.

9 – *Um ser a dois: estudos sobre a responsividade e improviso na dança com foco na inter-relação dos corpos*, Gustavo Rodrigues Vieira.

10 – *Somática e Prática como Pesquisa em Dança*, Diego Pizarro, Ciane Fernandes e Melina Scialom.

Pesquisas apresentadas no segundo dia

1 – *Dançando as sinapses: por uma anatomia corporalizada na composição improvisada em dança*, Mariane Araújo Vieira e Silvia Maria Geraldi.

2 – *Encruzilhadas dançantes: dos tensionamentos da vida artística à biotensegridade do #soma*, Ana Cristina Ribeiro Silva e Júlia Ziviani Vitiello.

3 – *Metodologias de pesquisa e verbalização da experiência em dança*, Rayrane Aragão e Ana Valéria Ramos Vicente.

4 – *Insurgências micropolíticas ecossomáticas gênero-dissidentes*, Lyz Vedra Freire de Oliveira.

5 – *A Magia Astrossoma: processo artístico-somática-astrológico*, Luana de Assis Garcia e Lígia Losada Tourinho.

6 – *Atravessando a Dikenga: movimentos cognitivos e o cuidado com as ideias cultivadas no Sul Global*, Cristina Rosa.

7 – *A técnica Klauss Vianna: respeitando e destrinchando o corpo comum*, Valdeane Santos.

8 – *Dança e[m] espaços urbanos: uma revisão sob a perspectiva da somática e da prática como pesquisa em dança*, Michele Silva.

9 – *Videodança e educação somática*, Roberta Suellen Ferreira Castro.

Artigos

Encruzilhadas dançantes: dos tensionamentos da vida artística à biotensegridade do #soma

Profa. Dra. Ana Cristina Ribeiro Silva (UFPel)

Profa. Dra. Julia Ziviani Vitiello (Unicamp)

Comitê Temático Somática e Prática como Pesquisa em Dança

Resumo: Esta pesquisa acerca da Cultura *Hip-Hop* enfatiza três danças, o *Breaking* e o *Hip-Hop Dance* amplamente conectados a esta cultura, e a dança *Krump*, que indiretamente também se aproxima a esta Cultura. Propõe procedimentos somáticos para estes artistas tanto na exploração e criação artística, quanto nos processos de ensino-aprendizagem destas danças. Tal elaboração fundamenta-se em princípios da educação somática, onde o diálogo entre teoria e prática norteia a investigação. Como pilar dos laboratórios utiliza-se os estudos relacionados a fásia e a biotensegridade com percepções intrínsecas sobre a *Ideokinesis* e o *Anatomy Trains*. Apresentam-se reflexões sobre a estética destas danças, a partir de apontamentos da trajetória artística e de formação da pesquisadora, habitando espaços *undergrounds*, escolas convencionais e a universidade. Dessa maneira, esta pesquisa compreende a aprendizagem como processos não lineares, auto-organizados, que podem frequentemente mudar em razão dos estímulos recebidos sejam de outros artistas ou pelo ambiente onde o indivíduo se insere.

Palavras-chave: CULTURA HIP-HOP. BREAKING. HIP HOP DANCE. KRUMP. BIOTENSEGRIDADE.

Abstract: This research on Hip-Hop Culture emphasizes three dances, Breaking and Hip-Hop Dance widely connected to this culture, and Krump dance, which indirectly also approaches this Culture. It proposes somatic procedures for these artists both in the exploration and artistic creation, and in the teaching-learning processes of these dances. Such elaboration is based on principles of somatic education, where the dialogue between theory and practice guides the investigation. As a pillar of the laboratories, studies related to fascia and biotensegrity are used with intrinsic perceptions about Ideokinesis and Anatomy Trains. Reflections on the aesthetics of these dances are presented, based on notes of the researcher's artistic trajectory and training, inhabiting underground spaces, conventional schools and the university. In this way, this research understands learning as non-linear, self-organized processes, which can often change due to stimuli received, whether from other artists or the environment where the individual is inserted.

Keywords: HIP-HOP CULTURE. BREAKING. HIP HOP DANCE. KRUMP BIOTENSEGRITY.

1. O caminhar

Neste caminhar de artista-educadora-pesquisadora assumida como parda

e da periferia, percebo que a minha história e memórias retratam a minha essência, também refletem a trajetória de muitos que se identificam e pertencem a um segmento similar da população brasileira. Uma parcela que se caracteriza por ter gerações seguidas afetadas por fatores econômicos, educacionais e sociais.

Neste trajeto de rastrear histórias e memórias minhas e de muitos outras(os), eu espero contar com dignidade e integridade estes percursos, para que outras(os), se reconheçam nele. Que seja um texto potente para refletir não só uma parte da população deste país, seja ela da raça negra ou de miscigenados, mas que muitas outras pessoas por respeitarem os indivíduos, sejam capazes de entender o que as palavras relatam e significam num contexto mais amplo. Por ter tido a oportunidade, que veio com luta e sacrifício, de um estudo formal em boas universidades, o desejo de compartilhar o que aprendo e compreendo a cada dia, tornou-se vital. Entendi por experiência própria e por observar aos outras(os) que a produção de conhecimento é um instrumento de batalha nesse confronto que é a vida em sociedade.

Pouco a pouco coletei e absorvi tudo que considerei importante para compreender e ressignificar o percurso. Marcas, cicatrizes, desrespeito, humilhações passaram a ser motivo de aprendizado, estudo, conhecimento e experiência. Para gerar este arsenal, criei a metáfora de um laboratório, onde as experiências iniciaram-se no meu corpo, no próprio #soma. Assim, a partir das vivências deste labor infinito, relembro o passado para olhar o presente. O valor do passado está em entender o hoje para melhor prosseguir com as sensações que refletem essa agitação interna que permeiam esta pesquisa.

No que concerne à tradição brasileira na arte-educação, em particular na dança, falta um aprofundamento histórico e político, a dança é um instrumento da consciência corporal, cultural e social. Trata-se de um elemento transfigurador. Toda dança tem uma hereditariedade que reflete as ideias de cada período de sua cultura. Cada sociedade, cada grupo de pessoas, desenvolve suas próprias regras sobre as quais as estruturas das danças são definidas (SANTOS, 2002, p. 35).

Com esta premissa, o artigo está organizado com suas respectivas *hashtags* (#), uma vez que a juventude, o leitor pesquisador de hoje, se relaciona com este símbolo de maneira natural e fluida, portanto, torna-se um mecanismo de diálogo atual.

2. Encruzilhadas, tensões e a biotensegridade

As danças conectam! Conectam pessoas na subjetividade das emoções, sensações, diálogos, vibrações, pausas, silêncios, acentos, introspecções, meditação, interiorização, percepção, camadas... Muitas camadas de pele, músculos, ossos, órgãos, fâscias. Uma rede conectiva, um mar de tecido conjuntivo superficial e profundo que integra sistemas com forças tensionais que criam esculturas vivas de inúmeras maneiras pela ação ou inatividade, pelas emoções, pela repetição de padrões de movimento, por imagens e até por crenças.

Não é inédito refletir sobre as diversas encruzilhadas e conexões na dança, entretanto, este acerca do #soma do artista das danças *Breaking*, *Krump* e *Hip-Hop Dance* torna-se singular pela maneira que desdobra a pesquisa, pelo histórico da pesquisadora e por toda a atuação da Cia Eclipse Cultura e Arte onde sou idealizadora e pesquisadora-colaboradora. Dessa maneira, como contribuir com a ampliação das percepções intrínsecas e extrínsecas do #soma em movimento dos artistas da cena, em especial neste estudo dos dançarinos(as) das danças *Breaking*, *Krump* e *Hip-Hop Dance*, é um questionamento e uma busca constante.

Assim, o cerne deste artigo são: a biotensegridade e a fâscia, que potencializam as percepções intrínsecas e extrínsecas. Neste ponto, apresento um recorte histórico do estudo da fâscia assim como suas terminologias e definições, para posteriormente expor a aplicabilidade destes conceitos no #soma em movimento, na possibilidade de ampliação da sensibilidade dos artistas das danças destacadas.

O conceito de tensegridade como um novo princípio estrutural realmente começou na década de 1940 com Kenneth Snelson, Snelson que o explorou e desenvolveu por meio da escultura, e Buckminster Fuller que o considerou como parte de um sistema mais amplo de geometria. A aplicação em organismos vivos começou na década de 1970 com Stephen Levin, um cirurgião ortopédico que o considerou de uma perspectiva estrutural, energética e evolutiva, e Donald Ingber, que estava investigando o papel do citoesqueleto celular na angiogênese (SCARR, s/d - tradução da autora).

Não há como mencionar a história da fâscia sem regressar aos trabalhos e estudos da norte-americana Dra. Ida Rolf (1896-1979). Segundo o site *Método Rolf* (<https://rolfing.com.br/>) de Integração Estrutural, representante do método no Brasil, ela se graduou no *Barnard College* em 1916, recebeu o título de PhD em

2464

Química Orgânica na Universidade de Colúmbia em 1920. Nos anos seguintes, dedicou-se a desenvolver seu programa de treinamento. A partir dos anos 1950, suas aulas passaram a atrair cada vez mais alunos e publicações especializadas. Nesta década, conheceu o criador da Gestalt Terapia, Fritz Perls, que a convidou para trabalhar em Esalen. Em 1967 iniciou o livro *Rolfing, A Integração das Estruturas Humanas*. Em 1970 aconteceu o primeiro encontro de profissionais, em Esalen. A primeira edição brasileira do livro é de 1990, 20 anos depois da primeira reunião a respeito do livro. Em seu livro, Dra. Ida Rolf, define:

Verbalmente, a fásia é frequentemente confundida com músculo. O músculo está dentro da fásia, como a polpa de uma laranja está contida dentro de suas paredes celulares de separação. Da mesma forma que é possível extrair se o suco e a polpa de uma laranja e ainda ter-se um receptáculo que retenha sua forma, também seria possível (pelo menos em teoria) remover-se a polpa muscular de um corpo de seu invólucro fascial, deixando sua forma externa relativamente intacta (ROLF, 1990, p. 24).

Até sua morte, em 1979, Ida Rolf dedicou sua vida ao trabalho, formando profissionais, planejando projetos de pesquisa, escrevendo e fazendo palestras públicas. Infelizmente, não chegou a ver em museus exposições como em *3D Human Fascia Plastinates*, em 2018. A exposição alteraria a sua fala destacada na citação acima de que não é possível remover o invólucro fascial.

A fásia faz parte de todos os tecidos moles do corpo: A fásia une, comprime, protege, envolve e separa tecidos; A fásia reveste e conecta estruturas, fornecendo o sistema de andaimes que permite e aumenta a transmissão de forças; A fásia tem funções sensoriais, a partir do nível microscópico (p. ex., comunicação célula-a-célula individual) até o envolvimento de grandes lâminas fasciais, tal como a fásia toracolombar (FTL); A fásia facilita o deslizamento dos tecidos uns sobre os outros; A fásia também oferece um meio de armazenamento de energia – agindo como uma espiral via estruturas fasciais pré-estressadas, tais como os grandes tendões e as aponeuroses da perna, durante o ciclo da marcha, por exemplo. Pense em cangurus ou gatos! As múltiplas funções da matriz de tecido conectivo, com suas qualidades combinadas de força e elasticidade – de biotensegridade – podem ser descritas pela única palavra resiliência. Isso pode ser definido como a capacidade de se adaptar às forças distorcidas e, onde apropriado, a capacidade de retornar à forma e posição originais, que é a qualidade da rede fascial. Resiliência também descreve a capacidade de se recuperar rapidamente a partir da doença ou lesão (CHAITOW, 2017, p. 5).

Dando continuidade ao histórico de Ida Rolf, destaco Tom Myers, também americano, criador do *Anatomy Trains* (<https://www.anatomytrains.com>), aonde relata que estudou com ela desde 1976, e criou inicialmente o *Anatomy Trains* para ensinar anatomia da fásia no Instituto Rolf.

O mapa de meridianos miofasciais dos trilhos anatômicos fornece um modelo para medir a resiliência e a participação total do corpo em movimento que leva à saúde em longo prazo. Aprender a medir a resiliência e reconhecer em qual lugar a "maleabilidade" do tecido não está ocorrendo permitirá que o treinador faça ajustes, muitas vezes a certa distância do local de estresse ou dor, que promoveram o máximo desempenho com o mínimo de lesão (MYERS, 2020, p. 59).

Anatomy Trains, em português *Trilhos Anatômicos*, é um livro que se encontra em sua quarta edição, a primeira edição foi publicada no ano de 2001. Tom Myers possui mundialmente um curso de formação baseado no livro, no qual a presente pesquisadora realizou três módulos no Brasil: *Anatomy Trains in Structure and Function* (2016), *Fascial Release for Structural Balance: Fans of the Hip* (2017), *Anatomy Trains Structural Essentials: Shoulders & Arms* (2018). Além disso, em seu website, é possível acessar inúmeros outros cursos desde workshops de verão, até cursos ligados ao movimento como *Anatomy Trains in Motion and Slings* e *Zoga*, cursos de dissecação e a formação completa de 500 horas em ATSI (*Anatomy Trains Structural Integration*, anteriormente KMI). Relevante destacar que até a presente data não há a formação completa no Brasil, apenas nos Estados Unidos e alguns pontos da Europa.

Atravessando o oceano, na Alemanha, o pesquisador Robert Schleip, biólogo e psicólogo, se encontra também entre os pioneiros no estudo da fásia. Alguns destaques do seu extenso currículo: tornou-se Rolfista em 1984 e concluiu a formação em Feldenkrais em 1987. Em 2006, concluiu o doutorado em Biologia Humana pela Universidade de Ulm, sua tese recebeu o *Prêmio Vladimir Janda de Medicina Musculoesquelética*. Schleip foi co-iniciador do 1º Congresso Internacional da Fásia de 2007 na *Harvard Medical School* em Boston (1º Congresso de Pesquisa da Fásia). Vice-Presidente da Fundação Ida P. Rolf *Research* e membro do conselho da *Fascia Research Society*.

Quando o intrincado sistema de envoltórios intramusculares e septos de tecido dos conjuntivos colagenosos é incluído como elemento contribuinte dessa rede tensional para todo o corpo, a trama fascial pode ser vista como nosso maior órgão sensorial em termos de área superficial total (SCHLEIP, 2020, p. 33).

Destaco estes três nomes para construção de uma breve linha do tempo acerca da pesquisa da fásia, que na atualidade vem crescendo muito na área de reabilitação com fisioterapeutas, em um nicho específico da medicina e ganha força entre educadores físicos e artistas do movimento, contudo, existem outros

pesquisadores de grande destaque mundial que não foram citados devido ao recorte da pesquisa.

Todo o estudo acerca da fáschia se remete a biotensegridade, um novo olhar para o #soma. Conforme Scarr (2018) vão além da teoria da alavanca baseada nas leis da mecânica clássica formuladas por Galilei, Newton e Hooke, entre outros, com regras descobertas em objetos inanimados que não se aplicam facilmente à dinâmica não linear de tecidos vivos.

No documentário alemão *Fáschia Fascinante (Faszien - Geheimnisvolle Welt unter der Haut, 2017 - Figura 1)* o médico francês e osteopata, Dr. Jean Claude Guimbertau, cirurgião de mão do Instituto de Cirurgia de Mão e Pé de Bordeaux, afirma que o tecido conjuntivo desliza, mas se questionava: Como funcionam esses deslizamentos e suas conexões? Ele queria conhecer mais sobre esta funcionalidade para reconstruir melhor os tendões, dessa forma como uma câmera especial filmou o tecido no corpo vivo. Essas imagens mudaram a ciência e a percepção a respeito da fáschia. Observando a fáschia viva e seu comportamento, concluiu que a fáschia não segue um padrão linear, cartesiano, newtoniano.

O conceito de biotensegridade é diferente do anterior porque se baseia primeiro nas regras fundamentais da física e das quais tudo o mais é derivado e, portanto, representa uma mudança de paradigma na maneira como pensamos sobre o corpo humano. É parte da ciência básica que sustenta o raciocínio clínico, onde não precisamos mais pensar em ossos, músculos e fáschia como entidades estruturais isoladas, mas como contribuintes para um sistema cinemático de todo o corpo que une cada parte em um todo unificado (SCARR, 2018 - tradução da autora).

Esta rede de transmissão de força em todo o corpo, proporcionada pela fáschia, é uma das evidências relevantes para nossa pesquisa entre fáschia e movimento, fáschia e dança. Compreender que há uma conexão maior para além da relação músculos-ossos para se mover, modifica toda a concepção da dança, amplia o olhar somático para o todo em movimento e potencializa a criação artística. “O que ele também expressa é o fato essencial de que nosso corpo é um todo e impõe uma visão mais holística e menos redutora de dispositivos” (ENDO VIVO. CONFERENCES WITH THE DR J-C GUIMBERTEAU, 2020 - tradução da autora).



Fig. 1. Fáschia Viva. Fonte: Dr. Jean Claude Guimbertau, documentário *Faszien - Geheimnisvolle Welt unter der Haut* (2017).

Para todos verem: Fotografia de um momento da cirurgia realizada pelo Dr. Jean Claude Guimbertau para exemplificar a fáschia viva. A imagem tem um fundo bege. À frente, algo como um emaranhado similar a uma organização de fios de teia de aranha. Esta rede de fios da fáschia aparenta ser frágil e com aspecto de colagenoso.

Ensinar e aprender a partir do conceito de movimento total, ou seja, que um músculo não age sozinho eleva a capacidade do professor e do aluno a conhecer e corporificar (*embodiment*) um determinado movimento.

Do ponto de vista fascial, neurológico ou biomecânico, o conceito universal de “um músculo distinto” acaba sendo um artefato do nosso método comum de dissecação, é não é uma realidade biomecânica nem neurológica. Essa ideia ainda não foi absorvida pelos profissionais que trabalham com o público tanto em reabilitação como em treinamento (MYERS, 2020, p. 47).

De acordo com Myers (2014), Buckminster Fuller, construindo sobre as esculturas altamente originais de Kenneth Snelson, cunhou o termo “tensegridade” para indicar que a integridade da estrutura é derivada do equilíbrio dos membros de tensão, e não dos braços de compressão.

Dessa maneira pode-se afirmar que a palavra “tensegridade” é a junção das palavras “tensão” + “integridade”, indicando que o sistema possui tensão constante e se remodela para manutenção da sua integridade global, proporcionando estabilidade, resistência e resiliência. Conclui-se, portanto, que nossa estrutura óssea e ligamentar não é suficientemente firme para ficarmos em pé, necessitamos da tensegridade da fáschia para essa manutenção e para o movimento. Corporificar estas encruzilhadas da biotensegridade no #soma paralelamente aos tensionamentos da vida, da vida artística e dançar.

Estamos vivenciando uma mudança de paradigma na compreensão anatômica e no movimento. É uma grande onda de pesquisas acerca da fáschia e da

tensegriedade, contudo, ainda não é amplamente difundida nas áreas da saúde e do movimento. Um exemplo disso é o trabalho sobre biotensegriedade, do ortopedista Dr. Stephen M. Levin MD, que teve início em meados da década de 1970 durante sua atuação como cirurgião, como ele mesmo cita, “tentava entender exatamente o que estava fazendo como ‘mecânico do corpo’”.

Os seres humanos e todas as estruturas biológicas são estruturas móveis, em várias direções e independentes da gravidade, construídas com 'materiais moles', espumas, coloides e emulsões (osso e madeira são espumas rígidas, como o isopor), e as leis mecânicas aplicadas a essas estruturas podem ser diferentes. É impossível explicar a mecânica do pescoço de um dinossauro usando a mecânica newtoniana padrão (LEVIN, 2018 - tradução da autora).

Na dança, de forma geral, atuamos na fásia, afinal somos uma arte da cena, da presença, do #soma, contudo, há inúmeras maneiras de desenvolver um trabalho fascial em/na/com dança. Há atualmente profissionais da educação somática que já integram a fásia em seus trabalhos e coletivos como o *Axis Syllabus* que pesquisam e compartilham saberes.

O corpo é constituído principalmente por uma teia involuntária e espiralada de suspensão tensegritosa, que gera, regula e gerencia as forças e energias decorrentes do movimento, a fásia. Podemos, portanto, considerar a fásia como o aspecto mais pertinente de nossas possibilidades e potenciais. Minha impressão, no entanto, é que a percepção do corpo e muitas abordagens para educá-lo exigem uma imposição voluntária de conceitos estéticos que comprometem um relacionamento harmonioso com a fásia e podem realmente transformá-lo no inimigo do esqueleto (FAUST, 2012 - tradução da autora).

A partir desta percepção, a organização miofascial (músculos e fásia) estabelece um *continuum* de tensão e ajustes a partir da capacidade elástica tensional, promovendo estabilidade e distribuição de força. Assim, nós, seres vivos sustentamos a integridade do #soma enquanto nos adaptamos a diferentes jogos de forças presentes nos ambientes biológicos e sociais.

A tensegriedade é o papel essencial que as membranas fasciais desempenham no bem-estar estrutural do corpo são usados nesse princípio. Antes de entrarmos em ação, primeiro nos engajamos em uma ampla expansão espacial de 360° por todo o corpo. Isso pode ser conseguido por meio de um pré-tensionamento da fásia superficial completa que envolve o corpo como um todo. No treinamento da fásia, descrevemos isso como "tensionar a pele do tigre" (SCHLEIP; MULLER, 2020, p. 114).

A fásia pode ter diferentes denominações de acordo com suas

especializações. Pode ser densa ou frouxa de acordo com sua densidade; regular ou irregular de acordo com sua regularidade. E superficial ou profunda de acordo com a camada que se encontra.

A fásia superficial é caracterizada por uma densidade relativamente baixa e por um alinhamento na maioria das vezes multidirecional ou irregular, enquanto nos tendões ou ligamentos mais densos, as fibras são em sua maioria unidirecional. Observe que a fásia intramuscular, ou seja: septo, perimísio e endomísio, pode manifestar vários graus de direcionamento e densidade, assim como a fásia visceral. Dependendo do histórico de tensão local, a fásia pode se organizar unidirecional como uma treliça ou multidirecional (KLINGLER; SCHLEIP, 2020, p. 4).

Corporificar (*embodiment*), estes aprendizados é um caminho processual, lento e laborioso. Afirmando esta frase em primeira pessoa, pois todo meu processo de submersão na Educação Somática, se iniciou em 2012 e ainda está em processo, um passo de cada vez. Portanto, trazer para a prática da sala de aula e/ou ensaio, enfim trazer para o #soma a percepção da fásia, da tensegridade, das diversas camadas e suas características, é um trabalho árduo, pois como já foi dito é também uma alteração de paradigma.

Dessa forma, abrir-se para os procedimentos somáticos, ampliando o campo epistêmico de reflexão, inclui a ontologia de processos libertadores, exige entrega, disponibilidade e estudo. Enfim, não é simples! Meu trabalho se refere às danças *Breaking*, *Hip-Hop Dance* e *Krump*, onde busco contribuir com estes estudos, mas entendo que tudo é processo e vivemos muito deles emaranhados. Além desta alteração de paradigma do #soma em movimento, há inúmeras rupturas, (pré)conceitos culturais, sociais, educacionais que devem ser superados, escancarando a necessidade da decolonização destes #somas.

A cegueira face à insistência numa única versão da história leva a que, frequentemente, se confundam propostas epistêmicas com sequências temporais. Retoma-se, de novo, a sucessão evolutiva dos estágios sociais: sociedades pré-coloniais, coloniais e pós-coloniais, cerrados num horizonte analítico onde o pós-colonial se mantém refém do tempo linear, da ideia de desenvolvimento, de progresso.

Ultrapassar a situação de colonização epistêmica exige, como sublinha Boaventura de Sousa Santos, que se aceite o repto de ir para Sul e aprender com o Sul, não como Sul imperial (que reproduz no Sul a lógica do Norte, assumida como universal) (MENESES, 2016, p. 41).

2470

Portanto, que #soma é esse? *Krumper*, *Hip-Hopper*, *Breaker*

brasileiro(a)s, decoloniais, artistas da cena, afrodescendentes, miscigenados, multiculturais, jovens e adultos, de diferentes gerações, com diferentes experiências, e diferentes emoções... Respeitar cada um deles é o primeiro passo, compreender que cada um terá uma resposta às propostas, com diferente sensibilização é o começo. Apresentar conceitos teóricos densos de maneira simplificada é a proposição.

Keleman (1992) já dizia que “a vida produz formas” e elas são marcadas pelo amor e decepções como parte de um processo de organização “que dá corpo às emoções, pensamentos e experiências”. E nos últimos anos, conforme cita Bordoni e Marelli (2017), “a própria posição do corpo estimula as áreas de emocionalidade, e a presença de alterações miofasciais leva a alterações posturais. Um sistema miofascial disfuncional altera a postura e o estado emocional”, assim confirmando estudos anteriores de Keleman.

Unindo os conceitos apresentados, ou seja, o que entende-se por fáschia, biotensegridade, propriocepção e interocepção, avanço mais um passo para utilizá-los na prática docente atuando na formação e capacitação do artista da cena e, um mapa que nos auxilia nesta ação é o “*Anatomy Trains*” ou “Trilhos Anatômicos” em português, como o próprio criador Myers (2009, p. 33) cita, a metáfora é para ter um pouco de diversão neste tema bastante denso, navegando pelos trilhos com diferentes linhas, estações, articulações temos os meridianos miofasciais.

As 12 linhas dos trilhos anatômicos (figura 2) se dividem em linhas superficiais, funcionais e profundas, são elas: *Superficial Back Line*, *Superficial Front Line*, *Lateral Line*, *Spiral Line*, *Superficial Front Arm*, *Superficial Back Arm* (todas em pares) e *Front Functional Line*, *Back Functional*, *Ipsilateral Funcional*, *Deep Front Arm*, *Deep Back Arm* e *Deep Front Line*.

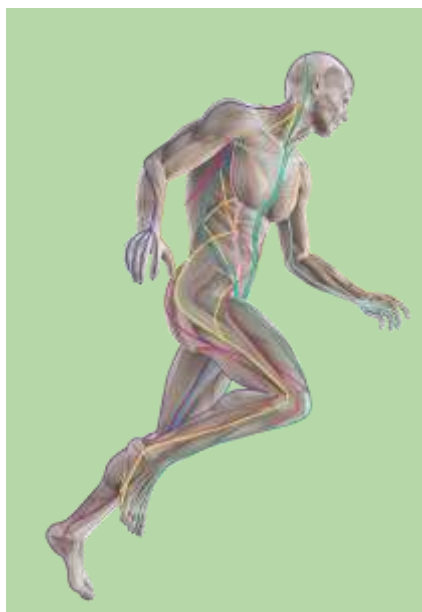


Fig. 2. *Anatomy Trains*. Fonte: <https://www.anatomytrains.com> (s/d).

Para todos verem: Figura anatômica de um homem correndo, com seus músculos anatômicos aparentes e sobre eles linhas coloridas representando os 12 meridianos do *Anatomy Trains*.

Além do mapa dos trilhos anatômicos, também me inspiro nas metáforas das “9 linhas de movimento” (figura 3), através da *Ideokinesis* de Lulu Edith Sweigard (1895-1974), na sua publicação não há referência à fáscia, mas ela já relatava em suas pesquisas o desenvolvimento das “*educated hands*” para o toque, e a “*neuromuscular reeducation*”; ambos os temas atuais e de destaque no estudo da fáscia.

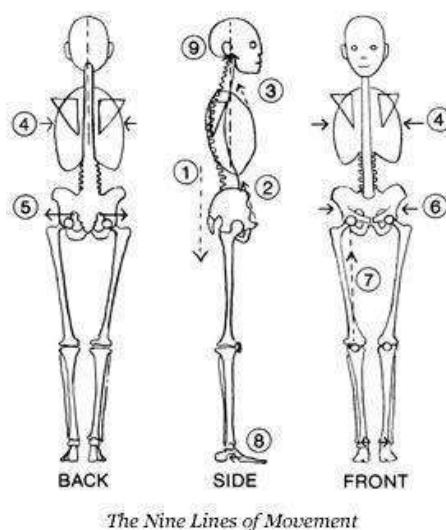


Fig. 3. *The Nine Lines of Movement*. Fonte: <http://www.ideokinesis.com> (s/d).

Para todos verem: Três modelos anatômicos, com ênfase nos ossos. Sendo, o primeiro a esquerda mostrando as costas, o do meio na posição lateral e o terceiro à direita na posição frontal. Todos com desenhos das 9 linhas de movimento da Ideokinesis.

As Nove Linhas de Movimento:

1. Alongue a coluna vertebral para baixo.
2. Diminua a distância entre a pelve frontal média e a 12ª vértebra torácica. (psoas)
3. Do topo do esterno até o topo da coluna vertebral.
4. Estreite a caixa da costela. (escápulas)
5. Amplie a parte posterior da pelve.
6. Estreite a parte da frente da pelve.
7. Do centro do joelho ao centro da articulação femoral.
8. Do dedão do pé ao calcanhar.
9. Alongue o eixo central do tronco para cima. (MATT, 2014 - tradução da autora).

Vejo com doçura o carinho e dedicação que estes estudiosos trazem em suas pesquisas. Assim como esta pesquisa, acredito que todo trabalho visa trazer reflexão sobre o #soma e não disputa entre si. Das linhas da *Ideokinesis* para as linhas dos Trilhos Anatômicos nota-se um conceito comum que é trazer equilíbrio e bem-estar ao #soma, além de alguns caminhos diferentes e outros semelhantes no percurso das linhas, como por exemplo: a parte superior da *Deep Front Line* com a linha 2 (*Shorten distance between mid front pelvis and 12th thoracic vertebra*); ou a parte superior da *Superficial Back Line* com a linha 1 (*Lengthen the spine downward*).

O treinamento da fásia não busca competir com o treinamento neuromuscular ou cardiovascular, que podem ter efeitos de saúde muito importantes e não viáveis somente com treinamento fascial. Pelo contrário, o treinamento fascial é sugerido como uma adição esporádica ou mais regular ao treinamento de movimento abrangente. Ele promete levar a remodelação da rede fascial do corpo inteiro, de tal maneira que ela possa trabalhar com maior eficácia e refinamento em termos de sua capacidade de armazenamento cinético, e também como um órgão sensorial para propriocepção (SCHLEIP; MULLER, 2020, p. 116).

Dessa maneira, toda abordagem somática é embasada nas experiências-vivências do #soma, portanto, considero o #somacultural #somamarginal #somadecolonial #somacultural #somahistórico #somageracional #somaanatômico #somaemmovimento.

Neste artigo, integro estes conhecimentos e traduzo para o movimento, considerando o histórico-cultural, a tradição oral presente em minha área e a decolonização para ouvir estes artistas, e assim contribuir com a formação e capacitação do artista da cena, em especial no eixo que atuo, ou seja, Cultura Hip-Hop e as danças conectadas direta e indiretamente a ela.

Referências

- BORDONI, B., MARELLI F. Emotions In Motion: Myofascial Interoception. **Complement Med Res**, n. 24, p. 110-113, 2017. Doi: 10.1159/000464149.
- CHAITOW, L. **Terapia Manual Para Disfunção Fascial**. Artmed. 2017
- ENDOVIVO. **Conferences With The Dr J-C Guimberteau**. Disponível em: <https://www.endovivo.com/en/conferences.php>. Acesso em: 8 jul. 2020.
- FAUST, F. Axis Syllabus, **Fascia A Perspective** 2012. Disponível em: <http://axissyllabus.org/resources/fascia-a-perspective>. Acesso em: 8 jul. 2020.
- HANNA, T. **Corpos em revolta, a evolução-revolução do homem do século XX em direção a cultura somática do século XXI**. 2. edição. Editora Edições MM, 1972.
- KELEMAN, S. **Anatomia Emocional**. 5. Edição. Summus Editora: São Paulo, 1992.
- KLINGLER, W.; SCHLEIP, R. Fáschia Como Uma Rede Tensional Para Todo O Corpo: Anatomia, Biomecânica E Fisiologia. *In*: SCHLEIP, R.; BAKER, A. (Ed). **Fáschia No Esporte E No Movimento**. 1. Edição Brasileira. Barueri: Manole, 2020.
- LEVIN, S. **Biotensegridade**. 2018. Disponível em: <http://biotensegrity.com>. Acesso em: 6 jul. 2020.
- MATT, P. **Ideokinesis**. 2014. Disponível em: <http://www.ideokinesis.com>. Acesso em: 8 jul. 2020.
- MENESES, M. P. Os Sentidos Da Descolonização: Uma Análise A Partir De Moçambique. **Opsis**, v. 16, n. 1, p. 26-44, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.5216/O.V16i1.36904>
- MYERS, T. W. Trilhos Anatômicos No Movimento. *In*: SCHLEIP, R.; BAKER, A. (Ed). **Fáschia No Esporte E No Movimento**. 1. Edição Brasileira. Barueri: Manole, 2020.
- MYERS, T. W. **Anatomy Trains**. 4. Edição. Elsevier, 2014.
- MYERS, T. W. **Anatomy Trains**. 2. Edição. Elsevier, 2009.
- SANTOS, Inaicyr Falcão. **Corpo e Ancestralidade - uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. Salvador: Edufba, 2002.
- SCARR, G. **Definitions**. s/d. Disponível em: <http://www.tensegrityinbiology.co.uk/definitions/>. Acesso em: 7 mai. 2021.
- ROLF, I. P. **A Integração Das Estruturas Humanas**. 1. Edição Brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

SCARR, G. Biotensegrity: A Different Way Of Thinking. *In*: Pilat, A., (Ed.). **Fascia: Scientific Advances; Conference Proceedings: 28th Jornadas De Fisioterapia**, March 1-3, Madrid: Escuela Universitaria De Fisioterapia De La Once, 2018. Disponível em: [Http://www.tensegrityinbiology.co.uk/biotensegrity](http://www.tensegrityinbiology.co.uk/biotensegrity). Acesso em: 7 mai. 2021

SCHLEIP, R. A Fáschia Como Um Órgão Sensorial. *In*: SCHLEIP, R.; BAKER, A. (Ed). **Fáschia No Esporte E No Movimento**. 1. Edição Brasileira. Barueri: Manole, 2020.

SCHLEIP, R.; MULLER, D. Treinamento Da Fáschia. *In*: SCHLEIP, R.; BAKER, A. (Ed). **Fáschia No Esporte E No Movimento**. 1. Edição Brasileira. Barueri: Manole, 2020.

Profa. Dra. Ana Cristina Ribeiro Silva (UFPel)

E-mail: ana.cristina@ufpel.edu.br

Ingressou no Curso de Dança da UFPel em 2021. Doutora em Artes da Cena pela Unicamp. Colaboradora nos Projetos “Tendências Epistemo-metodológicas da produção de conhecimento em Artes” e “Ensino Contemporâneo de Dança na Educação Básica: pedagogias possíveis”. Ainda, é pesquisadora no “Grupo Dançaberta - Pesquisa, Corpo, Arte” e colaboradora na Cia. Eclipse com ênfase na pesquisa das danças ligadas direta e indiretamente a Cultura Hip Hop.

Profa. Dra. Julia Ziviani Vitiello (Unicamp)

E-mail: ziviani.julia@gmail.com

Bachelor of Arts - New York University (1990), mestrado em Master Of The Fine Arts Dance - New York University (1991) e doutorado em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (2004). Professora colaboradora do Instituto de Artes - Unicamp, Direção Grupo e Espaço Dançaberta: pesquisa, corpo e arte.

2475

Corpo que pesquisa e corpo pesquisado: instaurando portais entre dança, improvisação e performance

Augusto Henrique Lopes da Costa (EBA/UFBA)

Comitê Temático Somática e Prática como Pesquisa em Dança

Resumo: Corpo e pesquisa é o que venho praticado durante esses anos na Universidade, tenho criado trabalhos com eixos performativos de distintas formas tendo em sua centralidade a estética corpórea. Neste artigo, aspiro levar sua disponibilidade de leitura a refletir sobre corpo e performance na improvisação em dança. Um artigo que ensaia aquilo que habita temporalidades espiraladas, trama o tramável nos erros e acertos da escrita acadêmica. Qual a real prática está por trás de tantas possibilidades de pesquisa? O corpo investigativo deste artigo instaura um breve portal a fim de suscitar inquietações desejantes acerca da somática e prática enquanto pesquisa. No Portal I: um pouco sobre visões de um corpo portal. No Portal II: considerações sobre pesquisa e prática. No Portal III: um brevíário da instauração de portais.

Palavras-chave: CORPO PORTAL. PESQUISA SOMÁTICO-PERFORMATIVA. ESTUDOS DA PERFORMANCE. IMPROVISO PERFORMATIVO.

Abstract: Body and research is what I've been practicing during these years at the University, I've been creating works with performative axes in different ways, with corporeal aesthetics at its center. In this article, I aspire to lead your reading availability to reflect on body and performance in dance improvisation. An article that rehearses what inhabits spiral temporalities, plots the plot in the mistakes and successes of academic writing. What is the real practice behind so many research possibilities? The investigative body of this article establishes a brief portal in order to raise desiring concerns about somatics and practice as research. On Portal I: a little about visions of a portal body. On Portal II: considerations on research and practice. No Portal III: a breviary of the establishment of portals.

Keywords: PORTAL BODY. SOMATIC-PERFORMATIVE RESEARCH. PERFORMANCE STUDIES. PERFORMATIVE IMPROVISATION.

1. Portal I: Precursão Corporal e Performática

[...] Desde menino eu misturo o antes, o agora e o depois sempre que posso eu passo o carro à frente dos bois (ALEIXO, 2018, 49).

Tenho articulado que o corpo em sua performance é um portal, portanto, instaura portais. Joga com o presente, passado e futuro simultaneamente tendo a presença enquanto foco de criação. Aqui, trata-se de um exercício prático que envolve olhar atentamente para uma produção performática na tentativa de refletir

2476

junto a autores sobre as formas, alternativas, possibilidades de criação e estudos da performance.

Para contemplar esse portal que aqui se inicia é importante que você pense nessa relação estabelecida entre corpo portal – pesquisa em artes. Como essa relação procede de uma mesma prática e suas particularidades sobre a iniciativa visual, sonora e verbal do corpo que pesquisa e é simultaneamente pesquisado, sua abertura para aqueles que se ocupam das poéticas corpóreas tentam abordar aspectos desta especificidade de produção acadêmica.

Nestes meses frequentando disciplinas, participando de residências, oficinas, conferências, congressos, penso que em um determinado período, mais especificamente, aquele antecedente da qualificação é o momento de avaliação das produções que foram desenvolvidas nesta curvilínea processualidade da pesquisa em artes. Analisar nossos conteúdos, ou seja, o portfólio da pesquisa, documentos de percurso como leciona Viga Gordilho (Profa. EBA UFBA).

Avaliar nossas escritas, sejam as mais formatadas ou as mais experimentais, essa característica avaliativa possibilitou-me desenvolver um olhar visionário para minhas produções e as aproximações que estabeleço entre elas e as de outros artistas, com isso, podendo articular o que podemos chamar de Memorial de Performances (tudo aquilo que rememora ou realiza uma instância performática: textos, imagens, áudios, vídeos etc.).

Deste modo, trata-se das atividades de preparação de escrita “final” da dissertação, que é meu caso. Para isso, é preciso retomar características do objeto de estudo e os aprendizados das atividades desenvolvidas anteriormente, tentar evidenciar como existe várias formas possíveis de pesquisa e escrita com o corpo e, como a escolha de cada performer pesquisador passa por uma determinada forma que se baseia numa relação de coerência com a dissertação ser defendida.

No cirandar das condições postas até aqui, tento arduamente apresentar de forma escura e sucinta o tema e o ponto de vista da pesquisa em andamento. Ao submeter e ter aceito a escrita em um congresso como o ANDA, tenho a possibilidade de explanar como venho desenvolvendo minha pesquisa, buscando eventualmente orientações de seu aprimoramento nas discussões com o grupo temático.

A problemática: em minhas jornadas de pesquisa em performance, tenho desenvolvido práticas indirecionadas nos seus estudos enquanto área de

conhecimento. Mais precisamente: algumas práticas corporais convergentes com a improvisação e performance em dança, o que tenho nomeado improviso performativo. O trabalho ora apresentado constitui-se por um processo dialógico de prática e teoria em artes que são lançadas em nossos processos criativos enquanto artistas do corpo que se ocupam com a criação performática.

Sou movente desse desafio de expandir as possibilidades de criação com o corpo tendo em mente que esse meio criativo apresenta uma especificidade diferenciada que é a possibilidade de integração de linguagens na produção artística. Em meio às infinitas possibilidades de criação com ele, sou lançado para repensar suas práticas artísticas pela via da expressão corporal e vocal e, como esses meios poéticos podem orientar a construção performática improvisacional.

Como dito antes, esta é uma trama desenvolvida com autores, um exercício de lançar mão da prática via sua escrita articulando uma dança oriunda do improviso e da performance, uma dança que além de movimentos possui sonoridade, uma dança cantante, falante. A relação que venho estabelecendo e dizendo *corpo portal* vai de encontro ao que postula MARTINS (2021) em suas poéticas da oralitura, sua composição acerca da *poiesis* do corpo-tela, a importante autora dos estudos da performance negra nos lança que o corpo:

como tal é kinesis, impulso cinético, uma condensação significativa, síntese performática por excelência, em toda a gama extensiva de sua natureza, como hábito, conduta, léxico e ideograma. Um corpo, síntese poética do movimento. Um corpo hieróglifo. Complexo, poroso, investido de múltiplos sentidos e disposições, esse corpo, física, expressiva e perceptivamente, é lugar e ambiente de inscrição de grafias do conhecimento, dispositivo e condutor, portal e teia de memória e de idiomas performáticos, emoldurados por uma engenhosa sintaxe de composições (MARTINS, 2021, p. 79).

Assim tenho me indagado a respeito das imagens e sons do corpo que são formas pensantes, do improviso a partitura, é preciso cessar o privilégio das poéticas visíveis do corpo em movimento e evocarmos que ele também produz sonoridade e, com isso traz outras camadas poéticas. O corpo portal é de um aprofundado repertório de ambiente de saber e de memória, suas produções cruzam a dança e a música na exploração cinética do corpo em suas expansões espaciais. Essa é uma evidência característica de como o corpo portal é uma encruzilhada poética: cruza ritmo, movimento e voz no fazer estético. Corpo que enuncia e é emissário, corpo que pesquisa e é pesquisado, como tratarei no Portal II.

Mas o que tenho feito nessa precursão corporal performática? Entendo

que é preciso ter intimidade com a pesquisa, ela precisa ser alimentada, pequenos gestos diários que tecem a prática enquanto modo de trabalho e produção do saber científico. A cada manhã, uma prática corporal a se experienciar, seja em andanças pela cidade, nas salas de aula e estúdio, ou sala de casa mesmo. Essa dedicação em estudar potências do corpo e escrever, desta vez no espaço do papel em branco ou no documento do *word*, de todo modo, todo dia tentar escrever e ler um pouquinho.

Neste sentido,

essa peculiar forma de expressão, que encontra no corpo seu veículo exponencial, ainda que não exclusivo, de linguagem, apoiada numa intrínseca e não dissociável relação entre o som, o gesto e os movimentos corporais, reveste o corpo de muitos saberes, entre eles suas rítmicas e vocalidades, bordando visualmente no ar a palavra, a música e os *vocalises*, imprimindo assim uma qualidade pictural às sonoridades, nelas desenhando e gravando as espirais do tempo (MARTINS, 2021, p. 89).

A prática corporal nada mais é que performar, corpografar e, tendo em vista que em culturas onde há uma predominância oral e gestual como as africanas e as indígenas, é *no* e *pelo* corpo em presença que se instaura a temporalidade além esferas semântica e simbólica. Portanto, o fazer está intimamente ligado a reflexão e, isso ocorre pois o conteúdo surge na própria forma, a experiência faz a travessia no corpo, a registra, transmite e modifica, ou seja, “o tempo em sua dinâmica espiralada, só pode ser concebido pelo espaço ou na espacialidade do hiato que o corpo em voltejos ocupa. Tempo e espaço tornam-se, pois, imagens mutuamente espelhadas” (MARTINS, 2021, p. 88).

Nesta busca, encontrar os mecanismos internos capazes de proporcionar sensações inebriantes, um estado desejado de consciência corporal que permita ao corpo uma maior conexão e entrosamento com o espaço, o ambiente e a temporalidade. É importante salientar que as espacialidades e ambiências, assim como os objetos e os sons: de meu corpo, dos objetos, do espaço ambiente ou aquele que uso como aditivo para a composição corporal.

Pois,

em seus inúmeros modos de realização, em suas poéticas e paisagens estéticas, a corporeidade negra, como subsídio teórico, conceitual e performático, como episteme, fecunda os eventos, expandindo os enlaces do corpo-tela, como vitrais que irradiam e refletem experiências, vivências, desejos, nossas percepções e operações de memória. Um corpo pensamento. Um corpo também de afetos (MARTINS, 2021, p. 80).

Difícilmente a corporeidade negra está desvinculada da performance ritual, justamente por ser um corpo portal, corpo marcado por uma ancestralidade diaspórica que é configurada como um ato de inscrição, uma afrografia. Ele esculpe nas paisagens e frequências espaciais suas intenções poéticas, ora voz, ora movimento, ora silêncio, ora tudo isso, ora isso em escalas de alternância, mas sempre *em*, a fazer ou fazendo arte e transmitindo cultura.

Sustento em minhas proposições uma relação com a sonoridade (musical ou ruidosa), por entender que ela amplia meu alcance e projeção de movimento e voz, não à toa “a ambiência sonoro-musical, como uma síntese, é metonímica de toda a estrutura do pensamento ancestral negro, uma cartografia, índice de consonância e de movência” (MARTINS, 2021, p. 103), ou seja, o som na performance me é uma unidade indivisível por mais silenciosa que uma proposição possa ser, é como se a dança invoca-se a sonoridade e vice-versa, de outro modo, mas nem tão diferente assim, a sonoridade invoca não somente o movimento, mas também a voz e, deste modo, formata uma plasticidade corporal sonora, um tônus curvilíneo do visual ao sonoro, do programado ao acaso, Leda diz “um corpo vozeado” para diminuir o privilégio do movimento.

A pesquisa em arte se olharmos por uma lente geral sem anular seu campo em constante ampliação tem como modo de produção vias técnicas e vias poéticas de conhecimento. No caso da performance negra uma ânsia por distintas formas, processos e procedimentos que desestabilizam o tal *modus operandi* hegemônico, que exclui e estereotipa os protocolos de criação e imaginário das poéticas africanas e afro diaspóricas. Este embate ignora matrizes cognitivas, performáticas e sensoriais que possuem em sua gênese epistemologias da ancestralidade, acervos performáticos, estéticos e poéticos.

Sendo a poética corporal implicada ao fazer, seu fazer implica indisciplina e técnica, sendo a estética implicada a reflexão, ao vivenciar, a afetação, envolvimento e impacto, me intriga as nuances da proposição cênica e teórica. Como aspiração desejante, como pensamento que também é uma prática, a performance produz algo sobre aquilo ou aquele que o fez. Entretanto, deve-se a compreensão de que não somos o trabalho (seja visual ou cênico), no instante de sua feitura sim, fomos, agora, não mais. Digo isso por apreender que

o pensamento das imagens muitas vezes reluta em deixar desvelar muitas de suas motivações históricas e suas metodologias. Assim, não importa

apenas desvelar os malefícios da imagem. É necessário desmontá-la, interromper seu fluxo, incidir sobre ela, propor outras possibilidades de sua produção e registro (MARTINS, 2021, p. 164).

Só assim, pode-se fabular os saberes das imagens dos negros, sua negrura e negridão propostas em suas performances. Leda nos atravessa: O que pensam essas imagens? Indago ainda, o que pensam os receptores de tais imagens, tendo em vista que segundo Martins (2021, p. 166):

os jogos de tensionamento entre o real e o ficcional tornam-se, assim, segundo a mesma autora, princípios de performatividade. Essas interfaces potencializam as motivações pessoais da própria audiência, ocasionando efeitos de proximidades e de lembranças na interação dos performers com os atores, acionando uma intensa relação entre o performer e o espectador, às vezes tornado espectador, como queria Boal (apud SATURNINO, 2017, p. 98).

Ou seja, de que modo este corpo que pesquisa a si e suas poéticas é recebido na produção de saberes científicos? Nota-se que há mais aceitação das perspectivas afro diaspóricas e interseccionais, ao mesmo tempo que há um desconhecimento mascarado de apagamento e contestação. Mas não nos abalamos, não podem mais nos silenciar, nossos percursos constituídos de ensaios, experimentações, tentativas, ou seja, nossas práticas plissam a pesquisa acadêmica que dialoga com o étnico racial, sendo assim, a audiência terá que se habituar.

Por fim, na instauração primeira deste portal que é o próprio corpo, considero que ele está intimamente ligado a uma estética improvisacional, estar em vida é o próprio improviso. Posso iniciar uma performance e morrer em seu meio ou fim. Por isso, esta característica de uma estética de improviso performativo tem me contemplado, enquanto possibilidade de estudar performance. Interessa-me o improviso na performance pela instauração de uma espécie de surpresa a mim e ao receptor. Sei que estou no controle do encantamento e é sabendo disso que a mente criadora em ação do corpo portal estabelece sua relação com o espaço, os sons e a audiência, produzindo efeitos sensoriais, perceptivos e expressivos da plasticidade cênica do corpo em si que num momento desenha, noutro escreve, mas sempre grafando nas espacialidades.

Mesmo quando trabalho com performances programadas ou roteirizadas se assim preferir, o que me excita são as dramaturgias do agora, do instante, logo, do improvisacional. Às vezes, através de uma percepção que tive do público ou por causa de um estado específico de relação com o espaço e suas paisagens (sonoras

e visuais) e/ou objetos, mudo tudo aquilo que havia sido programado, às vezes nem tudo, mas boa parte. Criar corporalmente é afetação, inconstâncias, bater na porta até o portal se abrir e se preciso for, como geralmente o é, quebrantar as trancas que travam as visões dos saberes estéticos culturais negros.

Para finalizar de fato as considerações de tais precursões corporais e performáticas desenvolvidas até aqui, considero que o corpo portal é, assim como para Martins (2021, p. 188):

um corpo-tela. Um corpo negro. Negro: vocábulo possante, inventariante, poroso. Negro: uma episteme, um saber, e não apenas uma epiderme, um lamento ou um pesar. Negro: Território vocabular mínimo – duas sílabas – sobre ele deve pousar um dia, pra valer, a Esperança. [...] Vai caber?, interroga-nos Camargo. Fina lâmina ou delicado gesto, a negrura, em suas variadas faces, performa-se nos movimentos de imagens ressurgentes; às vezes perturbadoras, rascantes, gritantes, trovejantes; às vezes ternas, sussurrantes, pausadas e pontilhadas; às vezes cômicas, às vezes dramáticas; às vezes epifânicas e fulgurantes. Mas sempre insistentes, transluzentes, desejanter. Como as luzes insurgentes dos vaga-lumes (apud CAMARGO, 1987, p. 110-111).

A meu corpo portal: temperança, culto, divindade, gratidão. Meu salvador, ameniza minhas culpas, minhas dores. Os ventos balançam seus estímulos criativos, às vezes me botando em derivas de naufrágio, sigo tentando ver e não perecer, entendendo-o como portal primeiro que instaura outros. Foco na jornada e não no destino, dando espaço e tempo ao acaso para que algo possa emergir, o único erro é não errar.

Assim, compreenda o corpo portal como um grande rio, onde muitas águas jorram. Águas de esperança que torna visível aquilo que nem todos enxergam, mas no fim, percebem. Esse rio, quando passa, rompe o impossível, faz ressurgir encantos mananciais em terras secas, sem visões, sem adubo. A seqidão cética em menosprezar terras outras não existe mais, mas é preciso ampliação de seus próprios olhos, dar asas para imaginação, sem julgamentos a priori.

O c o r p o p o r t a l é meio e arquivo poético

O c o r p o p o r t a l instaura jogos

O c o r p o p o r t a l faz conhecer seu mundo e outros

O c o r p o p o r t a l é um coração vivo e cheio de energia

O c o r p o p o r t a l é dependente do orí

O c o r p o p o r t a l se inscreve no espaço tempo

O corpo portal é uma porta sem fim

Abra-a!

2. Portal II: Aspirações corpóreas entre prática e pesquisa

O trabalho com o corpo no contexto acadêmico possui suas especificidades, no estudo aqui presente, como foi apontado no Portal I, entende-se as poéticas do corpo via expressão corporal e vocal. Assim, o desafio da escrita se apresenta na produção científica em artes, nessa aspiração de tornar a prática artística uma episteme de real importância e contribuição para a pesquisa acadêmica.

Perceba que não é puramente olhar nossas produções e descrevê-las, do mesmo modo que não trata somente de criar aproximações teóricas e/ou práticas corporais com nosso objeto de estudo. É preciso que a compreensão da prática enquanto pesquisa seja calcada na premissa de que

[...] tanto a prática quanto a pesquisa precisam do(s) corpo(s) relacional(is) no(s) ambiente(s). Ou seja, aquele/a que pratica e aquele/a que pesquisa o faz necessariamente com e através de seu soma, corporeidade compreendida em seus vários aspectos e diversidades, a partir da experiência interna no/com o meio em constante mudança (FERNANDES, 2014, p. 108).

Ou seja, o corpo portal instaura seus portais por sua *soma*, ele não é objeto de coisa alguma, mas sim, a manifestação vital de se estar em vida criando, de estar em trânsito constante nas ambiências dinâmicas de ser no mundo, no cruzo entre as paisagens internas e externas a ele. A prática artística corporal requer uma observância nas condutas que a constituem, nas ações e usos do corpo, o fazer artístico corpóreo, a meu ver, se institui como discurso e rito.

Portanto, o conjunto de técnicas e expressões oriundas de práticas com o corpo institui sua ritualidade, ao passo que em se tratando da prática enquanto pesquisa a criação em si é carregada de discurso, sendo a corporalidade aquela que comunica e antecede a verbalidade. De todo modo, estamos imersos no âmbito da linguagem, do raciocínio, assim, como o corpo pode dissertar, corpo este que pesquisa e é pesquisado? Tem-se articulado que

a coerência em associar a prática e a pesquisa com a performatividade – compreendida aqui não apenas como linguística, mas como a dinâmica entre movimento e repouso, matéria e energia, que a tudo permeia e

constitui. E isto pode ser referenciado tanto pelos Estudos da Performance quanto pelos Estudos Somáticos (FERNANDES, 2014, p. 109).

Para cruzamos a somática com as instâncias performativas, primordialmente, necessita-se lançar mão de que inicialmente são esferas que relacionam arte e ciência. É neste cruzamento que conseguimos alcançar desdobramentos somáticos performativos que só ocorrem através da prática, do fazer e da reflexividade emergentes daí para se desenvolver uma escrita, em outras palavras: “o corpo é autor, criador e pesquisador; estudo, estudado e estudante; é meio e o fim; tema e método; quem, o que, como e onde” (FERNANDES, 2008, p. 3), deste modo, a encruzilhada corpo, escrita e performance se constitui na própria contradição de seus caminhos, de seus *entres* lugares na pesquisa em artes.

A alta periculosidade do trabalho corporal nas instâncias acadêmicas, portanto está nas armadilhas que a pesquisa de uma forma convencional apresenta e, justamente por isso, torna-se necessária redobrada atenção e cuidado sobre como dissertamos nossa prática somática, visto que ainda há resistência de acadêmicos em compreenderem a produção científica oriunda da *soma*. Perceba que

enquanto na educação tradicional aprendemos a introjetar o controle externo através do adestramento do corpo paralisado na cadeira com o estímulo exacerbado à inquietação e à produção mental quantitativa, na educação somática a imersão entre corpo pessoal e ambiente vivo, assim como entre sujeito e objeto da pesquisa, dilui a dicotomia entre mente conhecedora e objeto manipulável, criando assim um modo fluido e relacional de criar conhecimento (FERNANDES, 2019, p. 123).

A relatividade do saber somático dilui fixações e formatações da criação de conhecimento científico, assim, o corpo na investigação acadêmica não deve ser objeto ou corporificação de teoria, mas sim, um modo original e específico onde pesquisa, criação e vivência são tentativas postulativas do corpo que pesquisa e é pesquisado. Investigar não deveria ser sinônimo de perseguição às teorias, conceitos e/ou práticas, tenho crido que a pesquisa deve ser oriunda daquilo que minha atenção desperta curiosidade e a partir disso, articular e pensar informações.

A prática tem em sua pesquisa elementos eixos que se constroem na composição, veja

por exemplo, pode ser que se trate de movimentos dispersos por todo lado, ou uma necessidade iminente de traçar fronteiras no ambiente, ou de desenhar linhas que cortam com clareza, ou de abraçar o espaço desde as

cavidades internas até esculpi-lo em movimentos tridimensionais, ou de simplesmente estar deitado em Pausa Dinâmica em diferentes locais da sala, ou de tremer por algum tempo com algum som peculiar... Seja como for, são essas pulsões que irão nos revelar como está o estado daquilo que nos comove, daquilo que buscamos, pois o que pesquisamos é como pesquisamos, em movimento (FERNANDES, 2019, p. 127).

Assim, independentemente das escolhas compositivas do performer investigativo, quando nos levantamos para a criação, estamos indo ao lugar de escuta sensível que abrange nosso interior e a exterioridade do lugar onde estamos criando. Ficamos hora felizes, hora inquietos ao adentrarmos as portas de nossos sentidos em relação a percepção do espaço, marcando assim, um território temporal que caracteriza a pesquisa *em como* pesquisamos.

Ouvir o corpo, ouvir o espaço. Ver o corpo, ver o espaço. Sentir o corpo, sentir o espaço dentro das condições físicas e mentais de cada um e, nos alegrarmos com os acertos, críticas e erros. A conquista da pesquisa às vezes nos parece terras distantes, um império consolidado pela hegemonia do saber, entretanto, quando se trata da *soma*, os impérios caem, os céus se alteram, pois o que reina nela é o modo como cada pesquisa se qualifica e nos ensina, dela é o poder de instaurar portais, pois “tanto quanto o movimento da vida, cada pesquisa é um momento de abertura, desenvolvimento e fechamento transitórios, parte de contínuos processos de crescimento, diferenciação e integração” (FERNANDES, 2019, p. 129), com isso, cria-se o desafio de encontrar refrigério nas transições da vida que impactam nossas pesquisas.

O encontro da somática e da prática enquanto modos de se pesquisar nas artes (improvisação, performance, dança etc.), é como um vaso quebrantado e com os cacos espalhados pelo caminho, identificamos aquilo que não as satisfazem mais, desdobrando novos desejos e vontades. Um objeto vazio que se enche e se transborda pelas pulsões, pela intuição, pelo modo como moldamos esculpindo o remontar do vaso.

3. Portal III: Caminhando sem fim

O Instaurador de Portais – nossas percepções do mundo que vivemos, assim como nossas próprias vidas são poluídas e contaminadas pelos conhecimentos que adquirimos. O performer que pesquisa aprende um conjunto de meios e métodos para criação a depender dele e de como defende sua pesquisa,

ele pode ser levado a considerar uma separação entre as linguagens artísticas, mesmo sabendo que na performance isso não existe. A aprendizagem desses conjuntos de ingredientes para dar forma à performance nos permite imaginar uma correlação entre a criação, sua realização e a amostragem. Indago-me: é possível escapar das distorções que essas associações criam sendo que esse conhecimento adquirido poluiu permanentemente nossa percepção?

É estranho como uma pesquisa que é nossa, em que lutamos pelas suas oportunidades de avanço e progresso pode se tornar uma prática com obstáculos, estagnações ou mesmo tristeza devido às situações errôneas que o mundo acadêmico em sua agressividade pode nos ofertar.

No primeiro ano da pesquisa, ela cresce, podemos reavaliar sua direção, traçar outros caminhos, e assim impactar e multiplicar sua abundância vital em nossa vida. Pesquisar não devia restringir, a restrição tira o tempero de muitas delícias que podem ampliar seus saberes e sabores. Deveria ser uma fonte de poder pessoal em seu percurso de tempo, infelizmente fomos colonizados de tal forma que a mansidão, a quietude é temida, em contraponto, a velocidade, a aventura e o movimento são exaltados como fontes de grande alegria.

Entretanto, na pesquisa as frequências sobem e descem, dão giros, se incorporam a outras, ao mesmo tempo que são calmas e estáticas, reverberam sem mover-se, portanto, habita o entre caos e calma. O tempo de quietude na pesquisa é importante, não deixe a mente privá-lo de sua apreciação, a pesquisa que se desenvolve, que se está vivenciando pode ser apreciada, proposital, energizante, mire-a como a semente de muitas aventuras em portais que ainda estão por vir.

Neste momento, estou no ponto médio oficial da pesquisa. Como estou me sentindo? Como vão as coisas? Haverá oportunidades no resto deste e no próximo ano? Como sei que as coisas estão se alinhando cada vez mais a cada dia? Será que vem surpresas por aí nos próximos meses? O que você considera? O Instaurador de Portais que aqui vos comunica tenta fazer aparecer, desaparecimentos inevitáveis. Tentando sobreviver ao mundo dito real. Com a performance, persigo um destino imensurável onde o corpo portal é interseccional.

Deixo para apreciação, O poemanto: ensaio para escrever (com) o corpo de Ricardo Aleixo, o pesado demais para a ventania.



Fig. 1. Meu negro. Fonte: Canal YouTube Todavia.

Para todos verem: Fotografia em preto e branco de performance realizada por Ricardo Aleixo, o artista está no centro da imagem coberto por um manto preto com palavras escritas na cor branca, é possível ver somente os pés do artista. O artista está na cobertura de um edifício e ao fundo da imagem é possível ver vários os prédios que compõem a paisagem ao redor.

1

Sou, quando coloco sobre meu corpo (negro) o pedaço de pano (preto) coberto por palavras grafadas com tinta (branca) ao qual dei o nome de poemanto, um performador (ALEIXO, 2018, p. 112).

8

Desde sua primeira utilização, o poemanto – que só passou a ter esse nome de 2005 para cá – nunca foi lavado. Cultivo o mito pessoal de que nele se conservam as energias do piso de cada lugar de força (nem sempre performo em palcos) em que o usei (ALEIXO, 2018, p. 115).

15

Com o corpo, sei que grafo lá onde nenhum onde é mais (ou ainda) possível, senão como imagem que se desfará tão logo venha a ser percebida. Tudo é texto, mesmo que não de todo legível. Tudo (em nós), afinal, é texto: vide a sequência genômica (ALEIXO, 2018, p. 117).

27

O poemanto não é um mapa genômico: um mapa genômico pode ser um poemanto (ALEIXO, 2018, p. 122).

Referências

ALEIXO, R. **Pesado demais para a ventania**: antologia poética. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2018.

FERNANDES, C. Somática como pesquisa: autonomias criativas em movimento como fonte de processos acadêmicos vivos. In: CUNHA, Carla. S.; PIZARRO, Diego; VELLOZO, MA. (orgs.). **Práticas somáticas em dança: Body-Mind Centering™ em criação, pesquisa e performance**, v. 1, p. 121-137, 2019.

FERNANDES, C. A prática como pesquisa e a abordagem somático-performativa. In: CONGRESSO DA ABRACE, 8, 2014, Belo Horizonte. **Anais [...]**, Belo Horizonte:

2487

Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas, v. 15, n. 1, 2014. Disponível em:
<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/download/4626/4663>.
Acesso em: 09 set. 2022.

FERNANDES, C. Entre escrita performativa e performance escrita: o local da pesquisa em artes cênicas com encenação *In*: CONGRESSO DA ABRACE, 5, 2008, Belo Horizonte. **Anais [...]**, Belo Horizonte: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas, v. 9, n. 1, 2008. Disponível em:
<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/viewFile/1607/1728>.
Acesso em: 09 set. 2022.

MARTINS, L. M. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MEU NEGRO: Ricardo Aleixo. Direção de Aline Motta. 1 vídeo (2 min 14 seg). São Paulo: *Todavia et al.*, 2018. Disponível em: <https://youtu.be/FyoJianxCJc>. Acesso em: 09 set. 2022.

Augusto Henrique Lopes da Costa (EBA/UFBA)
E-mail: augusto.henriquelc@hotmail.com

Mestrando do PPGAV, bacharel interdisciplinar em artes e design com licenciatura em artes visuais pelo IAD/UFJF. Especialista em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas pelo PPG-Artes/EBA/UFMG. Pesquisa artes do corpo, especialmente improvisação e performance.

2488

Escutando paisagens femininas: ecos

Carla Sabrina Cunha (IFB)

Somática e Prática como Pesquisa em Dança

Resumo: O presente texto é um exercício de escrita sobre a pesquisa: “Escutando Paisagens Femininas” do grupo Corpoimagem na Improvisação do Curso de Licenciatura em Dança do IFB. O trabalho procura apontar a metodologia da Prática como Pesquisa como fundamental para o processo de investigação em dança improvisação durante o período desafiador do isolamento da pandemia COVID 19. O presente texto trata do processo trilhado nos três momentos da pesquisa: Escutando Paisagens Femininas e Escutas Femininas ação 2 e ação 3 e seus resultados cênicos. O texto pretende contribuir para expor a metodologia da Prática como Pesquisa para a dança improvisação e apontar prática Artística como fundamental no processo de educação em tempos pandêmicos.

Palavras-chave: DANÇA IMPROVISAÇÃO. ESCUTA SENSÍVEL. PAISAGEM FEMININA.

Abstract: The present text is a writing exercise on the research: “Escutando Paisagens Femininas” by the group Corpoimagem na Improvisation of the Degree in Dance at the IFB, which seeks to point out the methodology of practice as research as fundamental for the investigation process in dance improvisation during the challenging period of isolation from the COVID 19 pandemic. The present text deals with the process followed in the three moments of the research: Listening to Feminine Landscapes and Feminine Listening Action 2 and Action 3 and their scenic results. The text intends to contribute to expose the methodology of Practice as Research for improvisation dance and to point out Artistic practice as fundamental in the education process in pandemic times.

Keywords: DANCE IMPROVISATION. SENSITIVE LISTENING. FEMALE.

Eco 1: A Sombra ou o tamanho do buraco

Era um outubro duro do ano de 2018. Com o gosto amargo do resultado das eleições presidenciais, o grupo de pesquisa Corpoimagem na Improvisação, conduzido pelas professoras Raquel Purper, Carla Sabrina Cunha e Elizabeth Tavares Maia, do curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília (IFB), iniciavam mais um encontro que daria origem ao projeto de pesquisa Escutando paisagens femininas. A realidade que nos permeava era de um país assolado pela derrota da esquerda nas urnas, pouca esperança entre as docentes e um cenário de feminicídio crescente, desde o assassinato da então vereadora da

cidade do Rio de Janeiro, Marielle Franco¹, até o feminicídio de uma discente do curso de Licenciatura em Dança do IFB. Estávamos movidas por um sentimento de depressão coletiva e pela consciência de que a Arte tem o poder de transformar realidades, pensamentos e subverter ordens pré-estabelecidas. Dentro desse contexto, encontramos um recorte temático que denominamos de paisagens femininas, isto é, questões relacionadas principalmente à maternidade e, posteriormente, à sobrecarga das demandas que as mulheres sofreram no período de isolamento social da pandemia de COVID 19. Os encontros presenciais passaram a ser virtuais a partir de março de 2020 e foram permeados por grandes desabafos e solidariedade mútua entre as participantes do grupo.

A paisagem que contemplamos hoje, ano de 2022, nos conta da sombra que previmos naquele outubro e para além, durante a realização do projeto que se desdobrou em Escutas femininas: ação 2 e Escutas femininas: ação 3. Assim, hoje medimos o tamanho do buraco em que nos encontramos enquanto nação e nessa mensuração encontramos o progressivo desmonte ambiental e da educação no Brasil². Tamanho o desânimo que se abateu sobre o país em forma de precarização do ensino, da subestimação da pandemia, essa pesquisa surge como uma resposta artística à tudo isso como meio de engajamento da dança educação e da pesquisa do grupo. Portanto as páginas que seguem adentram nos três momentos distintos da pesquisa: o primeiro, denominado de Escutando Paisagens Femininas, que compreendeu o fim de 2018 até o fim de 2019, tendo um desdobramento no que chamamos de “Escutas Femininas” em suas ações 2 e 3, compreendendo o ano de 2020 até 2022.

¹ Para mais informações sobre Marielle Franco acessar o site: www.institutomariellefranco.org. Acesso em: 15 out. 2022.

² Para mais informações consultar os sites: <https://www.youtube.com/watchv=LyOo6pEZBXM>, www.amigosdaterra.org.br e <https://www.cartacapital.com.br/educacao/o-desmonte-da-Educacao-proposto-pelo-governo-Bolsonaro/>. Acesso em: 02 set. 2022.

Eco 2: A reverberação em transformação



Fig. 1. Escutando Paisagens Femininas. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Para todos verem: Mulheres dançam entre as árvores em no pátio do IFB no evento conectalF. As dançarinas utilizam um espaço restrito e estão compondo a imagem em níveis e direções diferentes.

Na dança improvisação realizada no evento ConectalF, do Instituto Federal de Brasília no ano de 2018 ao qual a foto acima faz referência, experimentamos diante do público improvisar a partir da reverberação da pele expondo o processo de pesquisa de movimento atrelado à várias reflexões sobre a indignação do crescente feminicídio no país. Reverberar a indignação para transformar as realidades propondo através da dança a consciência corporal e o direito de segurança do corpo feminino nas várias camadas: social, educacional, relacional, política e na Arte.

Durante o processo para chegarmos na improvisação citada e nas outras fases da pesquisa, houve transformações metodológicas dentro dos procedimentos da prática como pesquisa: as perguntas iniciais que nos motivaram foram ‘o que seriam as paisagens femininas na dança improvisação do grupo Corpoimagem na Improvisação?’, ‘Quais estruturas poderíamos reconhecer em nossas práticas a partir das pesquisas de movimento que realizávamos em nossos encontros semanais para improvisar?’

Também fez-se necessário escolhermos um entendimento comum para

esse percurso do que entendíamos por paisagem. As pistas foram encontradas em texto da artista visual e docente da Universidade de Brasília (UnB), Karina Dias:

No momento em que olhamos a paisagem, todo o corpo é solicitado; estamos enraizados no lugar onde estamos, ancorados, engajados numa relação com o espaço que nos envolve. Essa sensação de pertencimento ao espaço dá margem para que nos lancemos em outras direções, vendo o que antes não víamos. Assim não somos passivos diante da horizontalidade da paisagem e não somos apenas espectadores que contemplam, a distância, o mundo exterior. Nesse enlaçamento com o espaço, nos tornamos inventores de paisagem, construtores de um lugar (DIAS, 2010, p. 127).

A autora nos convida a sentir a paisagem no corpo, o que combina com a perspectiva somática das pesquisas que realizamos no grupo Corpoimagem na Improvisação³. Sentir a paisagem no corpo em nosso entendimento de Corpoimagem está para a localização da imagens nas partes específicas do corpo de quem dança a partir da sensação física que as dançarinas tem ao mover. Ou seja, mover com a atenção na sensação na parte em que se escolhe alocar a imagem. Trata-se de uma escolha para localizar a imagem ou uma espécie de chamado intuitivo de onde o movimento parte ou se expressa com a atenção mental focada conectando imagem e parte específica do corpo. No fluir da improvisação a imagem pode se transformar em outras imagens e transitar para outras partes do corpo. A perspectiva somática está, sobretudo no entendimento da prática da atenção⁴ transitando no corpo num processo corporificado ao dançar. Assim, ter a prática de atenção na subjetividade, nos estados promovidos pela localização das imagens no corpo constituem os afetos entre movimento e espaço alterando as paisagens na dança ao improvisar.

Junto a isso, para a pesquisa de movimento, tínhamos como objetivo buscar estar conscientes da relação entre sensação física e ambiente ao improvisar. Essa relação, por sua vez, está implicada nas escolhas em que o dançarino faz no momento da pesquisa de movimento. A exemplo, a atenção na propriocepção enquanto há o deslocamento do corpo no espaço, gerando e expondo imagens e formas durante o acontecimento da pesquisa de movimento. Gerar imagens e/ou

³ Para informações sobre a trajetória do grupo de pesquisa, consultar o artigo Vamos dançar? Ou memórias do Grupo de Pesquisa Corpoimagem na Improvisação nos dez anos do Curso de Licenciatura em Dança, de Cunha *et al.* (2022).

⁴ Sobre a prática da atenção sugerimos o artigo: Práticas de Atenção: Ensaios de Desterritorialização e Performance Coreográfica de Sílvia Pinto Coelho in Cadernos de Arte e Antropologia, Vol 7 número 2/2018, pag. 43 - 55.

expor as imagens que já se encontram no ambiente foi a conexão encontrada entre paisagem e imagens que desenvolvemos no projeto Escutando paisagens femininas. O conceito de Corpoimagem na improvisação desenvolvido em minha tese de doutorado, parte da pesquisa da improvisação na dança Jinen Butô. Jinen significa respiração da terra para seu criador Atsushi Takenouchi e à isso somo o estudo das imagens sensoriais que o corpo pode perceber e dar vazão ao improvisar num trânsito relacional entre ambiente e percepção. As imagens são localizadas no corpo pelo dançarino e a partir da sensação de tal parte específica a dança acontece num estado de presença.

A partir disso, juntamos os estudos de composição em tempo real durante cada improvisação unindo a prática de localizar imagens diretamente em pontos específicos do corpo e sua reverberação no espaço da pele para fora das dançarinas e na busca de uma atenção plena no corpo em movimento e nos afetos do ambiente. Dançar e tecer engendramentos entre as camadas de atenção da mente e seus focos, escolhendo as narrativas internas para dar vazão à elas na improvisação.

Eco 3 - De que somos feitas?

A partir da metodologia da Prática como Pesquisa intencionamos de acordo com Haseman (2015, p. 43) “[...] não somente colocar a prática no âmbito do processo de pesquisa, mas [...] guiar a pesquisa através da prática”, reconhecendo em nosso processo o modo de pensar, realizar e inventar a dança improvisação com a prática centralizando e conduzindo o processo. Ressaltamos a importância da Prática como Pesquisa dentro do curso de Licenciatura em Dança do IFB como pilar fundamental das pesquisas realizadas por este e outros grupos, que vêm se fortalecendo especialmente a partir das pesquisas em nível de graduação, nos Trabalhos de Conclusão de Curso da Licenciatura em Dança. A Prática como Pesquisa, em nosso contexto institucional, surge para dar conta dos processos de pesquisa em arte que acontecem no momento do encontro, no próprio fazer artístico como área de conhecimento, sem necessariamente validar-se em outras áreas de conhecimento que não a Arte. De acordo com Ciane Fernandes:

As artes cênicas não são um objeto a ser usado, testado e explorado passivamente sob o ponto de vista de uma análise exterior, dominante e

hegemônica. As artes cênicas são vivas e pulsantes tanto quanto os processos que lidam com elas (FERNANDES, 2018, p. 128).

Portanto, diante de um processo vivo, acolhemos as transformações que envolvem o processo artístico, entendendo também cada encontro realizado como sendo único e já uma experiência cênica, ou seja, para o grupo não havia ensaio, cada encontro já comportava estarmos num estado cênico de presença para improvisar. Os encontros de pesquisa já eram momentos de composição cênica como pesquisa.

O reconhecimento de três momentos distintos na pesquisa não foram previamente elaborados, mas aconteceram à medida em que a reconhecemos como um processo vivo e pulsante. Nesse caso, pudemos perceber que a Prática como Pesquisa não define um procedimento único, mas pode abarcar diferentes metodologias segundo os acontecimentos e as necessidades oriundas de cada processo em particular.

No que denominamos de primeiro momento, Escutando Paisagens Femininas, a experimentação da dupla propriocepção e espaço foi guiada pela prática de meditação Shinè do budismo Tibetano⁵. Tal meditação foca em concentrar o foco da atenção num suporte podendo ser uma parte do corpo ou um objeto externo com o objetivo de promover calma mental, desaceleração do fluxo de pensamentos, geralmente se faz na posição sentada e coluna em elevação.

A prática da calma mental, Shinè, foi uma referência importante para desenvolver o treino da atenção ao mover, pois, inicialmente sentadas, realizávamos a meditação como uma espécie de observação atenta e passiva dos pensamentos que ocorriam. Num segundo momento, o convite era para que a atenção fosse ancorada na respiração, promovendo um trânsito da percepção que antes era apontada para o fluxo dos pensamentos, e agora, no ato fisiológico de respirar. Permanecíamos por um longo tempo apreciando e sentindo toda a trajetória do ar entrando em contato com as narinas até os movimentos provocados no corpo. Mais tarde a atenção seguiu-se durante a pesquisa de movimento, não mais na posição sentada, mas em deslocamento pelo e no espaço e com a atenção nas sensações que o movimento provocava. Nesse momento, a proposta era que a atenção na sensação do mover gerasse a dança, essa era a pesquisa, capturar a atenção na

⁵ Especificamente usamos para a pesquisa os ensinamentos de Deshung Rimpoche. Para mais informações: <https://kalu.org.br/shine-a-pratica-da-calma-mental/>. Acesso em: 30 ago. 2022.

sensação que o movimento causa e deixar-se guiar por ele. Esse fluxo de atenção na sensação do corpo ao mover relaciona-se com a subjetividade de cada dançarina e gera as imagens que dançam e que fazem dançar. Imagem para essa pesquisa compreendida por fluxos de pensamento, sensações físicas, percepção dos sistemas corpóreos, imagens visuais e ou sonoras (CUNHA, 2012). Ainda nessa etapa, as improvisações eram diretamente compartilhadas com o público nas ruas, nas quadras comerciais de Brasília, na Rodoviária do Plano Piloto, no parque Olhos d'água e no próprio IFB, dentro de eventos do curso de Licenciatura em Dança e da instituição.



Fig. 2. Escutando Paisagens Femininas. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Para todos verem: duas dançarinas dançando, uma mais à frente, veste top vermelho e calça cinza, demonstra um gesto forte com os braços voltados para cima. Outra dançarina veste preto, com o braço esquerdo estendido à frente. Ao fundo, vê-se pessoas assistindo à dança em sala de aula do IFB.

Durante o período de isolamento na pandemia da COVID19, tivemos nossos encontros revirados e postos à prova diante dos desafios da continuidade da pesquisa diante das telas. O uso das plataformas digitais passou a imperar para realização de comunicação e viabilizar os encontros do grupo. Aqui, o acolhimento, a escuta mútua entre as participantes e o compartilhar dos dilemas e desafios da rotina imposta nesse período trouxeram experiências novas para o grupo. Os relatos e desabafos começaram a estimular nossa dança e a compor nossa pesquisa de movimento. Nesse ponto as perguntas iniciais da presente pesquisa tornaram-se outra pergunta: como estou hoje? Era a experiência da pandemia transformando as práticas da pesquisa. Portanto a pergunta: quais práticas e procedimentos servem para o momento em que se dá a pesquisa? Estas configuraram-se, para o grupo, como um dos resultados desse percurso. Entendemos que a metodologia da Prática como Pesquisa nos legitimou a premissa da escuta sensível sobre a realidade de cada participante naquele momento. Sobretudo em se tratando de dança improvisação, da participação da pessoa em sua integralidade.

A partir da escuta de si, respondendo à pergunta: como estou hoje? Em cada encontro uma das dançarinas trazia um estímulo ou estrutura⁶ para experimentarmos e que era compartilhada um dia antes do encontro via *WhatsApp*. Segue um exemplo de estímulo compartilhado:

Peço que amanhã observem algumas coisas: Como você organiza seu estado de presença enquanto arruma o seu cenário? E para ligar o seu computador? E quando você aparece na tela pela primeira vez? Peço que você ajeite a câmera do seu dispositivo de maneira que a gente consiga lhe ver na posição de pé. Observe seu estado de presença durante o ajuste da câmera. Finalmente, peço que você se posicione no fundo da cena, o mais próximo possível do chão (se possível em contato também com a parede), em recolhimento e latência, como uma semente na terra. Assim iniciaremos! (Instrução prévia postada no grupo de *whatsapp*: Escutas Femininas em 26 out. 2021).

Aqui já estamos no segundo momento da pesquisa, Escutas Femininas: ação 2, quando nos encontrávamos em casa. A rua agora refletia o medo de morrer, ano inicial da pandemia, 2020, quando pouco se sabia sobre o vírus da COVID 19. Os encontros virtuais foram desafiadores para um grupo sem experiência com vídeo e com danças para e com a tela. Ao mesmo tempo, as partilhas dos momentos de

⁶ Para essa pesquisa entendemos estrutura como um combinado a ser seguido pelas participantes desde a preparação para a improvisação até materiais para ler, ver ou para compartilhar em cena e/ou ações ou movimentos específicos.

vida encontravam pouso e repouso no acolhimento mútuo. Encarávamos o não-saber como fundamento básico da experiência. Usamos as plataformas digitais *Google* sala de aula para registros de textos, *Zoom* para os encontros, *WhatsApp* para trocas imediatas de comunicação, como citado acima. Dançar para a câmera, mover e se ver ao mesmo tempo em que vejo as outras pessoas, ter a primazia do sentido da visão para compor ao improvisar imperou por várias vezes. Buscamos retornar a dançar a partir da sensação do movimento, sem a hierarquia da visão, escutando a respiração, deixando o movimento surgir dessa escuta. Também focamos na sensação da pele e sua permeabilidade no espaço particular de cada uma, a casa, para depois compor em relação com a tela e o que se via nela. Assim, corpo e casa foram surgindo como possibilidades de tema e resolvemos fotografar nossos experimentos ao mover e realizamos, via endereço de *Instagram*, @escutasfemininas, a exposição fotográfica Casa como corpo. Pistas: casa corpo-ninho; corpo-casa há um ser aí; corpocasa é lugar; casa: espaço de contato; corpo-verbo; casa tempo; corpo vulto; corpo-sombra, corpoimagem-fragmentos. Essa fase teve duas etapas, a exposição das fotos realizadas pelo grupo e uma segunda chamada para estudantes interessados em replicar experimentações em casa sobre o tema Casa como corpo e compartilhar as fotos. O passo seguinte foi a realização da videodança Caminhos poéticos no caos: a casa que nos une⁷. Este trabalho foi selecionado e participou da VI Mostra Artística do Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA), em 17 de setembro de 2020.

Em Escutas Femininas: ação 3, o momento era o de aproveitar a oportunidade que a virtualidade poderia oferecer, o de encurtar distâncias e facilitar encontros entre pesquisadoras diversas, portanto, tivemos a visita de artistas pesquisadoras nacionais e internacionais compartilhando seus procedimentos metodológicos. Cada convidada conduzia um encontro prático virtual do grupo, nossa intenção era o de receber e realizar as experiências e criar um resultado cênico para finalizar a pesquisa.

Tivemos a visita do doutorando das artes visuais, Marcos Junqueira, da Universidade Federal da Bahia (UFBA); Juliana Liconte, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC/UNIRIO); Cristina Salmistraro, dançarina e terapeuta italiana; Lígia

⁷ Videodança disponível em: <https://youtu.be/s2KW9Nv3HAg>. Acesso em: 10 out. 2022.

laranjeira, professora do curso de Dança e pesquisadora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Ruth Torralba, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ (PPGDan/UFRJ); Marcus Buiati, pesquisador em dança e professor do IFB; Tatiana da Rosa, Alexandra Dias e Heloísa Gravina, pesquisadoras e dançarinas do Rio Grande do Sul.

Desse encontro, nasceu a dança improvisação Sobre viver (2020), processo que aconteceu de forma presencial com a direção da professora Raquel Purper. A sinopse resume em palavras o processo:

Sobre viver é sobre saber... É sobre fazer... É sobre viveres... É sobre vida, memória, ficção, escrevivência, movência, experiências de vidas em dança, com dança, na dança, pela dança... Sobre viver é encontro, desencontro... É resultado, processo... É escuta, fala... É espaço de com-partilhar histórias, sonhos, memórias, experiências e peculiaridades das quais somos feitas... Sobre viver é um processo de investigação em dança que acontece no limiar entre a vida e a arte... É uma criação a partir das nossas movências e (fala)ações... M ovemos a fala e falamos o mover” (caderno de notas da autora sobre o processo, 2022).

Para a criação de Sobre Viver, processo dirigido e orientado pela professora Raquel Purper que se inspirou no encontro do grupo com as convidadas Eloisa Gravina, Tatiana da Rosa e Alexandra Dias, no período de isolamento, para desenvolver junto ao grupo uma estrutura de improvisação a partir do procedimento de ‘falarfazer’ ou seja a busca por expor em cena, durante a improvisação, falas que descrevessem a dança que acontecia, comentassem a cena, reproduzissem memórias afetivas das dançarinas e sonhos. Assim criamos a seguinte estrutura para improvisar:

- 1 - Aquecimento (partindo da pergunta: como se preparar para estar em cena?;
- 2 - Falar algum acontecimento que nos chamou a atenção no dia, desde a hora em que se acordou;
- 3 - Contar um sonho;
- 4 - Contar uma memória de infância;
- 5 - Falar sobre algo que lhe é peculiar
- 6 - Fazer perguntas para o público

A criação dessa estrutura foi levada à cena, como último resultado cênico da presente pesquisa, que aconteceu no vigésimo IFestival, mostra artística do curso de Licenciatura em Dança do IFBem setembro de 2022.

Deixando de ser eco para tornar-se grito ou quem sabe dança serena enfim

Para finalizar este texto, entendemos o desejo do grito interior do grupo para que o ano de 2022 acabe. Para que novas possibilidades, quem sabe, para o cenário da educação e pesquisa no país tenha investimento. Apontando os resultados das transformações, impulsionadas pela metodologia da Prática como Pesquisa, desde as perguntas que inicialmente foram: O que seriam as paisagens femininas na dança improvisação do grupo Corpoimagem na Improvisação? Quais estruturas poderíamos reconhecer em nossas práticas a partir das pesquisas de movimento que realizávamos em nossos encontros semanais para improvisar? E se transformaram com a experiência do isolamento durante a pandemia em: Como estou hoje?

De todo o modo podemos observar que durante a improvisação das dançarinas em cada encontro e momento da pesquisa, os pontos que se sobressaíram foram: a prática da atenção da pele para dentro, ou seja a realização de pesquisar o movimento enquanto se está em cena seguindo um fluxo de sensação do corpo em suas conexões com os estados mentais e sua manifestação nas articulações do corpo, nas variadas formas e velocidade ao mover. Percebemos também que todo o processo vivenciado a partir do corpoimagem auxiliou na integração das relações entre os corpos em si e o ambiente, considerando também a tela como mais um corpo que requer a visão como sentido muitas vezes preponderante para as escolhas durante a improvisação. Por fim, constatamos que foi um processo vivo e que possibilitou o desenvolvimento de uma escuta sensível tornando possível os resultados cênicos apontados durante o texto.

Referências

DIAS, K. **Entre Visão e Invisão**: paisagem: por uma experiência da paisagem no cotidiano. Brasília: PPGArte, Universidade de Brasília, 2010.

FERNANDES, C. **Dança Cristal**: da Arte do Movimento à Abordagem Somático-Performativa. Salvador: EDUFBA, 2018.

CUNHA, C. S. **Jinen Butô**: Corpoimagem na Improvisação. 2012. 134 f. Tese (Doutorado em Arte Contemporânea) – Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, Brasília, 2012. Disponível em:

2499

<https://repositorio.unb.br/browse?type=author&value=Cunha%2C+Carla+Sabrina>.
Acesso em: 30 abr. 2022.

CUNHA, C. S.; MAIA, E. T.; PURPER, R.; MOTA, M.; CUNHA, M.; CASTRO, C.
Vamos Dançar? Ou memórias do Grupo de Pesquisa Corpoimagem na
Improvisação nos dez anos do Curso de Licenciatura em Dança. *In*: MENDES, A. C.;
FERREIRA, L.; MARTINELLI, S. S. **Experiências em Movimento**: Celebração dos
10 anos da Licenciatura em Dança do IFB. Brasília: Editora IFB, 2022. p. 177-179.

HASEMAN, B. Manifesto pela Pesquisa Performativa. *In*: SEMINÁRIO DE
PESQUISAS EM ANDAMENTO PPGAC/USP, 2015, São Paulo. **Resumos [...]**, São
Paulo: v. 3, n.1, p. 43-53, 2015. Disponível em:
[https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/Manifesto_pela_pesquisa_performativa_%
28Brad_Haseman%29.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/Manifesto_pela_pesquisa_performativa_%28Brad_Haseman%29.pdf). Acesso em: 30 abr. 2022.

Carla Sabrina Cunha (IFB)
E-mail: csabrinacunha@gmail.com

Carla Sabrina Cunha é doutora em Arte Contemporânea com pesquisa em dança
pela Universidade de Brasília (UnB), Mestre em Artes Cênicas pela Universidade de
São Paulo (ECA-USP). É professora certificada pelo método Danceability, tem
formação no método Iyengar Yoga, faz parte do corpo docente do curso de
Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília (IFB) e coordena o grupo de
pesquisa Corpoimagem na improvisação.

2500

Motes somáticos para a preparação: fricções, afetos e parcerias

Caroline Lopes Ozório (UFRJ)
Ligia Losada Tourinho (UFRJ)

Comitê Temático Somática e Prática como Pesquisa em Dança

Resumo: Para o presente estudo são apresentados temas que emergiram da práxis como pesquisa em preparação corporal investigada ao longo de cartografia como pesquisa de conclusão de curso da autora (TCC em Teoria da Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro). Como se preenchem o corpo da cena e a cena de corpo? Compreendendo o quê e como se perturba o corpo cênico, tem-se motes somáticos como pulsões poéticas e didáticas da preparação e da ação do corpo cênico: sensibilidades de encontro e escuta. Entre eles, fricções, afetos e parcerias, que performam o ponto de encontro entre dança e teatro na práxis em pesquisa sobre preparação e dramaturgias do corpo.

Palavras-chave: SOMÁTICA; PRÁXIS COMO PESQUISA; PREPARAÇÃO CORPORAL; PROCESSOS CRIATIVOS.

Abstract: For this study, topics are presented that emerges from praxis as research in body preparation investigated throughout cartography as research for the author's course conclusion (TCC in Teoria da Dança by the Federal University of Rio de Janeiro). How are the scene body and the body scene filled? Understanding what and how the scenic body is disturbed, we have somatic mottos as poetic and didactic impulses of the preparation and action of the scenic body: sensibilities of encounter and listening. Among them, frictions, affections and partnerships, which perform the meeting point between dance and theater in praxis in research on preparation and dramaturgy of the body.

Keywords: SOMATIC; PRAXIS AS RESEARCH; BODY PREPARATION; CREATIVE PROCESSES.

1. Introdução

O “Projeto de Preparação Corporal para Cena Teatral” (DAC-UFRJ), oferece a oportunidade de alunas/es/os dos cursos de Dança desenvolverem preparação corporal para montagens realizadas pelas/os estudantes diretoras/es do curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ).

Nele, inicio estudos e práticas, desde 2015. As experiências impactaram

profundamente meu percurso acadêmico e profissional¹. Como Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em Teoria da Dança (DAC/UFRJ)², intuito rever e (re)conhecer essa práxis, cartografando as referências, os conteúdos e os caminhos artísticos aplicados nos processos de preparação corporal/direção de movimento. Descrevo e discuto cinco peças preparadas: “Azul” (2015), direção de Suellen Casticini; “BIRD” (2015-2017) de Livs Ataíde (Coletivo Errante); “A morta” (2016) de João Bernardo Caldeira (Coletivo Cosmogônico) e “A Incelença” (2017) de Mayara Tenório, todas realizadas a partir do Projeto; e “Avenida Central” de João Bernardo Caldeira (Coletivo Cosmogônico e supervisão artística de Celina Sodré) em 2016, obra realizada a partir da participação como integrante do coletivo³.

Esses processos escolhidos foram importantes como pontos de partida e descoberta de um saber-fazer preparação⁴. Durante o projeto, os conteúdos dançantes-dançáveis selecionados para preparar se tornaram conteúdo-metodologia de preparação e de pesquisa em dança, numa revelação do quê perturba e transforma corpo e cena, do quê e como se dão desafios e encontros desta práxis.

Desse movimento cartográfico, surgem discussões sobre corpo cênico, sobre fricções, sobre afetos e sobre parcerias entre dança e teatro. Dentre essas, aqui atento aos motes somáticos emergidos e mobilizados pela práxis como pesquisa em preparação corporal.

2.1 Escuta, encontro e fricção

As Profas. Dras. Ligia Tourinho e Maria Inês Galvão, coordenadoras do projeto, afirmam que cada peça tem suas peculiaridades, “é um novo mundo

¹ Integrando o “Grupo de Pesquisas em Dramaturgias Corporais” (CNPq/UFRJ) coordenado pela Profa. Dra. Ligia Tourinho, durante quase toda a formação em Teoria da Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro, participei como monitora da disciplina que originou o Projeto e bolsista do Projeto de Iniciação Científica (PIBIC/UFRJ) “Cartografias sobre a Preparação Corporal de Atores: memória das peças e mapa de exercícios” (2020-2022). Já no Programa de Pós Graduação em Dança (PPGDan/UFRJ) desenvolvo dissertação investigando corpo e cuidado na preparação de artistas da cena, orientada pelos Prof. Dr. André Meyer e pela Profa. Dra. Ligia Tourinho. Para tal, fui estagiária docente no curso de Direção Teatral nas disciplinas “Fundamentos da Expressão Corporal I” e “Fundamentos da Expressão Corporal II”, ministrada por Ligia Tourinho.

² Como início de desenvolvimento da pesquisa, apresentamos primeiras considerações em Ozório e Tourinho (2018). Defendida em 2022, intitula-se “Prática como pesquisa, preparação e dramaturgias do corpo cênico: fricções, afetos e parcerias entre dança e teatro” (não publicada).

³ Coletivo Cosmogônico - Portfolio: <https://coletivocosmogonico.wixsite.com/teatro>.

⁴ Neste percurso, as peças acadêmicas e profissionais percorreram a cidade e o país com diversas temporadas e festivais nacionais e internacionais. Em algumas, atuei também na direção ou direção assistente. Trabalhei em diversos coletivos independentes do teatro carioca, como Coletivo Errante, Coletivo LaMaleta, Cia Bagagem Ilimitada e Coletivo Cosmogônico.

imaginário e fantástico que se apresenta”. Desse modo, percebo em meus processos que, para cada obra, há um caminho único e especial para fins de preparação. Não há receitas e predeterminações rígidas para tal e, a cada fase de montagem, surgem novas percepções e escolhas ajustando a preparação. Percebo que, ao preparar, é importante considerar essa mutabilidade contínua. Ademais, as professoras encontram um ponto de aproximação entre todos os processos do projeto: uma dinâmica que geralmente percorre três etapas: “a escuta, o encontro e a fricção” (TOURINHO; GALVÃO, 2016, p. 183), as quais percebo enquanto motes somáticos.

Nesse sentido, primeiramente recebo a idealização e o esboço da direção, auscultando o projeto. Em um segundo momento, de aproximação do corpo em cena, escuta e encontro acontecem enquanto (re)conhecimento empático do quê, como é e/ou está o corpo individual-coletivo. Investigo quais aspectos dinâmicos da obra e do elenco se apresentam - potências, singularidades, habilidades e limites do corpo para ação cênica. São traçados vetores de potências e vulnerabilidades a serem consideradas e agenciadas para as dramaturgias corporais. Procuo como iniciar a pesquisa de cada trabalho, auscultando a conexão de corpo (diretora/es e atores/atrizes) com seus projetos e suas subjetividades em movimento; corpo esse que é produto-produtor de sentidos, imagens e desejos, sendo mobilizador de conceitos, percepções e afetos.

Como conjunto de registros e funções que permitem que ser humana/e/o volte a si, Ginot (2012, p. 19) afirma que três níveis de imagem corporal podem ser distinguidos: os conceitos, isto é, conhecimentos, mitologias, crenças sobre o próprio corpo; as percepções, ou seja, as percepções intencionais do próprio corpo; e afetos, referente a como nos sentimos em relação ao que é entendido em si enquanto corpo: “nosso corpo”. Assim a preparação irá mobilizar individualidades e coletividades do corpo de modo a conquistar o acontecimento da cena.

Em uma via de mão dupla, a partir dessa escuta-encontro, abro-me corporalmente a metodologias emergidas de temas que pulsam a cena. Deixo corpo pensar forma e conteúdo da prática, fazendo da aplicação da preparação também pesquisa corporal, ao invés de contar com replicação de teorias metodológicas puramente conceituais servindo a aplicação prática.

A partir das palavras de Ginot, aproximamo-nos da “escuta” enquanto mote somático para a realização da preparação:

‘Estar na escuta’, em dança, na maioria das vezes significa poder dançar com o outro, estar profundamente com ele, tanto na relação tátil quanto nas relações coreográficas através do espaço. É, portanto, uma abertura perceptiva onde domina o modo cinestésico e proprioceptivo (sentido do próprio movimento e do próprio equilíbrio). Em uma prática de movimento que faz da “consciência” a sua proposta central, a escuta é aquilo que vai de si para si, por um lado, e, por outro, o que vai de si para o outro através de uma relação pelo toque, e visa justamente a facilitar essa escuta de si mesmo que o contexto dificultou para ele. Nessa escuta, o modo tátil é dominante e, sobretudo, não visa a nenhuma interpretação: não se trata de interpretar os gestos do outro (ou de fazê-lo entender), mas de torná-los acessíveis a ele. Essa reapropriação é muitas vezes chamada de “conscientização”. Tal escuta, portanto, atrelada não a uma hermenêutica, mas a uma presença e uma experiência, situa-se no registro fenomenológico e visa a uma transformação da experiência (GINOT, 2012, p. 88, tradução nossa).

Essa relação profunda e tátil de encontrar (o outro) em escuta é uma “abertura perceptiva”, que dá acesso à preparação do corpo cênico. Esse encontro se dá por “conexões” e “relações”⁵ entre espaços internos e externos do corpo, que habitam as vias dos sentidos e da comunicação. É na verticalidade da pesquisa dos sentidos do corpo e do movimento que realizo conduções e diálogos sobre a cena para construção poética coletiva ao longo dos processos.

Ferracini (2017), ao analisar a peça BIRD no Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau (FITUB), traz considerações que eu percebia na direção de Lívis Ataíde e que buscava nos processos de preparação: contribuir através da potencialização e precisão do movimento a fim de mobilizar afetos pelo movimento.

Para iniciar poderíamos chamar a atenção para a potência performativa dos corpos no espaço. Uma massa poética que transborda o palco e no palco, assentado em atores e atrizes cujas precisões afetivas, precisões sonoras, precisões corpóreas, precisões de luz, precisões textuais, precisões metafóricas, precisões coreográficas, precisões espaciais, precisões de direção, culminam no que poderíamos chamar de uma precisão cênica afetiva. Mas essa chave é tão óbvia aos olhos de quem testemunha esse evento batizado de Bird que se torna quase desnecessária. Ela está ali: é só ter olhos para ver, pele para sentir, estômago para deglutir, coragem para pensar e vertigem para saltar (FERRACINI, 2017, p. 1).

Nessa peça, a saber, algumas experiências da preparação partiram de tensões espaciais e psicofísicas articuladas pelo trabalho técnico do *viewpoints* e *rasabox*. Fazíamos um trabalho de escuta, de conexão e de concentração corporal para anteceder o trabalho de *viewpoints*, que era interagido pelo trabalho da direção.

⁵ Termos discutidos por Fernandes (2018).



Fig. 1. Os atores, Bernardo de Assis à esquerda, Marcelo De Paula e João Vitor à direita, trabalham contato e peso no pano de fundo criado pelo *viewpoints*.

Para todos verem: palco com luz baixa, com focos de luz branca nos atores, com marcações paralelas em fitas brancas que criam uma textura cenográfica sobre o piso de madeira (tábua corrida). Na diagonal do fundo direito da fotografia, há parte visível de uma estrutura de metal usada para iluminação do teatro. A cena é composta por três atores brancos, de cabelos pretos e curtos. Um homem trans de estrutura média e magra está de costas, capturado pela imagem da cabeça às panturrilhas, vestindo um vestido curto bege acinturado com pregas e uma blusa cinza escura sobreposta com uma manga não vestida, posicionado à esquerda da foto, em pé, observando os outros dois. Desses dois, postos à direita e mais ao fundo da foto em relação ao primeiro, o segundo ator está flexionando a coluna, olhando para baixo, vestindo calças jeans escura, blusa e meias pretas e criando sustentação para que o terceiro ator deitasse de costas sobre ele de barriga para cima e observa o primeiro ator que está em pé. Esse terceiro ator tem barba e bigode em tons pretos, usa uma roupa preta com listras brancas, meias pretas e tênis cinza, de couro e cano médio, e por cima, veste uma capa de chuva translúcida branca. Ele estende sua coluna como se estivesse deitando numa cama de cabeça para baixo, feliz. Arquivos do Coletivo Errante.

Fotografia: Maíra Barillo.

Nas preparações, conduzindo, busco encaminhar a energia psicofísica do coletivo - produzida pelo encontro entre elenco, quem prepara e quem dirige -, sempre me atualizando e gerenciando a relação entre corpo aqui-agora e corpo cênico planejado/visualizado/idealizado no caminho cronogramático das criações e dos ensaios.

No decorrer dos processos, há os momentos de corporificação (por parte do elenco) das proposições de preparação/direção de movimento/dramaturgias corporais em união com a direção, fase que Tourinho e Galvão (2016) relacionam à fricção.

Percebo que, sensíveis, os processos criativos de preparação promovem fricção entre corpo e texto, entre corpos em cena, entre elementos dramáticos, entre corpo interno e externo, entre arte e vida, no encontro e escuta de imagens, pulsões, desejos e movimento. E os motes e aspectos somáticos se dão ao longo de todo o processo de transcrição entre quem (se) escuta, encontra e fricciona numa

criação coletiva.

2.2 O que é preparação?

Em certos momentos, a preparação busca maneiras de deixar corpo pronto, deixar preparado, deixar disponível a iniciar o trabalho de pesquisa textual e cênica. Essa poderia ser entendida como a mais simples e óbvia preparação corporal em si, no sentido de preparar, pôr em condições apropriadas à ação. Contudo, creio que esse nome não dá conta do que é possível ser feito nessa práxis.

A preparação desenvolveria um corpo metamorfoseado: transformado de corpo cotidiano ao corpo-máscara (AZEVEDO, 2004; ROMANO, 2005).

O processo teria início com a tomada de consciência das limitações físicas do intérprete, que a re-educação corporal e as várias técnicas de “consciência corporal” propõem trabalhar. A conquista de um corpo disponível para o fazer teatral, possível através da auto-observação e da sensibilização para o mundo (num processo de auto-educação), é seguida pela ampliação do repertório pessoal, através da pesquisa e repetição de exercícios, já objetivando o refinamento das qualidades “estéticas” desse corpo. Num terceiro momento, o treinamento deverá constituir procedimentos capazes de conduzir à experiência de formulação de uma linguagem expressiva (quando entrariam em jogo os elementos de dramaticidade, narratividade e transcendência) (ROMANO, 2005, p. 250).

Na prática, vejo que essas etapas se misturam e não seguem essa ordem de progressão, mas se dão numa rede, não-linear, de conexões entre as etapas.

A preparação busca a disponibilidade, mas também cria texto cênico e elabora dramaturgias. Em maioria as montagens foram realizadas por dramaturgias de processos (KERKHOVEN, 1997), portanto, na medida em que a experiência da preparação acontecia, se tornavam motes de criação dramaturgical.

Para tal, princípios somáticos são mobilizados ao longo dessa prática como pesquisa. Ao preparar busco protagonizar corpo em movimento, para que artistas em cena e em direção contem com as sensibilidades e dramaturgias do corpo na realização dos processos de criação cênica.

A preparação sempre foi, a mim, ato criativo de movimento e cena, não uma condução sobre o físico separada da dramaturgia da peça. A poética nas ações de orientar, convidar, instruir, questionar, (des)formatar, (des)configurar, (trans)formar, contidas na preparação e direção, constitui pesquisa em dramaturgia do corpo e vice-versa, e mobiliza motes somáticos por um corpo vivo em cena.

Como preparadora/es corporais, somos corpo atuante. Agimos numa simbiose com outras/es/os artistas, observando diferentes conexões e dramaturgias corporais - nos textos, nas cenas, nas direções, nas composições dramaturgicas de toda a equipe artística, nos estados das presenças do elenco-, absorvendo e digerindo corporeidades para um projeto poético.

Para me integrar ao elenco precisava incorporar atitudes, sensações e escutas corporais, em uma espécie de entrega e presença próxima da ação cênica. Era preciso incorporar as ideias da peça em mim para que pudesse afetar o coletivo de artistas a preparar.

A ação é de prática corporal, que direciona e conduz, que é presente, que é físico, imanente e transcendente, que age por um corpo que ensina, que facilita, que atrapalha, que abre, que corta, que convida, que restringe e abrange, que atinge e é atingido, que sente, que afeta.

Assimilo como instrumentos-temas da preparação a relação entre escrita, corporeidades, intuição e encontro corpo-espaco-indivíduo-coletivo, imprevisibilidades, tempos correndo entre sensações e ideias em corpo-mente-espírito, presenças e economias das existências e dos gestos⁶.

Como preparadora, atento-me à disponibilidade energética física-mental-emocional do elenco, dos afetos que perpassam e criam o corpo, para conexões e relações que serão estabelecidas durante o ensaio e durante a cena. Ao preparar, faz-se necessário: sustentar, manter, descartar e modificar a partir do que é construído em coletivo, entre corpo atuante, direção e proposições da preparação. Conexões e relações são postas.

Como sinais de um projeto poético⁷ dos meus processos cartografados, reconheço o aprofundamento sobre conexões corporais entre corpo-texto, elenco-

⁶ Chamo de *economia das existências*, o gerenciamento da vitalidade e autonomia desse ser, que atua em relação com o fazer, buscando não objetificar corpo enquanto produtor de cena submisso às imposições de direção/preparação, mas considerar, respeitar e contribuir com a economia de suas energias e de sua expressão, economia deste corpo que existe - e existe em cena! Enquanto artistas da cena, levamos o corpo para a cena: toda a existência está sendo gerenciada para a ação. Negá-la (a existência) é adoecê-la. A vida está no palco.

⁷ Geraldi (2019) elabora sobre o impulso do artista para a sua metodologia na *prática como pesquisa* a partir da ideia de projeto poético: "Por meio de seus discursos, registros e diários, é possível saber que a pesquisa é parte substancial de sua prática diária: a aquisição de conhecimento é algo que se mostra necessário e que se conquista pela própria necessidade individual de expressão (SALLES, 1993). Entretanto, no caso de um trabalho de arte, a pesquisa está dirigida a propósitos internos de criação da obra e do processo artístico e, embora haja permanente produção de conhecimento, ela é de caráter individual e está incontestavelmente ligada ao projeto poético do artista" (GERALDI, 2019, p. 145).

elenco, direção-preparação, preparação-elenco e direção-elenco. Cada encontro em escuta e conexão produz pesquisa e cena.

2.3 Motes somáticos

Sigo perpassando algumas discussões, revistas e resumidas, a partir da cartografia realizada no TCC (onde especifico mais sobre cada processo). Devido aos limites de tamanho e finalidade desse artigo, aqui, busco acompanhar, de maneira ampliada, as possibilidades desse fazer sem delinear os acontecimentos registrados e cartografados de modo descritivo e referenciado para cada questão elaborada, e mais propositivo para pensar corpo cênico.

[Corpo-coletivo-cênico]

Meu “propósito interno” como apresenta Geraldi (2019), está em constante relação com o externo, no trabalho mútuo, na troca, de modo que o projeto poético individual se transforma, irreversivelmente, em corpo-coletivo de criação.

Ademais, para este encontro e reverberação do projeto poético que será instaurado pela preparação, corpo e movimento são ambiência e matéria de construção cênica e dramaturgica como sujeito-ambiente, corpo-mídia⁸ da ação, não uma utilidade para se alcançar a cena, de modo a objetificá-los. Corpo e movimento são comunicadores / comunicáveis, narradores / narráveis, subtextos / subtextualizáveis, personagens / personificáveis, ambientes / ambienciáveis, textos / textualizáveis, dramaturgia / dramaturgizáveis.

Assim, procuro desenvolver um corpo disponível e potente a criar intensidades, espacialidades, conteúdos e formas da vida e da dramaturgia. Corpo aberto, vazio, vazio-cheio de espaço e de seus aspectos, texturas, cores, ruídos. “O ator abre possibilidades de resignificação do material textual, com o qual pode não somente dialogar, mas também construir” - construir diferença no corpo, amassar, dobrar, rasgar; transformar-se - “ampliando suas capacidades corporais expressivas juntamente com a dramaturgia corporal” (MONSALU, 2014, 2014, p. 25).

Identifico alguns princípios elaborados por Fernandes (2018), na Abordagem Somático-Performativa, que ressoam e constituem(-se) essa a poética

⁸ Com o conceito corpo-mídia, entende-se corpo como meio de comunicação (Katz; Greiner, 2001; 2004; Katz, 2005).

da preparação e dramaturgia corporal dessa *práxis como pesquisa* em busca de corpo cênico em coletividade:

- todo e qualquer elemento inserido na pesquisa vem por indicação da obra de arte (...)
- todas as fases da pesquisa estão conectadas com o/no todo, integrando dinamicamente pesquisador, tema e contexto (...)
- as respostas não concedem uma solução ao invés disso são criações abertas, autônomas e relacionais imprevisíveis, através de meios múltiplos em pulsões espaciais, gradualmente perpetuadas em imagens e palavras (...)
- atenção aos detalhes como autonomias auto-organizadoras inter-relacionais, a partir de uma perspectiva do todo: integração como pulsão espacial de sensação-emoção-intenção-intuição (peso-fluxo-foco-tempo) (...);
- valorização da intuição (...)
- do inconsciente, dos sonhos e dos estados alterados de consciência, bem como de todos os processos supostamente não acadêmicos (como por exemplo passeios, diversão e repouso) durante todo o processo de pesquisa (...);
- técnica como conexão e diluição; sensibilidade; valorização da pausa e lentidão tanto quanto impulso e dinamismo; escuta somática (...);
- ser testemunha, ser movido, ser escrito, ser achado pelos autores, ser levado pelo tema e pelas perguntas etc (...);
- pesquisa viva, dinâmica (não apenas por ser escrita ou lida de forma dinâmica, mas principalmente por perpetuar a (des)reorganização pulsante da vida e da arte);
- ritmo e ecologia somáticos: valorização dos ritmos internos e da sincronicidade dos eventos, escuta somática para seguir impulsos em sintonia com o todo;
- escrita viva, sensível e sensitiva, seguindo ritmos, cadências e ênfases da própria pesquisa, numa ordem quântica que se faz fazendo (não-linear) (...);
- seguindo necessidades somáticas e repouso, fruição e alimentação em todos os níveis;
- cada um de nós é um soma único, portanto a contribuição de cada um, num coletivo integrado, é única e inovadora, porém precisa ser realizada (performada) (...)
- ao revelar e descobrir, a investigação cria, abrindo, ao mesmo tempo, inúmeras possibilidades e mistérios provisoriamente indecifráveis (até que se soma-performatize novos caminhos, que por sua vez dispararão novos mistérios, *ad infinitum*). Pesquisa é mistério; decifrar tudo seria a morte da pesquisa (FERNANDES, 2018, p. 121-124).

[Afetos e relações: confianças e sensibilidades]

A conexão entre preparação e elenco é sensível e delicada:

- Vamos **juntos ser** este **outro ser**.

Sentia necessidade de instaurar disponibilidade do elenco para os momentos de processo, num diálogo que envolvia criação de confiança e parceria entre as partes. Sem essa conexão, surgem bloqueios nas relações entre quem age e quem prepara, o que, conseqüentemente, pode bloquear a disponibilidade necessária para a cena. Isso também ocorria na relação entre direção e elenco, que

comumente gerava demandas de cuidado e mediação para as preparações. Percebo que o corpo cênico, em seus afetos, precisa abrir e criar espaço, em si, para receber e doar movimentos, numa troca de interferências construtivas entre eu e outro. Quem prepara, por sua vez, necessita atentar a questões de respeito e empatia sobre os limites e desejos - permissões - de quem estará em cena, instalando um diálogo ético de trabalho em coletivo. Afinal, tocamos em nuances sensíveis do ser. Tocamos em vidas. É um trabalho de parceria em coletividade na construção de corpo.

[(Des)conforto]

A preparação abre canais de desenvolvimento da comunicação do corpo cênico, facilitando e potencializando as fricções pertinentes para fazer fogo da ação. Entre eles está a firmeza da ação.

Quando se busca a autenticidade, não se pode esperar encontrar segurança e serenidade dentro de formas, peças, canções ou movimentos herdados. O que é preciso é reacender o fogo dentro da repetição e estar preparado para se expor aos seus efeitos. Esteja preparado para se sentir desconfortável (BOGART, 2011, p. 117).

Bogart (2011) afirma que é preciso lidar com o desconforto. Esse que possa surgir pela grandeza da personagem/dramaturgia ou pela situação de exposição, ambas fontes de incertezas, dada a complexidade que é estar em cena. A consciência e a conexão da presença, no estado de improviso, deixam que essas incertezas se transformem em lugar de firmeza e de potência, ficando livre, em “saltos intuitivos dentro da estrutura de ações e palavras para o estado cênico” (BOGART, 2011 apud TOURINHO; GALVÃO, 2016, p. 178).

Gosto do processo rústico, na raiz, sem se enganar, sem fingir, sem facilitar. O que não significa trabalhar pela violência. Mas sim pela autenticidade, sinceridade e conexão.

[Presença]

Para autenticidade, sinceridade e conexão, a firmeza estará vinculada à presença. A presença é inerente ao processo. É preciso estar em processo de modo que garanta profundidade dos dados corpóreos e de suas conexões.

Acredito que esta condição é também um fundante estético-poético que proporciona processos mais honestos com as diversidades e subjetividades de todas/es/os artistas envolvidos nas obras. Acredito também em movimentos que nos

atravessam. Que têm respiração em escuta, que criam vínculos e estratégias de manejo do individual para o coletivo (no palco ou plateia). E que partindo do mergulho em seus silêncios e ruídos, instauram novas poéticas coletivamente.

Algumas montagens iniciam o processo de modo bastante intelectual e racional. À princípio isso despertava uma euforia de ideias no elenco. Era bonito de observar. Mas essa característica me apresentava um desafio: deixar decantar as ideias e as certezas imagéticas e certezas de intenção (criadas por intelectualismos) para chegar no mais pulsional e presente do corpo, e a partir daí então poder ambientar novamente, ideias e certezas. Sentia necessidade de me demorar nos exercícios de chão, num tempo mais lento, de pesquisa corporal minuciosa. Atentava-me a momentos em que não havia atenção suficiente, entrega suficiente. Nesses, investia na orientação dos detalhes da consciência corporal para despertar a disponibilidade potente do corpo em cena, até sentir de fato uma resposta conectada de todas/es/os. Era preciso instigar a visibilidade das invisibilidades do corpo.

“Essa necessidade de crença nas sensações do corpo e nos acontecimentos da cena se dá pela própria necessidade de transformação do corpo do atuante” (TOURINHO; GALVÃO, 2016, p. 180). Assim será possível o trabalho de preparação que se constitua fazedor de dramaturgia pela linguagem do corpo e do movimento; e ainda que integre sinceridade à presença corporal como elemento vital da cena, enquanto comunicadora (a sinceridade) cênica⁹. Sinceridade performada que gera conexão, que não se trata de questão moral, mas vital.

[Economia do gesto]

Uma observação constante e palpável ressalta sobre os processos e os meus projetos poéticos: a premissa de considerar que todo acontecimento seja válido, sem julgamento de certo ou errado, ao pensar a preparação e lidar com o movimento cênico. Tudo que é aplicado é a própria obra acontecendo, sem desperdícios na ação da preparação. Tudo é aproveitado. O tempo real, o presente sendo o fim da obra que nunca acaba. Não há resultado, mas movimento. Isso não significará criar qualquer coisa. Na ausência e na perda de algo - de cena, de

⁹ Pautado pela Teoria Corpomídia de Katz e Greiner (2001, 2004) e de Katz (2005); pelos estudos somáticos sobre corporalização ou *embodiment* do *Body Mind Centering* (COHEN, 2015), e corporalização e corpomídia de QUEIROZ (2003, 2004, 2009) parto e experimento a ideia do movimento como percepção, informação, condição de comunicação; e o corpo como campo relacional entre natureza e cultura, entre organismo e ambiente, construindo sua própria linguagem e sendo sujeito de ação da comunicação.

escolha, de percepção, de opinião, de tentativa - e na aparente “falha” se constrói um eu-outro, corpo cênico. Dessa forma, é possível e interessante respeitar e aproveitar o que se tem e o que se é para selar o projeto com coerência e consciência. Busco que a presença cênica e a cena não sejam necessariamente forjadas, mas sempre redescobertas, liberadas e nutridas no mergulho do corpo em si mesmo. Para tal, a preparação precisa manter uma escuta e orientação que permita e acesse a complexidade do movimento de si e com corpo-outro de modo a garantir uma economia do gesto.

[Afetos de quem prepara]

Sinto-me poeticamente livre ao me mover no ato do ensaio, acredito que seja um estado de plenitude na ação do trabalho, e sinto essa liberdade ao ver reverberação contínua do meu corpo no elenco preparado em cena. Quando sinto satisfação de concluir uma preparação é porque ela envolveu o ritual na potência máxima da minha presença e da experiência do encontro. Planejamento funciona ou não. Valorizo a revelação do encontro. Do que faço com meu estado de vida e cena em-no-para-do corpo. Eu preciso ativar os sentidos e a escuta de tudo que já está posto como ideia da obra para pensar-em-começar-a-pensar a preparação. De nada servem as ideias sem o toque e a vida. A experiência é o elixir da obra. E ter essa atitude faz parte da busca por dismantelar forças de opressão do capitalismo sobre m(eu) corpo.

Preparar orienta a descoberta do desconhecido, a aceitar o desconhecido, a se abrir ao desconhecido, aproximar-se e deixar-se afetar pelo desconhecido, deixar-se no gosto pelo risco, pela abertura, pela experiência, para assim, conhecer de novo, experimentar. E para isso é necessário entender a paciência, as autopercepções e a aceitação da experiência.

Durante os processos, aumentava meu interesse em preparar corpo que desse ao público o sabor do inesperável na cena, lidando com “um corpo aqui, não lá, aqui pele e vísceras, ossos e carnes, na tempo-espacialidade” [notas de diário de processo]. Sem dividir forma-intelecção de subjetividade-sensível, raspar o juízo de “pense assim” e “sinta assado”, interesse-me pela revitalização do sensível e da potencialização da ação, do pensamento à serviço da vida só é possível em sua potência criadora, em que inteligência e conceito vem depois da experiência. Uma dramaturgia sempre pela liberdade do Corpo.

3. Breves (in)conclusões finais: [Afetos do corpo cênico]

A cada início de processo, pergunto-me com fins práticos: como preenchemos o corpo de cena e a cena de corpo?

Motes somáticos me apresentam como pulsões poéticas e didáticas da preparação e da ação do corpo cênico, como sensibilidades de encontro e de escuta. As fricções, afetos e parcerias performam o ponto de encontro entre dança e teatro, na práxis em pesquisa sobre preparação e dramaturgias do corpo. Nessas dinâmicas de confrontos e parcerias, uma cena criada terá em si o que é conhecido e o que se há de descobrir no aqui-e-agora. Um inacabado da presença que se permite o interesse em acabar, mas sabe que nunca acaba. O inalcançável, inacabável, corpo insaciável, é o combustível da presença cênica. Ter sempre sede de cena. Entre sempre buscar matar a sede e saber da sua insaciabilidade, a/e/o artista cênico está sempre à procura de um poço d'água no deserto. Rodando em círculo procurando a miragem revê suas pegadas. É sabido que encontrará as mesmas pegadas várias e várias vezes, mas é preciso continuar o caminho, querer matar a sede e saber que nunca matará a sede. Há sempre um entrelace paradoxal entre procurar o desconhecido, mantendo-se no caminho da procura e ter de relembrar o velho, desgastado, já agido, o caminho já caminhado.

O espaço instável que desestabiliza e instaura uma urgente-presença em descobertas e escolhas flexíveis pela intuição, pela técnica e pelo repertório individual ressignifica o diálogo que artistas cênicos possam ter com o corpo (si e outro) a cada instante, assim expandindo a ação cênica somática e performaticamente.

Assim, trazemos o tão desejado sabor do inesperável ao público, de cena ensaiada torna-se, como a dança, um evento irrecuperável, único daquele instante, de maneira que o público sinta o engajamento físico, corporal, em sua totalidade do que foi apropriada: respiração, olhar, suspiros, vísceras, transferências, apoios, contrações, solturas, conduções de força, conexão entre linhas, fluxos, formas que unem corpo ao cenário, figurino, emoção, subtexto, texto, desejos, (in)ten(s)ões, intenções, sensações, ações premeditadas/improvisadas, tempo, tudo está sendo corpo-dramaturgia. Tudo numa rede de possibilidades da materialidade do corpo, a materialidade do saber transforma e tem gosto de liberdade. A liberdade pode ser o ponto acertado de encontro, fricção e parceria entre a dança e o teatro!

Referências

AZEVEDO, S. M. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BOGART, A. **A preparação do diretor**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

COELHO, S. O espinho de Kleist e a possibilidade de dançar-pensar. 2010. 84f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias) - FCSH /Universidade Nova de Lisboa, 2010.

COHEN, B. B. **Sentir, Perceber e Agir**: educação somática pelo método Body-Mind Centering. Tradução de Denise Maria Bolanho. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015.

CORNAGO, O. Onde acaba a teoria? *In*: NAVAS, C. *et al.* **Ensaio em Cena**. 1. Ed. Salvador: ABRACE; Brasília: CNPq, 2010. p. 230-234.

FERNANDES, C. **Dança Cristal**: da arte do movimento à abordagem Somático Performativa. Salvador: EDUFBA, 2018.

FERRACINI, R. Análise de BIRD - Análise documental dos espetáculos FITUB. 2017. Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau. Blumenau: FITUB, 2017. Disponível em: <http://www.furb.br>. Acesso em: 1 dez. 2018.

GERALDI, S. M. A prática da pesquisa e a pesquisa na prática. *In*: CUNHA, S.; PIZARRO, D.; VELLOZO, M. (Org.). **Práticas Somáticas em Dança**: Body-Mind Centering™ em criação, pesquisa e performance. Brasília: Editora IFB, 2019.

GIL, J. **Movimento Total**: o Corpo e a Dança. Lisboa: Relógio D' Água editores, 2001.

GINOT, I. Écouter le toucher. **Chimères**, v. 78, n. 3, 2012, p. 87-100. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-chimeres-2012-3-page-87.html>. Acesso em: 07 mar. 2022.

KATZ, H. **UM, DOIS, TRÊS**, a Dança é o Pensamento do Corpo. Belo Horizonte. Fórum Internacional de Dança Editorial, Brasil, 2005.

KATZ, H.; GREINER, C. O meio é a mensagem: porque o corpo é objeto da comunicação. *In*: NORA, Sigrid (Org.). **Coleção Húmus**. Caxias do Sul: Lithograf, 2004, p. 11-19.

_____. A natureza cultural do corpo. *In*: SOTER, Silvia. **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001. p. 77-102.

KERKHOVEN, M. V. Le processus dramaturgique. *In*: **Nouvelles de Danse**. Bruxelas: Contredanse, n. 31, p. 18-25, 1997.

2514

OZÓRIO, C. L.; TOURINHO, Ligia Losada. Registros de uma artista universitária da dança sobre processos criativos em preparação corporal autoral. *In*: CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 5, 2018, Manaus. **Anais [...]**, Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, 2018. p. 642-648.

QUEIROZ, L. Corpomídia: o além mar dos discursos sobre o corpo. **Revista Reichiana**, São Paulo, n. 12, p. 88-96, 2003.

_____. Processos de corporalização nas práticas somáticas BMC. *In*: NORA, Sigrid (Org.). **Coleção Húmus**. Caxias do Sul: Lithograf, v.1, p. 167-176. 2004.

ROMANO, L. R. V. O papel do corpo no corpo do ator, de Sônia Machado de Azevedo. São Paulo, **Sala Preta**, [S. l.], v. 5, p. 249-252, 2005.

TOURINHO, L. L.; GALVÃO, Maria Inês. A preparação corporal para a cena como evocação de potências para o processo de criação. **Art Research Journal** – Revista de Pesquisa em Arte, ABRACE, ANPAP e ANPPOM/UFRN, v. 3, n. 2, p. 178 – 193, jul. – dez., 2016.

Caroline Lopes Ozório (PPGDan/UFRJ)

E-mail: contato@carolineozorio.com

Mineira residente no Rio de Janeiro, é educadora e artista do movimento em dança, teatro e música. Integra o Grupo de Pesquisa em Dramaturgias do Corpo (UFRJ/CNPq). No Mestrado em Dança (Poéticas e Interfaces da Dança-PPGDan/UFRJ), investiga o cuidado e a integração corpo-mente-espírito em preparação e dramaturgias do corpo.

Ligia Losada Tourinho (PPGDan / DAC / UFRJ)

E-mail: ligiatourinho@eefd.ufrj.br

Artista do movimento e coreógrafa. Professora Associada do Departamento de Arte Corporal e do Programa de Pós-graduação em Dança da UFRJ. Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Dramaturgias do Corpo (CNPQ/UFRJ). Doutora e Mestre em Artes (UNICAMP). Bacharela em Artes Cênicas (UNICAMP). Analista do Movimento Laban/Bartenieff (CMA/LIMS/NYC).

2515

Atravessando a Dikenga: movimentos cognitivos e o cuidado com as ideias cultivadas no Sul Global

Prof. Dra. Cristina Fernandes Rosa (University of Roehampton e UFBA)

Comitê Temático Somática e Prática como Pesquisa em Dança

Resumo: Nesse artigo, eu discuto a minha colaboração no *CosmoAngola*, um ciclo de encontros que teve 3 edições em 2022. Em linhas gerais, a proposta desses encontros é compartilhar ideias e experiências sobre a cosmologia *Bantu-Kongo* (ou *Bakongo*) com pessoas interessadas em capoeira angola agroecologia e decolonialidade como fundamentos de existência. No coração do *CosmoAngola* está uma série de experimentações artísticas com cosmograma *Bakongo* (*Dikenga dia Kongo*), ancorada no trabalho do filósofo congolês Bunseki Fu-Kiau (1994, 2001a, 2001b). Esse estudo de caso traz uma reflexão auto-etnográfica da autora sobre as oficinas de movimento que ministrou nesses encontros, na qual entrelaça essa cosmologia afro-centrada com qualidades de movimento da capoeira angola e práticas de somática, para (re)ativar sentidos do contínuo corpo-mente-ambiente. Em sintonia com o que Arturo Escobar chama de "sentir-pensar com a Terra" (2015), eu argumento que a série *CosmoAngola* funciona como laboratórios vivos que procura recuperar-e-reinventar o potencial da Dikenga como um contêiner espaço-temporal para introspecção, fabulação e pesquisa-criação contra colonial na diáspora. O *CosmoAngola* faz parte da minha pesquisa atual, intitulada *Movimentos de Sustentabilidade*.

Palavras-chave: DIKENG. CAPOEIRA ANGOLA. ONTOLOGIA RELACIONAL. SOMATICA. PESQUISA-CRIAÇÃO

Abstract: In this article, I discuss my collaboration in the *CosmoAngola*, a cycle of encounters that had 3 editions in 2022. Generally speaking, the purpose of these meetings is to share ideas and experiences about Bantu-Kongo (or Bakongo) cosmology with people interested in Capoeira Angola, agroecology and decoloniality as foundations of existence. At the heart of *CosmoAngola* is a series of artistic experiments with the Bakongo cosmogram (*Dikenga dia Kongo*), anchored on the work of the Congolese philosopher Bunseki Fu-Kiau (1994, 2001a, 2001b). This case study brings the author's auto-ethnographic reflection on the movement workshops she ministered in these meetings, in which she interweaves this Afrocentered cosmology with qualities of movement of Capoeira Angola and somatic exercises, to (re)activate meanings of the continuous body-mind-environment. In tune with what Arturo Escobar calls "feeling-thinking with earth" (2015), I argue that the *CosmoAngola* series functions as living laboratories that seeks to recover-and-reinvent Dikenga's potential as a space-time container for introspection, fabulation and contra colonial research-creation in the diaspora. *CosmoAngola* is part of my current research, titled *Sustainability Movements*.

Keywords: DIKENG. CAPOEIRA ANGOLA. RELACIONAL ONTOLOGY. SOMATICS . RESEARCH-CREATION

2516

*“Eis o que a Cosmologia Kongo me ensinou: Eu estou indo-e-voltando-sendo em torno do centro das forças vitais. Eu sou porque fui e re-fui antes, de tal modo que eu serei e re-serei novamente.”
Bunseki Fu-Kiau (2001b)¹*

Introdução

No livro *Ideias para adiar o fim do mundo*, Ailton Krenak argumenta que grande parte da sociedade ocidental vive mentalmente desconectada de seus próprios corpos e de tudo mais que existe a sua volta. Esse “clube da humanidade”, ele ironiza, reduziu a natureza à “recursos naturais” para exploração ou consumo, transformando o planeta Terra ora num grande supermercado e ora numa grande lata de lixo. Contrário à esta maneira insustentável de ser-no-mundo, para vários povos ameríndios como o dos Krenaks todas as realidades humanas, vegetais, minerais e siderais são consideradas sagradas e pertencem a um único universo vivo e compartilhado. Da mesma forma, na cosmologia Africana dos povos Bantu-Kongo, todos os “vivos” (humanos, plantas, rios e planetas) são feitos da mesma energia vital sagrada que circula entre eles em constante movimento. Portanto o “recurso” mais importante é a habilidade de se relacionar e “viver bem” significa se utilizar dessas relações vibracionais para manter seu próprio equilíbrio dinâmico com o mundo. Diante desse embate ontológico com o pensamento da sociedade ocidental hegemônica, e dos traumas epistemológicos desencadeados desde o encontro colonial, o livro de Ailton Krenak traz uma provocação. Como ele explica, a ideia de adiar o fim do mundo é justamente continuar a contar histórias e de manter viva as tradições culturais de um povo. Ou seja, sua capacidade de se relacionar com o mundo a sua volta, especialmente outros seres humanos, através de símbolos ou imagens conceituais.

Essa noção de manter viva ou sustentar a cultura de outros povos como forma de adiar o fim do seu mundo está no cerne do meu atual projeto de pesquisa nomeado *Movimentos de Sustentabilidade: um estudo pós-abissal de esferas ecológicas que interligam processos e produções artísticas contemporâneas*². Em

¹ Bunseki Fu-Kiau é considerado o pai da escola moderna de pensamento Bantu-Kongo. Nesse texto, eu adoto a tradução dos escritos de Fu-Kiau proposta por Tiganá Santos (2019). Todavia, as citações permanecem referentes à segunda edição do original (2001b).

² Esse projeto está atualmente sendo desenvolvido na Universidade Federal da Bahia, em Salvador, onde atuo como professora visitante.

linhas gerais, essa pesquisa volta sua atenção para projetos que incorporam artes do corpo enraizadas em ontologias relacionais como é o caso da Capoeira Angola, da loga, do Butô, do ritual Toré e de outras abordagens somáticas. Neste estudo comparado, defino “movimentos de sustentabilidade” como formas de equilíbrio dinâmico entre esferas concêntricas ou ecossistemas de cuidado, a seguir: a) o cuidado consigo (ecologia pessoal); b) o cuidado com o(s) outro(s) (ecologia social); c) o cuidado com meio-ambientes (ecologia ambiental); d) o cuidado com saberes e maneiras de saber (ecologia epistêmico-ontológica). Através dessa pesquisa comparada, eu investigo como projetos culturais centrados na corporalidade procuram (re)conectar os seres humanos à outras formas de vida na Terra de maneira não hierárquica e não dualista, portanto pós-abissal³. Em resumo, considero como cada caso contribui para resgatar saberes ancestrais no presente, sonhar novos mundos possíveis e promover, acima de tudo, saúde, auto cura e o Bem Viver (SUMAK KAWSAY, ACOSTA, 2016).

Nessa comunicação, eu faço uma breve introdução de um dos estudos de caso desse projeto, o ciclo de encontros *CosmoAngola: Confluência da Cosmologia Bakongo e Capoeira Angola*, que teve suas 3 primeiras edições em 2022. O *CosmoAngola* nasce na encruzilhada do debate contra colonial abarcado pelo mestre de Capoeira Angola Cobra Mansa (Dr. Cinézio Feliciano Peçanha) e o mestre quilombola Nêgo Bispo (Antônio Bispo dos Santos), ambos líderes comunitários e ativistas engajados no movimento de resgate de saberes afro-pindorama no Brasil. Esse projeto multidisciplinar mobiliza, de forma descentralizada, cruza entre a Capoeira Angola e outras práticas de justiça social, ambiental e cognitiva do Sul Global, e tem contado com o apoio de várias outras lideranças, desde mestres da cultura popular e chefes de cozinha até acadêmicos e artistas como eu. Nossa confluência é norteadada de forma orgânica por atravessamentos rizomáticos e pluriversos, todos eles fertilizados pelas heranças vivas dos povos *Bantu-Kongo* (ou *Bakongo*). Em particular, abaixo eu discuto uma série de oficinas de movimento que tenho ministrado ao longo de todas as edições do *CosmoAngola*. Mas antes de chegarmos lá, gostaria de falar um pouco sobre o Kilombo Tenondé, onde a primeira semente do *CosmoAngola* foi plantada.

³ Segundo Boaventura de Sousa Santos (2007), “O pensamento pós-abissal parte da ideia de que a diversidade do mundo é inesgotável e que esta diversidade continua desprovida de uma epistemologia adequada. Por outras palavras, a diversidade epistemológica do mundo continua por construir”.

Kilombo Tenondé: plantando sementes para um novo mundo

O *Kilombo Tenondé* é um centro cultural e ecológico de 80 hectares idealizado e construído pelo mestre Cobra Mansa, localizado perto do município de Valença, na Bahia. Ao longo do tempo, ele tem promovido dinâmicas de voluntariado e encontros que discutem a intercessão entre a Capoeira Angola e práticas de sustentabilidade como agroecologia e permacultura. Esse centro tem fomentado a construção de um novo paradigma que aproxima os ideais de emancipação e solidariedade - germinados nos quilombos históricos⁴ e cultivados nas comunidades quilombolas atuais - com narrativas de sustentabilidade mais abrangentes, a fim de superar sistemas históricos de opressão que persistem na atualidade. A meu ver, esse “quilombo moderno” pode ser melhor compreendido como um território que pratica abundância e resiliência, o qual está ligado ao que bell hooks chama de “essa tarefa de fazer um lar, de fazer do lar uma comunidade de resistência” (1990, p. 42). Em seu estágio atual, esse centro funciona como um laboratório experimental para práticas contra colonial de cuidado, que interligam os vários aspectos da Capoeira Angola e o estudo dos saberes Afro-centrados com práticas de sustentabilidade como reflorestamento, reciclagem, bioconstrução, troca de semente e produção de alimentos sem agrotóxicos manipulação de ervas medicinais⁵.

Por um lado, o CosmoAngola brota a partir de um ciclo de encontros anterior, o Permangola/Permangolinha⁶, que aconteceram de 2008 até o início da pandemia. Sua proposta central era trazer pessoas de várias áreas de conhecimento para trocar ideias e experiências sobre pontos de convergência entre a Capoeira Angola e a permacultura. Por outro, o CosmoAngola floresce a partir da imersão

⁴ A palavra “*kilombo*”, que significa acampamento na língua quimbundo (idioma do povo Mbundo de Angola) e faz referência às comunidades autossustentáveis históricas instituídas majoritariamente por africanos libertos e fugitivos durante o Brasil colonial. Com o apoio dos povos indígenas brasileiros, e suas tecnologias e conhecimentos da terra, acampamentos como o Quilombo dos Palmares cresceram para se tornarem comunidades maiores [cerca de 15.000 habitantes no fim do século 17] que desafiaram o poder colonial e a austeridade imposta às suas vidas através de subjugação e exploração racista e burguesa.

⁵ A trajetória desse terreiro-território nas últimas décadas foi narrada no documentário *Kilombo Tenondé: Um foco de resistência no Baixo Sul da Bahia (2021)*, dirigidos por mestre Cobra Mansa e Xenô Velosso, com apoio da secretaria de cultura da prefeitura municipal de Valença. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gUdY4gsP31U>.

⁶ O Permangola era um encontro de 7 a 10 dias em janeiro que chegou a abrigar centenas de participantes de várias partes do mundo e o Permangolinha geralmente acontecia em julho com um formato e capacidade menor. Esses encontros foram evoluindo ao longo do tempo, incorporando outras manifestações culturais afro-indígenas e agroecológicas, desde danças afro e ritos do candomblé e do temascal até troca de sementes, apicultura e culinária com plantas alimentícias não-convencionais (PANCs).

etnográfica sobre a ancestralidade da capoeira que mestre Cobra Mansa desenvolveu entre Brasil e Angola na última década⁷. Entre outros, esse mergulho epistemológico fez com que se aproximasse ainda mais do trabalho fundador filósofo congolês Bunseki Fu-Kiau (2001a e 2001b) sobre o pensamento dos povos *Bantu-Kongo* através do seu cosmograma⁸.

Este cosmograma, também conhecido como *Dikenga dia Kongo*, pode ser entendido como um sistema de mapeamento que orienta os ciclos de vida e do viver dos Povos Bantu e Kongo da África Central. A *Dikenga* rege todos os aspectos de suas vidas, do pessoal ao jurídico e, segundo Fu-Kiau, não existe nada que não siga a orientação cíclico do cosmograma Kongo (2001b, p. 26). Nessa “gramática do mundo” (SANTOS, 2019, p. 124) temos duas linhas interseccionais formando uma cruz dentro de um círculo, dividindo-o em quatro quadrantes, que marcam as quatro fases do sol em um dia. Enquanto o círculo representa a totalidade do cosmo, a linha horizontal ou *Kalunga* divide o mundo dos vivos, na metade superior, do mundo dos ancestrais e divindades, abaixo. A linha vertical ou *Mukula* conecta os dois mundos. Conceitualmente, a *Dikenga* está fundamentada no princípio da mudança cíclica e processual da vida e do viver (*dingo-dingo dia môyo ye zinga*) e da mobilização da energia vital (*ngolo*) de forma relacional, através de ondas e radiações (*minika ye minienie*). Dentro dessa ontologia relacional não dualista (ética *ubuntu*), seres humanos são como um segundo sol, que nascem, crescem, brilham sua comunidade e morrem, retornando assim ao mundo ancestral, para renascer novamente. Em suas trajetórias espiraladas, conhecimento é adquirido também de forma processual, cumulativa, através do que Fu-Kiau chama de movimentos cognitivos.

CosmoAngola e suas convergências

Em linhas gerais, a proposta desses encontros é compartilhar ideias e

⁷ Aliado ao historiador Matthias Assunção (University of Essex, UK), esse projeto resultou no documentário *Jogo de Corpo: capoeira e ancestralidade* (2013 ver <https://capoeirahistory.com/pt-br/o-filme/>) e, posteriormente, em sua tese de doutorado, *Gingando na linha da Kalunga: Capoeira Angola, Engolo e a construção da Ancestralidade*, defendida pelo programa de pós-graduação Multi-institucional Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento da UFBA em 2019.

⁸ Coincidentemente, enquanto Cobra Mansa incorporava os escritos de Fu-Kiau na sua jornada metodológica sobre a ancestralidade da capoeira, o músico e pesquisador Tiganá Santana Neves dos Santos desenvolveu uma outra pesquisa também focada na cosmologia Bantu-Kongo, que resultou na tradução do livro *Tying the spiritual knot : African cosmology of the Bantu-Kongo : principles of life & living* de Fu-Kiau (2001b) para o Português.

experiências sobre a cosmologia *Bantu-Kongo* (ou *Bakongo*) com pessoas interessadas em capoeira angola agroecologia e decolonialidade como fundamentos de existência. No *CosmoAngola*, o cosmograma *Bakongo* (*Dikenga dia Kongo*) é reapropriado como um recipiente para introspecção, reorientação e fabulação contra colonial. Essa série de encontros teve a sua primeira edição em janeiro de 2022 no *Kilombo Tenondé*, reunindo vários convidados especiais⁹. A segunda edição aconteceu em abril, no Barracão do Mangue, sede de capoeira do mestre Cangaceiro (Dr. Ricardo Nascimento, UNILAB-Ceará) na comunidade de Balbino, perto de Fortaleza¹⁰. Por fim, a terceira edição – apelidada de “CosmoAngolinha” – retornou ao *Kilombo Tenondé* em junho de 2022, desta vez com foco na encruzilhada entre a herança culinária dos povos *Bantu-Kongo* e as plantas alimentícias não convencionais (PANCs) cultivadas naquele território¹¹. Eu participei das três edições, ministrando oficinas de movimento ancoradas nos princípios cosmológicos da *Dikenga* (discutidos abaixo) de forma verbal e não-verbal. Através dessas oficinas, exploramos a confluência de movimentos cognitivos vindos de três vertentes: 1) saberes Afro-centrados que emergem do cosmograma *Bantu-Kongo* (*Dikenga dia Kongo*) com ênfases nos escritos do Fu-Kiau e seus seguidores na diáspora africana; 2) qualidades de movimento da Capoeira Angola, uma arte afro-brasileira nascida da luta contra a colonialidade, baseado em jogos de pergunta-e-resposta verbal e não-verbal (sons, imagens, movimentos, etc.) que promove a reorganização dos corpos de maneira policêntrica e polirítmica; e 3) somática, um campo de estudo pratico-teórico contemporâneo nascido da luta contra a cosmologia cartesiano-patriarcal (ontologia dualista), que busca a manutenção (ou reestabelecimento) da saúde e do bem estar através da auto regulação corporal e da conexão corpo-mente-ambiente.

Inicialmente, essas vivências tinham o intuito de conduzir os participantes por uma série de jogos criativos e experimentos em grupo como preparação corporal para o ritual central desses encontros, onde os participantes atravessam a *Dikenga*. Em termos práticos, minhas oficinas foram fundamentadas em princípios estéticos

⁹ Maméto Kafurengá, mãe-de-santo da comunidade Caxuté do baixo sul da Bahia; Junia Bertolino, mestra de danças Afro-Brasileiras de Belo Horizonte; Dr. Ricardo Nascimento (UNILAB, Ceará), também conhecido como mestre Cangaceiro; e Nêgo Bispo.

¹⁰ Esse evento contou com a participação de figuras locais como o Pajé Barbosa; Dona Francisca do Balbino, rendeira e ativista comunitária; Mestre Carla da Associação Zumbi de capoeira; e Mestre Dulce do Coco, bem como e Nêgo Bispo e pesquisadores da UNILAB-Ceará.

¹¹ Essa edição foi organizada em parceria com o chefe de culinária Alicio Charoth.

comuns ao Atlântico Negro, organizados no que eu chamo de estética da ginga (ROSA, 2015, 2022). Princípios como o “aterramento” - *get down* - (THOMPSON, 1974; WELSH-ASANTE, 1994), “corpo policêntrico e polirítmico” (GOTTSCHILD, 1996) e “brincadeira séria” (DREWAL, 1990), por exemplo, visam inquietar e reorganizar a compreensão/sobre a intersubjetividade corporal sincopada, a partir de uma percepção relacional não binária que possam gerar novos tipos de materiais para produções criativas e processos de auto cura.

Por um lado, minha abordagem metodológica dessas vivências baseia-se no meu engajamento prático com Capoeira Angola, danças contemporânea e práticas somática, no meu aprendizado com mestres nessas áreas e em compartilhamentos extraídos de outras intervenções de prática-como-pesquisa que venho fomentando em departamentos de dança nos Estados Unidos, na Alemanha, no Reino Unido e no Brasil.¹² Por outro lado, tenho me nutrido do pensamento tradicional dos *Bantu-Kongo* e das articulações contemporâneas de artistas trabalhando com essa cosmologia, como a artista franco-caribenha Tabita L. Rezaire (ver *Lubricate Coil Engine - Decolonial Supplication, offering*, 2017).

Praticando os princípios cosmológicos da *Dikenga*

Apesar da primeira semente do *CosmoAngola* ter sido plantada nesse ano de 2022, já estamos colhendo os primeiros insights, em especial no que diz respeito à ontologia relacional não dualista da cosmologia *Bantu-Kongo*. Desde janeiro desse ano eu, por exemplo, venho agrupando várias informações cruzadas entre as experiências compartilhadas durante esses encontros e meu engajamento pessoal com os escritos do Fu-Kiau e o que ele considera os fundamentos (*n'kingu miangudi*) de vida e do viver do seu povo. Desses cruzos foram organizados nos princípios cosmológicos abaixo:

O princípio da **vitalidade ou energia vital** (*ngolo* em Bantu e *asè* em iorubá) afirma que tudo é energia e que a energia vital está em todo lugar. Portanto, tudo está interligado (monismo) constantemente mobilizando e sendo mobilizado pela força de fazer as coisas acontecerem. Segundo Fu-Kiau, essa energia está

¹² Dentre os conceitos e lentes que tem legado estes ensinamentos-aprendizados, destaco: *corpomedia* (GREINER, 2005); *epistemes corpóreas* (FOSTER, 2011); *relacionalidade* (VAZQUEZ, 2012); pesquisa-criação (MANNING, 2015); *sentir-pensar* (ESCOBAR, 2015); *ecologias dos saberes* (SANTOS, 2018) e *sensiótica* (DREWAL, 2020).

particularmente presente na linguagem proverbial, falada ou cantada, e na capacidade de “experimentar e sentir a beleza da radiação [*n’nienzi a minienie*] da língua que gera a cultura em questão” (2001b, p. 11). Nas minhas oficinas, vitalidade é trabalhada a partir da respiração e ativação de sentidos como ver e ouvir.

O princípio da **liquidez ou fluidez líquida** está diretamente relacionado ao conceito de Kalunga, que tem muitos significados dentro do pensamento Bantu-Kongo como a principal divindade-da-mudança; o mundo líquido dos ancestrais, o oceano (*m’bu/kalunga*) ou um “grande rio” (*nzadî*) e a ginga de corpo como forma de navegar no mundo dos vivos. No pensamento Bantu, como na capoeira angola, estamos todos vivendo dentro de um oceano de ondas e vibrações, embora alguns seres vivos sejam mais sensíveis e outros mais imunes à sua percepção. Um corpo que ginga mantém uma fluidez alerta, porém relaxada, como ficar em pé numa pequena embarcação sob chão líquido do rio ou do mar. Essa liquidez evoca a “força-calma” das águas, no seu indo e vindo infinito. Acima de tudo, a fluidez líquida da água guarda, em seu potencial, a possibilidade dinâmica de seus outros estados: de agitação e efervescência (ar) e congelamento e rigidez (gelo).

O princípio da **circularidade ou processo de mudança contínua** (*dingo-dingo*) evoca o perpétuo ir-e-voltar da vida e o movimento cíclico de tudo que existe no cosmo. Segundo Tiganá Santos, dingo-dingo é “o movimento sempre giratório e renovador / recombina / reciclar das coisas, fatos, entidades e estados de ser” (2019, p. 113-114). Essa é talvez a principal característica dessa maneira dessa cosmologia, mas que precisa das duas primeiras para ser completamente entendido. Tudo se move em círculos, como o sol, a lua, as ondas e a maré. Ciclo de todas as formas de vida na terra, animal, mineral e vegetal. A música tonal sincopada da capoeira, seus versos, como tudo que existe na roda de angola, também é cíclico. Os humanos, visto como um segundo sol, dão volta do mundo, camará. Em sintonia com o pensamento dos Krenak, as ações do Permangola e agora do CosmoAngola, Fu-Kiau afirma que “Ser saudável é estar *mu kinenga*, “em equilíbrio”, conosco mesmo, nosso ambiente, e o universo” (FU-KIAU, 2001a, p. 58). E mais: “A vida no dingo-dingo [processo] é a arte de manter seu poder de autocura em equilíbrio, *kinenga*” (FU-KIAU, 2001a, p. 88)¹³.

¹³ “É impossível manter a capacidade funcional do nosso poder de auto cura em plenitude sem um claro entendimento do conceito da *kinenga* em nós e em nossa volta” (2001a, p. 58, minha tradução).

O princípio da **convergência ou ações encruzilhadas** seja talvez o mais conhecido, porém ainda muito mal-entendido. Essa cruz não marca sacrifício (cristão) nem pacto com diabo. Cruzo é convergência de ondas, ideias, sons, sentidos, afetos ou vibrações: movimento, passagem e comunicação entre divergências; nada de idéia fixa ou distinção. Enquanto a linha (horizontal) da Kalunga separa o mundo físico ou visível (*ku nseke*) acima da dimensão espiritual (*ku mpemba*) ou “a terra dos mortos” (*nsi a bafwa*) abaixo, a linha (vertical) de Mukula conecta os dois pela ancestralidade. E o cruço das duas representa, como Fu-Kiau explica, o nó (*kolo*) mais vibrátil das relações (2001b p. 113-114), a chama eterna que existe no miolo da comunidade¹⁴. A encruzilhada, enquanto processo de convergência de caminhos ou movimentos cognitivos distintos, sustenta à compreensão não dualista do mundo, de tudo que existe entre o “sim, sim, sim” e o “não, não, não”. A ginga, ação oscilante corporal de quadril solto, desencaixado, é o kolo entre pés e mãos, entre fala e ação. Esse jogo de cintura, dentro e fora da capoeira, articula claramente a produtividade dessa incerteza e indeterminação do encontro. Parece que vai, mas não vai; de quem disse que ia, mas não foi. O gingado gera ou demanda improvisação, brincadeira e inovação, presentes nas suas dimensões terrenas e divinas (Bombojira/Exu). O cruço produz a síntese do equilíbrio dinâmico em movimento, arma de quem navega pela colonialidade líquida do Atlântico Negro.

O princípio de **reciprocidade ou relação mútua** está diretamente ligado ao conceito de humanidade relacional (*ubuntu*), mas também ecoa o que Glissant chamou de “poética da relação” (2021). Contrário ao “penso, logo existo” cartesiano e ao individualismo capitalista, nesse cosmo cada pessoa (*mntu*) é o resultado das relações que trava com todos os viventes, no universo ao seu redor. A reciprocidade funciona como dispositivo organizador de todos os outros princípios de vitalidade, fluidez, mudança e convergência. Ela orienta o tanto o espelhamento entre o *ku nseke*, mundo físico, e o *ku mpemba*, insondável mundo espiritual, quanto a dinâmica da recepção e transmissão (*tambula ye tambikisa*) de ondas e radiações (*minika ye minienie*) que compõe tudo que existe. Dentro desse entendimento de

Nesse universo, a circularidade cria um equilíbrio dinâmico entre a força vital [*ngolo*] do mundo dos vivos [*ku nseke*] e energia [*kalunga*] do mundo dos ancestrais [*ku mpemba*].

¹⁴ Citando o antropólogo Wyatt MacGaffey, Tiganá Santos (2019, p. 128) complementa: “O mundo, no pensamento Kongo, é como duas montanhas de bases contrárias e separadas pelo oceano” (MACGAFFEY, 1986, p. 43).

mundo em constante movimento, a mutualidade, diz Fu-Kiau, “é a chave para o jogo de sobrevivência do ser humano” (2001b, p. 114)¹⁵ Na Capoeira Angola, ubuntu é encarnado na pergunta-e-resposta (improvisação participativa) dos corpos que gingam, que cantam e que batucam, e organiza também nossos passos na grande roda da vida. Da mesma forma, a reciprocidade ou ontologia relacional está no cerne da permacultura, do CosmoAngola e, em seu sentido mais amplo, conceitua que nós humanos vivemos com/na natureza, e não fora dela.

O princípio da **espiralidade ou caminhos de serpentina** organiza a construção do tempo e do espaço na cosmologia Bantu-Kongo e está diretamente conectado à circularidade do processo de mudança (*dingo-dingo*). Ou seja, a vida nessa cosmologia não é apenas cíclica, ela dobra e desdobra num eterno retorno acumulativo e espiralado. O conceito de tempo enquanto um pergaminho que enrola e desenrola (*zinga ye zingu-muna luzingu Iwa ntangu*, FU-KIAU, 1994), ou tempo espiralar, já foi extensamente discutido por Leda Martins em suas afrografias da performance (2002)¹⁶. Como Fu-Kiau sintetiza na epígrafe do seu livro (que abre esse artigo), a espiralidade conecta a subjetividade do presente tanto à ancestralidade (passado/memória) quanto à fabulação (futuro/imaginação). Fu-Kiau afirma ainda que “a vida de um ser humano é um contínuo processo de transformação, um ir ao redor e ao redor, Muntu ye zingu kiândi i madièdie ye n’zûngi a nzila” (FU-KIAU 2001b, p. 35). Como demonstrei anteriormente (ROSA, 2015), dentro da roda de capoeira angola, a construção do espaço é também espiralado. Ou seja, corpos que gingam articulam caminhos de serpentina, entrando e saindo ou dobrando-se e desdobrando-se um dentro do outro. Também na agroecologia e outras práticas de sustentabilidade compartilhadas no Kilombo Tenondé, nós aprendemos sobre o processo circular-acumulativo (ou espiralado) das nossas ações no mundo.

O princípio da **flexibilidade ou alternância reversível** está diretamente ligado ao processo da respiração. Ou seja, uma alternância cíclica e flexível e não

¹⁵ Na íntegra “A vida é fundamentalmente um processo de comunicação constante e mútua, e comunicar-se é emitir e receber ondas e radiações [*minika ye minienie*]. Esse processo de receber e liberar/transmitir [*tâmbula ye tambikisa*] é a chave para o jogo de sobrevivência do ser humano. Uma pessoa é constantemente banhada pela carga das radiações [*zitu kia minienie*]” (FU-KIAU, 2001b, p. 113-114).

¹⁶ Martins afirma que “Para Fu-Kiau Bunseki (1994, p. 33), nas sociedades nicongo, vivenciar o tempo significa habitar uma temporalidade curvilínea, concebida como um rolo de pergaminho que vela e revela, enrola e desenrola, simultaneamente, as instancias temporais que constituem o sujeito” (2002, p. 85).

uma dualidade fixa. Os pulmões enchem e se esvaziam de ar, como tudo que sobe, desce. Contrário à ilusão de um progresso linear e sem limites, nesse mundo quem nasce, morre; quem aprende, ensina; quem planta, colhe. Esse tipo específico de flexibilidade pautada por uma alternância reversível, mas não aleatória, enfatiza como o princípio de mudança (*dingo-dingo*) produz uma complementariedade entre posições aparentemente opostas, ao invés de criar uma intransigência entre elas. Quem joga capoeira entende bem essa “flexibilidade reversível”, onde não existe “certo” e “errado” absolutos: estamos ora jogando no centro da roda, ora tocando pra outros jogarem; ora por cima, ora por baixo; ora pé dentro, ora pé fora; ora mandinga, ora maldade.

O princípio do “V” ou feixe de oscilação entre expandir e focar é, segundo Fu-Kiau, a “base de todas as realidades” (2001b, p. 127)¹⁷ e devido a sua importância, o autor dedica um capítulo inteiro a seu respeito. Para entendermos o que isso significa, basta pensarmos visualmente na base do “V” como ação de “focar” e as duas pontas superiores como movimento de “expandir”. Em grosso modo, tudo no mundo se enquadra nesse feixe ou espectro entre processos de focar e expandir. Fu-Kiau nos dá algumas pistas se sua importância quando diz: “O “V” não é uma religião, nem uma prática acadêmica, a consistir em transferir ossos de um cemitério para o outro. Ele é uma das chaves mais secretas da vida e vivência” (Fu-Kiau 2001b, p. 131)¹⁸. Em última análise, esse “V” evoca uma maneira de organizar ideias aparentemente dispares dentro de um espectro tensionado, em movimento; elasticidade infinita das coisas, ou sua disposição oscilatória tanto para expandir/abrir quanto contrair/focar. Na capoeira, por exemplo, os jogadores expandem e contraem sua cinesfera, dentro e fora um do outro, abrindo e fechando

¹⁷ Para Ku-kiau, “O “V” é um dos fundamentos mais importantes do entendimento da vida na Terra e também em corpos celestes (planetas) se neles houver vida. Ele é, de algum modo, a vida em si (como a “tentamos” conhecer). Tudo é um “V” porque o princípio, ou o big bang, explodiu em forma de “V”; porque é ele o “fio” de ligação entre a matéria-pensante, o humano [mûntu], e o mundo da matéria-impensada (mundo e fonte das ideias e imagens “incompreendidas”). O “V” é a base de todas as realidades inspiradas, tais quais as grandes ideias, imagens, ilustrações, invenções de todas as ordens (incluindo-se as obras de arte), guerras e concepções, tanto biológicas quanto ideológicas. Ele é o processo [dingo-dingo] para todas as mudanças: sociais e institucionais; naturais e não naturais; vistas e não vistas” (2001b, p. 130).

¹⁸ E mais adiante: “A filosofia Bântu-Kôngo, em que o “V” é um entre os seus aspectos mais importantes, ensina que o ser humano [mûntu] – plural [bântu] – é tanto um ser-de-energia-viva (ser espiritual) quanto um ser físico (matéria). Pode-se dizer que ele é um “ser V-H”, a saber, um ser [kadi/be] que se sustenta, verticalmente (ele pensa-raciocina-pondera), antes de caminhar e agir para encontrar, horizontalmente, os desafios do mundo instintivo; e este é o mundo horizontal, chão principal para todos os aprendizados” (2001b, p. 133).

seu corpo como forma de expandir seu campo de ação mas sem ser atacado. Seguindo as imagens do oceano enquanto “força calma”, da ginga enquanto vai-e-vem, e o ar que entra e sai, dentro da Capoeira Angola é comum pensar em forma de “V”, com é o caso da “brincadeira-séria” ou em “equilíbrio no desequilíbrio”, que discuto mais amplamente no meu livro (ROSA, 2015).

Atravessando a Dikenga no CosmoAngola

Como já mencionado, minhas oficinas surgiram como forma de preparação corporal para o experimento ritualizado de atravessamento do cosmograma *Bakongo*, momento ápice do *CosmoAngola*. Desenvolvida por mestre Cobra Mansa, essa jornada psicossomática emerge da sua pesquisa de doutorado, em paralelo aos eventos do Permangola. Gradualmente, essa dinâmica, que tem três fases distinta, se torna o coração do *CosmoAngola*. Primeiro Cobra Mansa dá uma palestra sobre a sua pesquisa teórica com a *Dikenga*. Em seguida, os participantes são convidados a atravessar a *Dikenga* e, assim, se reconectar com o processo cíclico da vida e do viver. Por fim, participantes abrem uma roda de conversa e compartilham verbalmente suas experiências e sentimentos vividos durante o processo e possíveis conexões com as demais vivências no *CosmoAngola*.

Na versão básica deste exercício de atravessamento em grupo, Cobra Mansa desenha o cosmograma no chão com giz, tão largo quanto o espaço da prática permitir. Ele também marca os quatro pontos do sol (ver imagem), que Fu-Kiau chama de “represas do tempo, e ao final entra no círculo e explica os parâmetros do ritual¹⁹. Então, participantes são convidados a entrar no cosmograma riscado no chão pelo ponto mais baixo, à meia-noite do caminho solar. Este é *Musoni*, em amarelo, lugar de concepção e tempo de germinação, do crescimento silencioso que precede o nascimento. Todos se agrupam no quadrante inferior da direita, sentados de forma a abraçar as pernas de forma compacta como uma semente pronta para germinar. A partir daí, todos começam a re-conceituar seu lugar no mundo, até que estejam prontos para nascer e refazer sua trajetória de

¹⁹ Isso sempre me pareceu interessante, pois Fu-Kiau observa que estar no cosmograma bakongo é como amarrar um nó social, aproximando as pessoas. Dikenga, ele acrescenta, vem do verbo *kenga*, que significa cuidar e proteger, mas também indica a chama ou fogo de dentro do círculo, simbolicamente a energia vital (*ngolo*) de uma comunidade.

vida, desde a concepção até a morte. Cobra Mansa geralmente lidera o processo de forma não-verbal com toque do atabaque, instrumento sagrado que produz vibrações cósmicas²⁰, e eu complemento com instrumentos percussivos que possam imitar barulhos de água, como xequerê. Essa ambientação sonora cria uma experiência introspectiva e transcendente para os participantes, entendidos aqui como seres que respiram. Como sementes germinando ou raios de sol rompendo o horizonte, cada um vai engatinhando em direção a *Kala*, a segunda represa do tempo representada pela cor preta, ao Leste do cosmograma. Cada um cruza a linha da Kalunga a seu modo e começa a andar, crescendo e aprendendo pelo mundo dos vivos, seja de forma introspectiva ou com olhos abertos e cabeça erguida. Aqui eles se transformam em seres que falam e ouvem. À medida que seus caminhos amadurecem, cada um chega à terceira represa do tempo, *Tukula* em vermelho, no Norte, onde se encontram com o ápice da força e liderança. É também aqui que a linha vertical faz a conexão direta com o mundo dos ancestrais (*Musoni*). Como o sol depois do meio-dia, eles revivem ou imaginam sua jornada descendente, dando frutos, ajudando os outros e retribuindo à comunidade. Ou seja, se tornam seres que fazer e realizam no terceiro quadrante. A viagem leva cada um a *Luvemba*, a quarta e última represa do tempo, no Oeste, que marca o tempo de desapego de tudo e de todos. Este ponto de passagem é representado pelo branco dos ossos, das cinzas e do ser que morre. Eventualmente, todos devemos cruzar a linha Kalunga, mais uma vez, em direção à quietude da terra ancestral, no quarto quadrante, que antecede outro grande ciclo de vida, em *Musoni*. Ao final, o tambor para de tocar, os corpos param de se mexer, e vão aos poucos encontrando um lugar para sentar-se no quarto e último quadrante (inferior à esquerda).

Contrário à sua versão “pedestre/minimalista”, descrita acima, Mestre Cobra Mansa e eu temos experimentado com outras variações da minha oficina e desse ritual de atravessamento adaptados para estudantes e profissionais de dança, que envolve um trabalho de corpo mais elaborado (não discutidas aqui). Esses experimentos incluem coreografias improvisadas em forma individual ou em duplas, partindo dos “princípios cosmológicos” detalhados acima. De antemão, independente de seu formato “pedestre” ou “dançado”, esse ritual de

²⁰ Às vezes Cobra Mansa conduz os participantes com um ritmo pré-determinado, e outras vezes apenas acompanha sonoramente o fluxo estabelecido pelos corpos em cena, como quem conduz uma roda de capoeira, cheia de imprevistos e oportunidades.

atravessamento pelos “quatro cantos” da *Dikenga* tem aberto um campo de possibilidades para reflexões físicas/sensoriais/cognitivas/ancestrais, que estão em consonância com o que Arturo Escobar chama de “sentir-pensar com a terra” (2015). Os experimentos guiados com/através deste cosmograma alimentam, em particular, dois tipos de mobilização relacional: um para fora, seja para experimentação somática, para troca de conhecimentos, para tomada de consciência sociopolítica e ecológica, ou para criação artística de prática-como-pesquisa, e um outro para dentro, para o autoconhecimento e a auto cura singulares ou compartilhados. Ou seja, essas experiências de imersão na/com a cosmologia *Bantu-Kongo* tem o potencial de não apenas reviver e refletir sobre passados e futuros de forma visceral, na jornada pessoal de cada um, mas também geraram materiais tangíveis e intangíveis para ações no mundo compartilhado em que vivemos.

Não é raro as pessoas chorarem, se abraçarem, ou serem inundadas de emoções profundas quando compartilham suas experiências, o que reforça a responsabilidade de todos envolvidos nas dinâmicas. Também não é possível deixar de perceber que a condução de um exercício coletivo de proximidade psicossomático que nos leva a refletir sobre os ciclos da vida, nossos antepassados e nossos sonhos futuros, logo após o processo de isolamento imposto pela pandemia e de suas perdas dolorosas, tem contribuído para o nível de dramaticidade desses encontros na/com a natureza.

Conclusão

Esse artigo procurou dar uma breve introdução à uma coleção de ideias e experiências bastante complexas que, como proponho, tem várias repercussões práticas em termos de produção artísticas, mas também no que diz respeito ao entendimento de mobilizações sociopolíticas e ambientais e de processos de auto cura e saúde. Os princípios cosmológicos identificados acima, em particular, abriram uma nova etapa nesse ciclo de trocas, cujos frutos ainda estão por vir e serão devidamente abordados em publicações posteriores. Inicialmente, eu utilizei esses princípios para estruturar a pedagogia das minhas oficinas de movimento nesse ciclo de encontros. Aos poucos, eu comecei a compartilhar essas ideias durante minha oficina, ora de forma verbal e racional e ora de maneira intuitiva e não verbal. Com o tempo percebi que esses princípios cosmológicos não eram relevantes somente às

oficinas de movimento que eu estava desenvolvendo de modo “preparatório”. Na verdade, eles funcionam como princípios condutores dos movimentos cognitivos que perpassam todas as atividades desenvolvidas no *CosmoAngola*, desde a infraestrutura de organização do evento como um todo e as divisões de tarefa no tempo e espaço do encontro, as oficinas de plantio ou de confecção de instrumentos, os mutirões de construção, a preparação das refeições, o “show de talentos” (as performances que acontecem na última noite do *CosmoAngola*) até as menores ações do dia-a-dia, como falar, ouvir, comer e descansar. Nos bate-papos, por exemplo, nós interagíamos com esses princípios de maneira “abstrata”, enquanto dentro das práticas corporais eles ganhavam uma dimensão encarnada e visceral. Portanto, a minha oficina de movimento proporcionava uma oportunidade para pessoas de vários campos de conhecimento a vivenciar esses princípios cinesteticamente, muitas vezes de através de jogos e brincadeiras, antes mesmo que a dimensões filosóficas e políticas dessa ontologia relacional não binária pudesse ser absorvida. Ao mesmo tempo, essa maneira de introduzir ideias complexas sobre uma cosmologia não eurocêntrica – e pouco conhecida pela maioria dos participantes - através de dinâmicas de movimento proporcionava um entendimento cenestésico dessa visão de mundo, que muitas vezes dispensava análises verbais.

Comecei a especular que a *Dikenga dia Kongo* (mapa) funcionava como guia visual de conscientização epistemológica, ambiental, social e pessoal praticadas no *Kilombo Tenondé*, baseados num sistema de organização corporal e produção de conhecimento (estética da ginga) cultivados em poéticas afro-centradas de natureza verbal (e.g., linguagem proverbial das cantigas e ladainhas) e não verbal (e.g., ritmo e jogo de corpo). Para testar essa hipótese na última edição de junho eu criei cartazes, com cada um dos princípios discutidos abaixo, e estes foram espalhados ao longo do *Kilombo*. Desta maneira, cada participante do último ciclo teve uma oportunidade de entrar em contato com essas imagens/palavras e de refletir sobre elas não somente enquanto estavam participando da oficina de movimento, mas também quando participavam das rodas de capoeira, trabalhavam na horta, ouviam uma palestra ou esperavam na fila para comer.

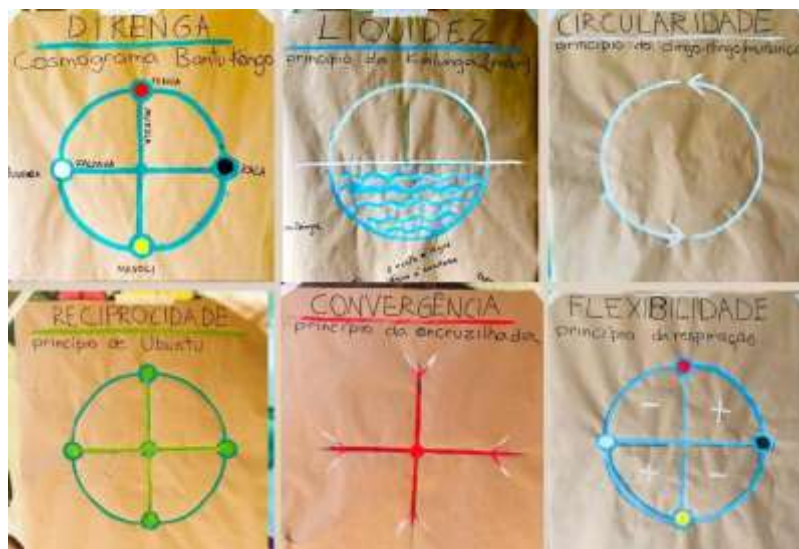


Fig. 1. Fotografia de cartazes que ilustram o cosmograma *Bakongo* (*Dikenga*) e 5 dos 8 princípios cosmológicos descritos nesse artigo. Fonte: acevo pessoal da autora.

Para todos verem: colagem com 6 imagens coloridas pintadas com tinta em papel *craft* marrom, referentes à *Dikenga*, e os princípios de liquidez, circularidade, reciprocidade, convergência e flexibilidade.

Referências

ACOSTA, A. **O Bem Viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos.** São Paulo: Editora Elefante, 2016.

DREWAL, H. J. "Sensiotics, or the Study of the Senses in Material Culture and History in Africa and Beyond" *The Oxford Handbook of History and Material Culture*. Gaskell and Sarah Anne Carter (eds.) New York: Oxford University Press, 2020.

DREWAL, M. T. "Improvisation as Participatory Performance: Egungun Masked Dancers in the Yoruba Tradition." In: A.C. Albright and D. Gere (eds), **Taken by Surprise: A Dance Improvisation Reader.** Middletown: Wesleyan University Press, 2003.

ESCOBAR, A. "Thinking-feeling with the Earth: Territorial Struggles and the Ontological Dimension of the Epistemologies of the South". **AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana**, v. 11, n. 1, p. 11-32, 2016. Disponível em: <https://www.aibr.org/antropologia/netesp/numeros/1101/110102e.pdf>

FU-KIAU, B. K. K. Ntangu-Tandu-Kolo: The Bantu-Kongo Concept of Time. In: ADJAYE, J. K. (Org.). **Time in the Black experience: Contributions in Afro-American and African studies.** London, 1994.

FU-KIAU, K. K. B. **Self-healing power and therapy: old teachings from Africa.** Clifton: African Tree, 2001a.

FU-KIAU, K. K. B. **Tying the spiritual knot: African cosmology of the Bântu-Kôngo: principles of life & living** (2nd ed.). Brooklyn, N.Y.: Athelia Henrietta Press, 2001b. Disponível em: <https://archive.org/details/africancosmology00kimb>.

GOTTSCHILD, B. D. **Digging the Africanist Presence in American Performance: Dance and Other Contexts**. Westport: Praeger, 1998.

GREINER, C. **O Corpo, pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

HOOKS, B. **Yearning: Race, gender and cultural politics**. Boston MA: Southend Press, 1990.

KRENAK, A. **Ideias para Adiar o Fim do Mundo**. Anansi International, 2020.

MUNANGA, K. Origem e histórico do quilombo na África. São Paulo: **Revista USP**, n. 28, p. 56- 63, dez./fev, 95-96.

QUIJANO, A. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

REZAIRE, T. (2019) **Lubricate Coil Engine - Decolonial Supplication**, offering. Disponível em: <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/shape-circle-mind-fish-plants/>

ROSA, C. F. **Brazilian Bodies and their Choreographies of Identification: Swing Nation**. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2015.

SANTOS, B. S. Para além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes, **Revista Crítica de Ciências Sociais** [Online], v. 78, 2007. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rccs/753>. Acesso em: 14 set. 2022.

SANTOS, T. Ressonâncias e ontologias outras: pensando com o pensar Bantu-Kongo. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 45, Ed. Especial. 149, p. 149-168, 2022.

SANTOS, T. S. N. **A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil**. 2019. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8160/tde-30042019-193540/pt-br.php>.

THOMPSON, R. F. **African Art in Motion: Icon and Act in the Collection of Katherine Coryton White**. Los Angeles: University of California Press, 1974.

VAZQUEZ, R. Towards a Decolonial Critique of Modernity: *Buen Vivir*, Relationality and the Task of Listening. In: Raúl Fonet-Betancourt (ed.), **Capital, Poverty, Development, Denktraditionen im Dialog: Studien zur Befreiung und interkulturalität**, Wissenschaftsverlag Mainz: Aachen, v. 33, p. 241-252, 2012.

WELSH-ASANTE, K. E. **The African Aesthetic: Keeper of the Traditions.** Westport,
CT: Greenwood Press, 1994.

Profa. Dra. Cristina Fernandes Rosa
(University of Roehampton e UFBA) 2533
E-mail: Cristina.rosabr@outlook.com

Improvizando um corpo: a atenção e as metodologias de primeira-pessoa na dança

Giordani Gorki Queiróz de Sousa (UFBA)

Natalia Pinto da Rocha Ribeiro (UFBA)

Comitê Temático Somática e Prática como Pesquisa em Dança

Resumo: Este artigo tem como objetivo apresentar algumas pistas sobre a importância da atenção nos processos de aprendizagem em dança, em específico das práticas improvisacionais. O texto surge da convergência de alguns temas abordados nas pesquisas de doutoramento das autoras no Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (PPGDança/UFBA). Tendo como aporte teórico para nossas reflexões a abordagem enativa da cognição corpórea (VARELA, THOMPSON & ROSCH, 1991), articulamos os estudos da atenção (KASTRUP, 1999, 2004; VASCONCELOS, 2009; SADE & KASTRUP, 2011; ROMERO, 2018; WU, 2014; GANERI, 2017; WATZL, 2017), as metodologias de primeira pessoa (SCHIPHORST, 2009; VARELA, THOMPSON, VERMERSCH, 2003, 2206), as práticas somáticas e as suas possíveis contribuições para os processos artísticos e pedagógicos que têm as práticas improvisacionais como foco.

Palavras-chave: IMPROVISAÇÃO EM DANÇA. DANÇA E APRENDIZAGEM. ABORDAGEM ENATIVA DA COGNIÇÃO. ESTUDOS DA ATENÇÃO. METODOLOGIAS DE PRIMEIRA PESSOA.

Abstract: This article aims to present some clues about the importance of attention in dance learning processes, specifically in improvisational practices. It the text arises from the convergence of some themes addressed in the doctoral research of the authors in the Postgraduate Program in Dance at the Federal University of Bahia (PPGDança/UFBA). Having as a theoretical contribution to our reflections the enactive approach of embodied cognition (VARELA, THOMPSON & ROSCH, 1991), we articulate the studies of attention (KASTRUP, 1999, 2004; VASCONCELOS, 2009; SADE & KASTRUP, 2011; ROMERO, 2018; WU, 2014; GANERI, 2017; WATZL, 2017), first-person methodologies (SCHIPHORST, 2009; VARELA, THOMPSON, VERMERSCH, 2003, 2206), somatic practices and their possible contributions to the artistic and pedagogical processes that have the improvisational practices as a focus.

Key words: IMPROVISATION IN DANCE. DANCE AND LEARNING. ENACTIVE APPROACH TO COGNITION. ATTENTION STUDIES. FIRST PERSON METHODOLOGIES.

1. Corpo-introdutório

Neste artigo, queremos compartilhar alguns pontos de convergência entre nossas pesquisas e reflexões desenvolvidas no doutoramento em dança, pelo

2534

Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDANCA/UFBA), e em nossas práticas profissionais enquanto artistas e pesquisadores. Tais cruzamentos se configuram a partir de interesses comuns sobre as práticas de improvisação em dança, os estudos da atenção e as metodologias de primeira-pessoa. Para articular esta proposta, seguiremos algumas pistas, tendo como aporte teórico a abordagem enativa da cognição corpórea (*Embodied Cognition*) (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1991) e entendendo a cognição como invenção (KASTRUP, 1999).

Dessa forma, abordamos as metodologias de primeira pessoa, com foco em experiências pessoais do corpo movente, como possibilidade de expandir o nosso entendimento sobre produção de conhecimento que se dá no/com o corpo. Pretendemos, a partir das pistas aqui apresentadas, refletir sobre em que medida a atenção pode potencializar processos de aprendizagem em dança, dentro das práticas improvisacionais. Nossa articulação inicial é a de que as práticas somáticas (SCHIPHORST, 2009) podem ser abordadas enquanto metodologias de primeira-pessoa, “devido à proximidade em seus objetivos experienciais e seus procedimentos metodológicos.” (SOUZA, 2017, p. 16). Sobre essas metodologias, Vasconcelos (2009)¹ em sua tese de doutorado em psicologia, nos aponta para uma pista importante de como entendê-las e articulá-las com as práticas somáticas. O autor nos diz que

A metodologia de primeira pessoa é aquela na qual o dado é fenomenológico, no sentido daquilo que aparece para o sujeito, como experiência, a partir da atenção que o sujeito porta sobre si próprio, sobre isso que ele pode acessar de sua experiência ou a posteriori (retrospectivamente). Ela pressupõe a relação do sujeito consigo mesmo em função de uma atenção a si (VASCONCELOS, 2009, p. 12).

A partir desse entendimento apresentado pelo autor, podemos inferir que essa proximidade se deve ao fato de ambas, práticas somáticas e metodologias de primeira pessoa, visarem uma investigação regular, organizada e sistemática da experiência, através da articulação de dados subjetivos, não separados da relação entre corpo e ambiente. Alguns exemplos de metodologias de primeira pessoa são: a redução fenomenológica, a meditação budista, o *mindfulness*, e a entrevista de explicitação (introspecção guiada). Ao articular as práticas somáticas com as metodologias de primeira pessoa, percebemos que este diálogo pode contribuir com

¹ Alguns textos de Christian Sade Vasconcelos são encontrados como Sade (2011), ou Vasconcelos (2009).

os processos de aprendizagem em dança por abordarem o corpo como um processo de circularidade entre a ação e a percepção que potencializam a produção de conhecimento de si e do mundo.

De acordo com Varela (1989) o mover do corpo é condicionado pelos seus aspectos sensórios e, por sua vez, as perturbações que acontecem ao corpo são desencadeadas pelo seu mover, isso cria uma circularidade infinita, uma causalidade circular, produzindo uma dialética entre corpo e mundo. Quando improvisamos com dança podemos atencionar esta circularidade e o movente modifica-se a si e seu mundo pelo próprio ato de mover. Por exemplo, se em uma improvisação, vemos um corpo ou objeto em nossa proximidade, faremos uma escolha de ação e isto pode acarretar uma situação ainda não vivida ou não esperada por nós, dançarinos improvisadores. Esta circularidade entre percepção e ação possibilita a elaboração de escolhas estéticas que podem produzir novas formas de mover-se, bem como, composições diferenciadas e com isto corpar² saberes ainda não instanciados. Como o objeto da improvisação é a dança e o próprio corpo, o sujeito cognoscente é produzido no próprio conhecer-se movendo.

Vasconcelos (2009) fundamenta suas articulações a partir da abordagem enativa da cognição e nos apresenta a atenção a si como uma forma de autoprodução. Este entendimento é para nós uma pista importante sobre o papel da atenção nos processos de aprendizagem da improvisação e no próprio ato da composição improvisada. O autor nos traz que a "abordagem enativa da cognição depende diretamente da exploração da experiência, pois, esta se encontra na base da gênese da atividade cognitiva" (VASCONCELOS, 2009, p. 30). Para nós, a improvisação em dança tem como princípio fundante a exploração da experiência corpórea do movente, o que muito aproxima o nosso entendimento de como o corpo conhece ao improvisar com esta abordagem da cognição corpórea.

As ciências cognitivas, que tradicionalmente configuram suas pesquisas a partir de metodologias experimentais de terceira pessoa, vêm nos quase 50 anos, desde o lançamento do livro de Varela, Thompson e Rosch, *A Mente Incorporada: Ciências Cognitivas e Experiência Humana* (1991), buscando através das metodologias de primeira pessoa pesquisar a relação entre cognição e experiência.

² KATZ, Helena. Corpar. porque corpo também é verbo. In: BASTOS, Helena. (org.) Coisas vivas. Fluxos que informam. [recurso eletrônico] São Paulo: ECA-USP, 2021. 225 p. ISBN 978-65-88640-54-8, DOI 10.11606/9786588640548

Quanto a isso, Vasconcelos (2009, p. 4) nos indica que "a crescente utilização de metodologias de primeira pessoa tem colocado o problema de como acionar e mobilizar a atenção a si, acessando aquilo que se apresenta como experiência."

A seguir apresentaremos a discussão sobre a mobilização da atenção a si e de como o gesto atencional depende da forma como ele é corpado em um contexto e situação concreta. Queremos em sintonia com o que Vasconcelos (2009) nos apresenta, focar no entendimento que "a atenção a si não se resume a um processo de auto-observação, mas pode constituir um processo de auto-produção". (VASCONCELOS, 2009, p. 4). Esta é para nós uma pista importante sobre o papel da atenção nas práticas improvisacionais, tanto em seus aspectos pedagógicos quanto artísticos. Para isso dialogaremos com os estudos da atenção em articulação com as metodologias de primeira pessoa.

2. Corpo-atencioso

Os estudos da atenção vêm despertando cada vez mais interesse por parte das ciências cognitivas e da filosofia, interesse esse, fomentado pelo reconhecimento de que ela está intimamente ligada à consciência, percepção, ação, pensamento, justificação, memória, empatia e introspecção. (WU, 2014; GANERI, 2017; WATZL, 2017) Porém, principalmente nas pesquisas realizadas no campo da psicologia cognitiva, a abordagem da atenção que prevalece ainda parte do entendimento da cognição como um processo de solução de problemas, e a atenção neste processo recebe ênfase sobre seu papel no controle do comportamento e na realização de tarefas.

Em nossa pesquisa, abordamos a atenção pelo viés enativo, ou seja, para nós a atenção a si está sempre vinculada a um contexto e a uma história de acoplamentos entre corpo e mundo (SADE; KASTRUP, 2011). Assim como Vasconcelos (2009, p. 96) nós "colocamo-nos a questão de pensar o processo atencional como também sendo caracterizado por um modo de corporificação". A partir desse entendimento surge uma outra pista, a de que a cognição, assim como o corpo é sempre situada em uma situação concreta, ou seja, existe uma dialogia intrínseca entre o corpo vivo e o corpo vivido, entre o corpo biológico e o corpo social e cultural. Nesse sentido, Vasconcelos (2009) referenciando Varela, Thompson e Rosch (1992) nos diz que

O “conhecimento depende de estarmos em um mundo inseparável de nosso corpo, nossa linguagem e nossa história social, em síntese, de nossa incorporação” (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1992, p. 176). A corporeidade na abordagem enativa não se resume ao biológico e nem é causada pelo social. Nosso mundo biológico e cultural compartilhado não devem ser vistos como um fundamento pré-definido, representacional. Eles também são enatuados através de uma história de incorporações (VASCONCELOS, 2009, p. 35).

Os processos e gestos atencionais evocados nas práticas somáticas e nas práticas improvisacionais demandam uma qualidade diferente daquela a qual estamos acostumados a utilizar nas tarefas cotidianas. Nestas, a atenção tem uma função instrumental, geralmente voltada a realização de tarefas e solução de problemas. Para que o corpo possa produzir conhecimento de si com e a partir do seu próprio mover e desenvolver um repertório pessoal de habilidades sensório motoras que possam subsidiar suas práticas improvisacionais, faz-se necessário um outro tipo de atenção. O improvisador precisa ser capaz de "perceber as variações de qualidade da atenção que ele direciona para o seu corpo, influenciando assim sua experiência" (ROMERO, 2018, p. 202). Quanto a este tipo específico de atenção voltada a produção de conhecimento a partir de aspectos pré-refletidos do movimento, Sade e Kastrup (2011) nos apontam que

Essa atenção é marcada por uma abertura, o que é importante tendo em vista que o contato com essa dimensão muito fina e dinâmica da experiência pré-refletida, marcada por descontinuidades sutis, requer uma modalidade de atenção difusa, panorâmica, periférica ou flutuante (Petitmengin, 2006a; 2007). Essa atenção panorâmica é diferente da atenção focada, que é concentrada sobre um conteúdo particular. A não focalização dá a essa atenção uma abertura que lhe permite entrar em contato com elementos e aspectos indefinidos da nossa experiência (SADE; KASTRUP, 2011, p. 143).

Acreditamos que esta é exatamente a atenção solicitada tanto nas práticas somáticas quanto nas práticas improvisacionais em dança. Por sua vez, na intersecção entre a somática e a dança, temos testemunhado o desenvolvimento de práticas que criam uma interface que visa “capacitar a atenção e a consciência a estarem totalmente presentes na experiência” (KASTRUP, 2004, p. 9). Articulando este entendimento com o conceito de *devir-consciente*, Depraz, Varela e Vermersch (2003) nos apresentam uma interface para os estudos da atenção. Os autores nos convidam a investigar, através de uma metodologia de primeira pessoa, a experiência humana no momento de seu acontecer e não apenas os seus conteúdos. A partir da proposta de uma pragmática fenomenológica apresentada na

forma de uma descrição renovada da *epochè*³ os autores afirmam que

[...] a fenomenologia reivindicada aqui se caracteriza por seu funcionamento concreto, sua dimensão operatória, processual ou performativa, logo, sua práxis, muito mais do que por sua sistemática teórica interna, sua visada de conhecimento e de justificação *a priori* e apodíctica dos conhecimentos (DEPRAZ; VARELA; VERMERSCH, 2006, p. 77).

Quanto a isso, Kastrup (2004, p. 10) citando Depraz, Varela e Vermersch (2003) nos traz que "o devir-consciente é o ato de tornar explícito, claro e intuitivo algo que nos habitava de modo pré-reflexivo⁴, opaco e afetivo." Sobre isto a autora comenta que "trata-se de conhecer a experiência humana em seu caráter de atividade, de prática, ressaltando seu caráter mutável e fluido" (KASTRUP, 2004, p. 10).

A partir deste entendimento, apresentado pela autora, reconhecemos um dos princípios encontrado nas práticas somáticas: o de abordar o gesto atencional como um ato de encontro, no qual se acolhe esses elementos afetivos e pré-reflexivos da experiência corpórea. As práticas somáticas, enquanto metodologias de primeira pessoa, nos oferecem uma forma de experienciar o corpo por meio de procedimentos que possibilitam corpar conhecimento técnico e reflexivo a partir do movimento. O ato de atencionar aqui se apresenta como modulador e configurador da experiência, e isso acontece devido ao fato de a atenção não possuir conteúdo próprio, como a percepção e a memória, "os objetos da atenção seriam os próprios processos cognitivos que ela investe, modula e regula o funcionamento" (SADE;

³ Parte do ciclo básico de redução fenomenológica a *epochè* é um procedimento "que visa retomar as diferentes etapas do processo pelo qual advém à minha consciência clara alguma coisa de mim mesmo que me habitava de modo confuso e opaco, afetivo, imanente, logo, pré-refletido." (DEPRAZ; VARELA; VERMERSCH, 2006, p. 77) Ela se desdobra em três fases principais: A0. Uma fase de suspensão pré-judicativa, que é a possibilidade mesma de toda mudança no tipo de atenção que o sujeito presta a seu próprio vivido, e que representa uma ruptura com a atitude natural. A1. Uma fase de *conversão da atenção* do "exterior" ao "interior". A2. Uma fase de deixar-*vir*, ou de *acolhimento* da experiência. (DEPRAZ; VARELA; VERMERSCH, 2006, p. 78).

⁴ A experiência pré-refletida ou ontológica refere-se à processualidade, ao plano da coemergência, plano comum, coletivo de forças, do qual advém todos os conteúdos representacionais. (TEDESCO; SADE; CALIMAN, 2013, p. 302) A conjunção entre relatos de percepção cinestésica e autoconsciência remete às discussões sobre intencionalidade nas obras dos fenomenólogos Edmund Husserl e Maurice Merleau-Ponty. Ambos argumentavam a favor da dimensão pré-reflexiva presente nos movimentos de ação e percepção de um sujeito no mundo (Husserl, 1907/1997; Merleau-Ponty, 1945/1999). A autoconsciência pré-refletida é pré-reflexiva no sentido de que (1) é uma consciência que temos antes de fazer qualquer reflexão sobre nossa experiência; (2) é uma consciência implícita e de primeira ordem, em vez de uma forma autoconsciência explícita ou de ordem superior. De fato, uma autoconsciência reflexiva explícita só é possível porque existe uma autoconsciência pré-reflexiva que é um tipo contínuo e mais primário de autoconsciência. A noção de autoconsciência pré-reflexiva está relacionada à ideia de que as experiências têm um 'sentir' subjetivo, uma certa qualidade (fenomenal) de 'como é' ou como 'sente' tê-las (GALLAGHER; ZAHAVI, 2021, S/N, tradução nossa).

KASTRUP, 2011, p. 139).

Para que o corpo possa aprender com sua própria experiência durante as práticas improvisacionais seria então necessário cultivar e desenvolver este tipo de atenção em que aspectos pré-reflexivos do movimento possam ser trazidos a consciência e investigados. Dessa investigação do movimento, através do próprio mover, o corpo torna-se capaz de desenvolver um conjunto de habilidades sensório-motoras-afetivas que possibilitem ao movente configurar suas próprias metodologias de pesquisa. Seria como cartografar⁵ as próprias experiências com o intuito de aprender a aprender. O processo aqui seria caracterizado por uma aprendizagem inventiva, ou seja, ela “inclui a experiência de problematização” (KASTRUP, 2004, p. 8). A autora aponta para o entendimento de que “o problema de atenção que é requerida para que um processo de aprendizagem tenha lugar é substituído pelo problema da própria aprendizagem da atenção” (KASTRUP, 2004, p. 9). Por isso, em seguida apresentaremos mais pistas sobre os processos de aprendizagem e sua relação com a atenção.

3. Corpo-aprendiz

No que se refere aos processos de aprendizagem, Kastrup (2004, p. 14) nos traz que “o mecanismo circular da aprendizagem aponta que a atenção é, ao mesmo tempo, condição e efeito de um processo de aprendizagem”, e esse entendimento é para nós uma pista da importância que se deve dar à atenção e ao seu cultivo em processos de aprendizagem em dança. Ou seja, trata-se tanto de investir em um aprendizado atencional em seus mais diversos regimes, quanto de acordar o interesse nas práticas de gestos atencionais. Em muitas práticas pedagógicas em dança, a atenção é voltada para fora, para uma terceira-pessoa, seja ela o espelho, o professor ou o vídeo, e a aprendizagem acontece por imitação da forma, externa ao próprio corpo.

A proposta que as práticas somáticas trouxeram para dança foi a de possibilitar ao corpo a aprendizagem sobre si e seu mover através da própria

⁵ Cartografar aqui é entendido como acompanhar processos, ou ainda, habitar um território existencial. (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009) O objetivo principal da cartografia é de pesquisar a experiência, entendida como o plano no qual os processos a serem investigados efetivamente se realizam. A realidade a ser investigada é composta de processos e não só de objetos (coisas e estados de coisas) delimitados por contornos precisos e atemporais. (TEDESCO; SADE; CALIMAN, 2013, p. 300).

experiência. Diferente da nossa forma cotidiana de estar atentos a nós mesmos e ao mundo, a qual basicamente estamos voltados para resolução de tarefas e informações externas, nestas práticas os gestos atencionais são voltados para o vivido na primeira-pessoa. Dessa maneira, o movente direciona a atenção para si, percebendo como seu corpo atualiza seus acoplamentos com o ambiente, suas estratégias compositivas e sua produção de sentido. O eu-corpo é para si a maior referência de criação. Esse gesto atencional possibilita que o aprendizado seja redirecionado do **'o que'** para o **'como'** do movimento, através de uma atenção engajada, panorâmica e aberta aos aspectos sensório-motores-afetivos do corpo, ainda indefinidos da nossa experiência.

Quando articulamos os estudos da atenção e das práticas somáticas, enquanto metodologias de primeira pessoa, com os processos de aprendizagem em dança, aqui mais especificamente com as práticas improvisacionais, entendemos a importância dos gestos atencionais corpados na construção das habilidades necessárias ao corpo movente para desenvolver uma técnica pessoal. Assim, estamos nos referindo a uma situação concreta, um corpo, situado em um contexto, atencionando sua própria experiência, no intuito de desenvolver e cultivar uma habilidade específica, a de compor improvisando. Como Kastrup (2004, p. 13-14) nos lembra, “estes aprendizados concretos que podem ser muito diversos” consistiriam em atualizações concretas do próprio aprender.

Parafraseando a autora, podemos pensar que a habilidade de improvisar com dança não é meramente técnica, nem visa um adestramento apenas muscular e mecânico. Está envolvida neste processo uma aprendizagem da sensibilidade, o que significa a aprendizagem de uma atenção especial que encontra a dança, deixando-se afetar por ela e acolhendo seus efeitos sobre si (KASTRUP, 2004, p. 12). Seria uma aprendizagem por cultivo, através de uma prática repetida de certos gestos atencionais e por práticas disciplinadas que capacitem e habilitem o corpo movente a desenvolver dinâmicas de movimento que existiam como virtualidade. “O aprendizado por cultivo é um processo de atualização de uma virtualidade, ganhando o sentido de diferenciação. Trata-se de ativar gestos, aumentando sua força através do exercício e do treino” (KASTRUP, 2004, p. 13).

4. Corpo-improvisado

Nas práticas improvisacionais, sejam elas pedagógicas ou artísticas, não existe um conteúdo ou forma pré-definidos, e, deste fato, surge a questão: o que se aprende ao improvisar em dança, ou ainda, como aprender a dançar a partir de práticas improvisacionais? Esta questão nos remete novamente ao problema da atenção. Sem formas pré-definidas, a partir de que referenciais o corpo é capaz de desenvolver uma técnica pessoal que o possibilite a dançar e improvisar?

Para nós, é preciso desenvolver, através da prática regular de uma metodologia de primeira-pessoa, no cultivo e aprendizado de atenção a si, a possibilidade de mover a partir de pelo menos três gestos atencionais: atenção aos aspectos somáticos do movimento, atenção a relação corpo/ambiente e atenção ao ato de compor. Tais gestos podem ser compreendidos como uma rede na qual existem várias conexões e desdobramentos com outros gestos em uma estrutura circular como na redução fenomenológica. Além disso, todos esses gestos, são também ou devem estar interconectados ao gesto de atenção a si. O emaranhamento fluído e aberto desses gestos entre si e todos os outros constituintes passageiros ou “fixos” dos territórios daquela dança, engendram um ecossistema atencional. Assim, propomos que a partir desses três gestos atencionais conseguimos chegar a um processo ecológico de atenção conjunta (CITON, 2016), no qual o processo criativo e pedagógico da improvisação em dança pode ser configurado como um ato de co-criação e devir consciente. Isto possibilitaria ao corpo movente, a capacidade de construir o seu próprio repertório sensório-motor-afetivo e configurar, a partir de sua própria experiência, um corpo-improvisador.

Esses três gestos atencionais podem ser entendidos como princípios orientadores para invenção de procedimentos e práticas improvisacionais. As formas como eles se combinariam entre si vão se configurar a partir das necessidades de cada corpo ou grupo de improvisadores e dos objetivos de cada prática ou processo criativo. Podem ser distribuídos em uma única sessão ou distribuídos ao longo do tempo com ênfases diferentes. Referindo-se aos três gestos da *epochè*, suspensão, reversão e deixar vir, gestos estes bastante presentes em várias práticas somáticas, Kastrup (2004) no traz a ideia de circularidade, que é como nós abordamos os três gestos de nossa proposta.

Cada sessão, como de resto todo o aprendizado, assume a forma de um círculo. Os três gestos constituem um ciclo onde o movimento é de reincidir, retornar, renovar, reinventar, reiterar, recomeçar. Em última análise, a lógica circular do aprender aponta para o inacabamento do processo, pois não há solução definitiva para o problema da atenção. O aprendizado jamais é concluído e cada sessão abre para um novo aprendizado. Ele é contínuo e permanente, não se fechando numa solução e não se totalizando em sua atualização, precisando por isso ser sempre reativado (KASTRUP, 2004, p. 13).

Quanto aos três gestos atencionais que propomos nesse artigo e em nossas práticas: atenção aos aspectos somáticos do movimento, atenção a relação corpo/ambiente e atenção ao ato de compor, gostaríamos de discorrer um pouco sobre como eles se dariam nas situações concretas das práticas improvisacionais. A divisão em três gestos é puramente didática e tem como objetivo articular os princípios que os constituem. Na verdade, eles não estão separados no momento da improvisação, principalmente nas práticas de composição improvisada, ou seja, improvisação cênica.

O primeiro gesto, *atenção aos aspectos somáticos do movimento*, tem como objetivo possibilitar ao corpo movente a investigação e exploração dos movimentos que surgem ao se atencionar aspectos do corpo vivo e vivido, ou seja, estrutura e subjetividade, tais como: respiração, sensações físicas, relação com a gravidade, interocepção, propriocepção, cinestesia, cinética, afetos, imagens, qualidades de movimento, temporalidade, estética e intencionalidade. Ao atencionar estes aspectos da existência corpórea com a intenção de produzir movimentos possibilita-se ao corpo entrar em contato com uma dimensão mais internalizada de si mesmo e acessar aquilo que já está presente na sua virtualidade e atualizá-los na concretude do movimento.

O segundo gesto atencional, *atenção à relação corpo/ambiente*, nos remete a outros conceitos como espacialidade (do corpo, do ambiente, dos outros corpos e objetos), tridimensionalidade (horizontalidade, verticalidade, volume e profundidade), características ambientais (luz, temperatura, som, discursos, afetos etc.), alteridade (outros corpos, objetos) e convida à exploração do movimento a partir dessas relações. Para o improvisador, atencionar estes aspectos da experiência complexifica as possibilidades de exploração do movimento, uma vez que outros aspectos da corporeidade podem ser investigados para além das próprias sensações físicas. O ambiente, de modo geral, está sempre se transformando e o corpo quando se movimenta em relação com ele tem que se

reorganizar a partir destas mudanças. Os possíveis imprevistos nessa relação servem tanto como possibilitadores quanto restritores do movimento improvisado.

A abordagem enativa nos traz o conceito de “*breakdown*” (quebra, ruptura), um aspecto importante na produção de conhecimento que se dá no corpo. A aprendizagem, que aqui é entendida como inventiva, se fundamenta na capacidade do corpo de produzir diferenças e conhecimento a partir delas. O *breakdown* seria então, para a abordagem enativa da cognição, a fonte do seu aspecto autônomo e criativo. Quanto a isto Vasconcelos (2009) nos aponta que

O *breakdown* é um momento no qual o concreto é atualizado, a partir de uma quebra, uma ruptura de simetria na atividade cognitiva. [...] O *breakdown* é crise (quebra), mas, ele também ensina o nascimento da experiência (VASCONCELOS, 2009, p. 36).

Nas práticas improvisacionais os *breakdowns* acontecem tanto de forma natural, como quando o corpo se encontra em uma situação na qual os hábitos sensório-motores precisam ser reconfigurados, quanto na forma de procedimentos que proponham restrições específicas. Isto pode acontecer na forma de regras, jogos ou partituras que demandem do corpo formas de diferentes de lidar com estes hábitos cognitivos. Nas nossas práticas improvisacionais costumamos utilizar o conceito de *brackdown* como um dispositivo de aprendizado. Percebemos que a sua utilização, em conjunto com outros recursos nos permitem improvisar a partir das surpresas, de modo a potencializar nossa criação, bem como, apurar nosso senso estético e dramático. Mas, principalmente, possibilita-nos o aprendizado e o cultivo de uma atenção fluida e aberta, que se dispõe a acolher as intercorrências, base dos territórios improvisacionais.

Essas restrições podem produzir quebras de padrões e com isto criar bifurcações, ou seja, colocam o corpo em estado de ter que produzir diferenças a partir do já conhecido. Esta é uma pista para o caráter inventivo da cognição, que não inventa a partir do nada, mas a partir de sua própria história de acoplamentos com o mundo. Sobre isto Kastrup (2004) nos traz que

[...] quando falamos em invenção recorremos a sua etimologia latina – *invenire* – que significa compor com restos arqueológicos. Inventar é garimpar o que restava escondido, oculto, mas que, ao serem removidas as camadas históricas que o encobriam, revela-se como já estando lá (KASTRUP, 2004, p. 13).

Esta invenção não se dá por si mesma, ela envolve o treino continuado e disciplinado, através de práticas que coloquem o corpo em estado de devir consciente. Por isto, acreditamos na importância das metodologias de primeira pessoa como um facilitador para este estado inventivo do corpo, no qual a invenção de problemas (bifurcações) possibilita a criação de diferenças que enriquecem as habilidades improvisacionais e a própria cognição.

O terceiro gesto atencional seria talvez o mais importante dos três e estaria de certa forma sempre presente nos outros dois, a *atenção ao ato de compor*. Quando pensamos em composição improvisada, ou seja, improvisação enquanto linguagem cênica, estamos pensando em dramaturgia, produção de sentido compartilhado, criação coletiva, atenção conjunta, ecologia da atenção e criação de ecossistemas atencionais. Cada um destes conceitos pediria um artigo só para si, o que foge ao escopo deste. Vamos então apresentá-los de forma geral tentando fazer jus a complexidade que eles evocam.

A improvisação cênica vem se tornando cada vez mais presente na cena contemporânea de dança, com isso, mais artistas da dança também vêm se intitulado improvisadores. Metodologias específicas vêm sendo desenvolvidas por artistas da dança internacionalmente, alguns exemplos são: Composição em Tempo Real por João Fiadeira (Portugal)⁶, o Modo Operativo AND (MO AND) por Fernanda Eugénio (Brasil/Portugal)⁷, Composição Instantânea por Julyen Hamilton (Reino Unido)⁸, entre outros.

Voltemos ao nosso tema central, a atenção. Dentro da abordagem enativa da cognição alguns filósofos da mente como Hanne De Jaegher & Ezequiel Di Paolo (2007) vêm desenvolvendo um projeto de pesquisa dentro do campo da cognição social a partir do conceito de Produção Participativa de Sentido (*Participatory Sense Making*). Esses autores argumentam que os processos de interação podem acontecer de forma autônoma e que a produção de sentido é gerada e transformada na articulação entre o desenrolar do processo de interação e os indivíduos engajados nele. Em processos coletivos de criação todos os agentes envolvidos produzem sentido sobre si e sobre o ambiente através de suas próprias ações moduladas pelos acontecimentos no meio, assim, o coletivo produz sentido de forma

⁶ Disponível em: <https://joaofiadeiro.pt/>.

⁷ Disponível em: <https://www.and-lab.org/>.

⁸ Disponível em: <https://www.julyenhamilton.com/>.

compartilhada.

Seguindo o entendimento apresentado pelos autores acima e partindo do pressuposto de que improvisação coletiva em dança é um acontecimento social, pensamos ser possível que este tipo de prática produz transformações interpessoais e produzem sentido de forma compartilhada. Dado que a tomada de sentido é um processo corpóreo de regulação ativa do acoplamento entre agente e mundo, a interação social, através de padrões de coordenação corporal, abre a possibilidade desse processo ser compartilhado entre os interagentes. Esse compartilhar cria um ecossistema atencional. Quanto a isso Romero (2018) em seu artigo “Sobre a atenção conjunta e a sintonia afetiva na dança Contato Improvisação” nos traz que

[...] a noção de ecossistema atencional é oriunda da proposta de uma “ecologia da atenção” elaborada por Yves Citton (2014) como alternativa à abordagem atualmente dominante da “economia da atenção”. Em tal proposta, com base em leituras de Gilbert Simondon (1989), Félix Guattari (1989) e Arne Naes (1989), Citton (2014) introduz a dimensão estética nas pesquisas atuais sobre a atenção e propõe uma inversão na maneira tradicional de concebê-la. Ao invés de concebermos a atenção como sendo uma capacidade do sujeito (o leitor, o espectador) diante de um objeto (um livro, um filme, uma dança), é preciso apreendê-la em termos de ecossistema no qual nos banhamos antes de identificar esse ou aquele objeto. O autor propõe que, de uma abordagem individualista da atenção, passemos a apreendê-la enquanto um fenômeno essencialmente coletivo. Assim, para além das relações de um “sujeito” com os “objetos” de atenção, ele aponta para a importância de se “identificar os regimes atencionais coletivos através dos quais somos levados a perceber o mundo” (ROMERO, 2018, p. 197).

Diante do exposto, podemos pensar em práticas improvisacionais enquanto práticas de atenção, de produção compartilhada de sentido e de criação de ecossistemas atencionais. Durante uma performance de composição improvisada os moventes precisam estar atentos ao que acontece em seus corpos, na sua relação com o ambiente e o contexto e território que estão inseridos e produzir sentido (dramaturgia) de forma coletiva e compartilhada. Para Citton (2014, p. 127) a atenção conjunta é um aspecto da dinâmica atencional que acontece em situações nas quais as “pessoas, conscientes da presença de outros, interagem em tempo real em função do que percebem em relação à atenção dos demais”. Com relação à atenção conjunta Romero (2018), citando Citton (2014) nos traz que

Além do aspecto da co-presença, ele desenvolve outros três, também característicos de situações de atenção conjunta: o princípio de reciprocidade, o esforço de sintonia afetiva e as práticas artísticas de improvisação. O princípio de reciprocidade diz respeito à necessidade de que a atenção possa “circular de maneira bidirecional” (p. 128) entre as

peças em interação. Isso é fundamental para que o esforço de sintonia afetiva se dê. Este, por sua vez, diz respeito ao “incessante trabalho de ajustamento recíproco” (p. 129), aos “micro-gestos” necessários para que as pessoas em interação possam manter uma “boa ressonância afetiva” (p. 130). Ele comporta um caráter necessariamente de improviso, pois a sintonização entre duas ou mais pessoas não é algo que possa ser preparado com antecedência.

O exposto acima contribui para o nosso entendimento de que durante o processo de disponibilização do corpo para a improvisação, a aprendizagem e cultivo destes gestos atencionais podem contribuir para o desenvolvimento das habilidades necessárias ao corpo improvisador. Praticar a co-presença, a reciprocidade, a sintonia afetiva e as práticas de improvisação em processos de criação coletiva desenvolvem de forma enativa a capacidade do corpo de produzir sentido de forma compartilhada.

5. Corpo-inconclusivo

Aqui tentamos apresentar de forma bastante sintética alguns pontos de convergência entre as nossas pesquisas de doutorado. Sabemos que são temas complexos e demandam mais profundidade na sua articulação, mas esperamos que o leitor possa, através das pistas que apresentamos, entender a importância dos estudos da atenção, das metodologias de primeira pessoa e das abordagens corpóreas da cognição para os processos de aprendizagem em dança, em especial das práticas improvisacionais. O cultivo da atenção a si em articulação com os três gestos apresentados tem o potencial de desenvolver no corpo movente a habilidade de aprender com o próprio mover e com isso desenvolver seu repertório pessoal de habilidades sensório-motoras-afetivas e disponibilizar o corpo para o ato da improvisação em dança. Na nossa percepção, a produção de conhecimento que se dá no corpo através do movimento improvisado é um tema que pode inaugurar no campo da dança novos entendimentos sobre nossas práticas pedagógicas e artísticas.

Referências

CITTON, Y. **The ecology of attention**. Cambridge: Polity, 2016.

DEPRAZ, N., VARELA, F., VERMERSCH, P. A redução à prova da experiência.

2547

Arquivos Brasileiros de Psicologia, v. 58, n. 1, p. 75-86, 2006.

DEPRAZ, N.; VARELA, F.; VERMERSCH, P. **On becoming aware**: a pragmatic of experiencing. Philadelphia-Amsterdam, Benjamin Publishing, 2003.

EHRENBERG, S. A kinesthetic mode of attention in contemporary dance practice. **Dance Research Journal**, v. 47, n. 2, p. 43-61, 2015.

GALLAGHER, S.; ZAHAVI, D. Phenomenological Approaches to Self-Consciousness. **The Stanford Encyclopedia of Philosophy** (Spring 2021 Edition), Edward N. Zalta (ed.). Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2021/entries/self-consciousness-phenomenological/>. Acesso em 07/09/22.

GANERI, J. **Attention not self**. Oxford University Press, 2017. 403 p.

KASTRUP, V. A aprendizagem da atenção na cognição inventiva. **Psicologia & Sociedade**, v. 16, n. 3, p. 7-16; set/dez. 2004.

KASTRUP, V. **A invenção de si e do mundo**: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição. Campinas: Papyrus, 1999.

KATZ, H. Corpar. porque corpo também é verbo. In: BASTOS, H. (org.) **Coisas vivas**. Fluxos que informam. [recurso eletrônico] São Paulo: ECA-USP, 2021. 225 p. ISBN 978-65-88640-54-8, DOI 10.11606/9786588640548

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Org.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

ROMERO, M. L. Sobre a atenção conjunta e a sintonia afetiva na dança Contato Improvisação. **Ayvu: Revista de Psicologia**, v. 5, n. 1, p. 188-215, 2018.

SADE, C.; KASTRUP, V. Atenção a si: da auto-observação à autoprodução. **Estudos de Psicologia**, v. 16, n. 2, p. 139-146, mai./ago. 2011.

SCHIPHORST, T. H. H. M. **The varieties of user experience**: bridging embodied methodologies from somatics and performance to human computer interaction. 2009. Tese (Doutorado em Computação) Center for Advanced Inquiry in the Integrative Arts, University of Plymouth, United Kingdom, 2009.

SOUZA, G. G. Q. **Improvisar-se dançando**: cognição e investigação da experiência. 2017. 140 f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

TEDESCO, S. H.; SADE, C.; CALIMAN, L. V. A entrevista na pesquisa cartográfica: a experiência do dizer. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 25, n. 2, p. 299-322, Maio/Ago. 2013.

VASCONCELOS, C. S. **Atenção a si**: da auto-observação à auto-produção. 2009. 178 f. Tese (doutorado em Psicologia), Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

WATZL, S. **Structuring mind**: the nature of attention & how it shapes consciousness. Oxford, United Kingdom: Oxford University Press, 2017.

WU, W. **Attention**. New York: Routledge, 2014.

Giordani Gorki Queiroz de Souza (UFBA)

E-mail: giorrdani.gorki@ufba.br

Artista da dança e performance, doutorando e mestre em Dança pelo PPGDança/UFBA (bolsista CAPES), fisioterapeuta, dança terapeuta, integrante do Grupo X de Improvisação em Dança, do E AÍ? Coletivo Artístico, do Grupo de Pesquisa Ágora: modos de ser em dança (UFBA/CNPq) e do Grupo de Pesquisa CORPOLUMEN: Redes de estudos de corpo, imagem e criação em Dança (UFBA).

Natalia Pinto da Rocha Ribeiro (Pessoa com deficiência visual) (UFBA)

E-mail: nattyribeiro@yahoo.com.br

Artista da dança e performance, consultora em acessibilidade, atriz e pedagoga. Doutoranda em Dança e Mestre em Dança (PGDANCA/UFBA). Integrante do Grupo X de Improvisação em Dança e do Grupo de Pesquisa PROCEDA (UFBA/CNPq), e Coordenadora do GDEF – Grupo de Estudos da Deficiência.

2549

Percurso somático: um estudo da abordagem *Ideokinesis* nas contribuições na respiração e criação em dança

Júlia Ferreira (IA/UNICAMP)
Julia Ziviani Vitiello (IA/UNICAMP)

Comitê Temático Somática e Prática como Pesquisa em Dança

Resumo: Esse artigo é o compartilhamento de um estudo de mestrado em percurso, baseado em procedimentos cujo foco é a respiração. Respirar, expandir, deixar que o ar preencha e possibilite o movimento interno no tronco. A percepção e observação do que ocorre ao estar em contato com essa ação, favorece reconhecer movimentos e imagens que são gerados no corpo, as quais fundamentam o solo que será apresentado como parte dessa pesquisa. O eixo condutor desse estudo é a Prática como Pesquisa (PaR), onde a pesquisadora é o sujeito nos procedimentos, os quais passam a indicar referências que possibilitam o suporte teórico para o desenvolvimento da investigação. A pesquisa corporal nos laboratórios estimula, a partir dos procedimentos, a criação de matrizes de movimento, que viabilizam um aprofundamento de questões importantes e desdobramentos para a investigação. Neste processo foi essencial os conhecimentos da *Ideokinesis*, a abordagem somática norteia o percurso da pesquisa.

Palavras-chave: RESPIRAÇÃO. IDEOKINESIS. IMAGEM. PaR.

Abstract: This article is the sharing of a master's study in progress, based on procedures whose focus is breathing. Breathe, expand, let the air fill and allow internal movement in the trunk. The perception and observation of what happens when being in contact with this action favors recognizing movements and images that are generated in the body, which underlie the soil that will be presented as part of this research. The guiding axis of this study is Practice as Research (PaR), where the researcher is the subject in the procedures, which begin to indicate references that provide theoretical support for the development of the investigation. The body research in the laboratories stimulates, from the procedures, the creation of movement matrices, which make possible a deepening of important questions and developments for the investigation. In this process, the knowledge of Ideokinesis was essential, the somatic approach guides the course of the research.

Keywords: BREATH. IDEOKINESIS. IMAGE. PaR.

1. Encontro das Possibilidades

Apresentamos nesse artigo caminhos até então percorridos na pesquisa de mestrado “Revisitando o corpo: um estudo das interfaces entre respiração, interpretação e criação em dança”, a qual foi compartilhada no 7º Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança no Comitê Temático Somática e Prática como

2550

Pesquisa em Dança. O estudo apresenta como eixo condutor a Prática como Pesquisa (PaR). PaR entrelaça experiência e teoria, dispondo seu suporte no processo corporal para criar e apontar questões e respostas.

A PaR propõe que o trabalho criativo do artista seja realizado e reconhecido como uma forma de pesquisa. A PaR necessita fazer perguntas sobre a prática artística e seus processos, bem como articular e compartilhar pesquisas por meios artísticos. Como Hazel Smith e Roger Dean observam, a PaR surge da ideia de “que o trabalho criativo em si é uma forma de pesquisa e gera resultados de pesquisa detectáveis” (2009, p. 5) (CHOREOGRAPHIC LAB, 2021, tradução nossa)¹.

Até que as indagações do processo de pesquisa sejam compreendidas e organizadas no corpo, de modo a clarear o percurso trilhado, a visão do todo fica comprometida. Logo, para falar a respeito ou escrever sobre esta investigação é necessário um refletir, e um distanciamento do material experienciado.

Observamos que a relação entre as linguagens movimento e texto é afetada a partir dos procedimentos envolvidos neste estudo. Iniciar uma pesquisa experimental, neste projeto também é um percurso criativo. Desafiador, pois implica colocar o pesquisador na posição de sujeito da investigação. A exemplo de uma pessoa frente a uma janela, que se coloca ali para observar a paisagem e ao mesmo tempo que pode ser vista pelo lado externo. O pesquisador que utiliza a prática como pesquisa necessita desta exposição para desenvolver seu projeto. Ao se colocar na janela, o indivíduo se propõe a ter uma vivência específica, naquele local e durante um determinado tempo. Mas, para melhor compreender a sua experiência na janela, às vezes o indivíduo necessita sair e colocar-se no ambiente que lhe proporcionou a vivência, de modo a compreender melhor o que ocorreu com ele. Deste modo, o indivíduo relaciona dados vividos recentemente, com outros que ocorreram a mais tempo, e esta articulação atenta possibilita e oferece suporte para o desenvolvimento de sua investigação.

A pesquisa corporal nos laboratórios apontou matrizes de movimentos que, com o decorrer do contato e trabalho, possibilitaram um aprofundamento de questões importantes para os desdobramentos da investigação. O entendimento e análise do que surgiu nos procedimentos levou a organização de um roteiro para os

¹ PaR proposes that the creative work of the artist can be undertaken and acknowledged as a form of research. PaR necessitates asking questions about arts practice and its processes, as well as articulating and sharing research through artistic means. As Hazel Smith and Roger Dean note, PaR arises out of the idea ‘that creative work in itself is a form of research and generates detectable research outputs’ (2009, p. 5).

laboratórios, facilitando o diálogo entre a teoria e a prática. Ou seja, questões que o corpo gerava podiam ser aprofundadas, a partir de referências que foram gradativamente adotadas na pesquisa. Neste processo, pude reconhecer e significar conceitos da *Ideokinesis*, abordagem somática escolhida para essa pesquisa, alguns já vivenciados mas que agora provocavam diferentes reações no meu corpo, e outros que possivelmente ainda irão emergir.

A *Ideokinesis* surge com Mabel Todd (1880-1956), criadora de uma das primeiras abordagens somáticas do final do século XIX, que inicia uma pesquisa para a melhora de suas dificuldades e mobilidades interrompidas após um acidente. A partir da prática e observação desenvolve procedimentos que visam o trabalho principalmente em “bases psicofísicas da postura” (HUXLEY, 2011, p. 34). Abordar o entendimento de corpo como integrado, ao qual mente e corpo não se separam, e apresenta um corpo com “intelecto, fatores motores” e sociais, e não uma coleção de partes (TODD apud HUXLEY, 2011, p. 34).

Em sua abordagem e aplicação, a *Ideokinesis* utiliza a imagem como meio de atuar nas organizações corporais. Uma visualização inseparável do pensamento e movimento, que atuam como facilitadores de um melhor alinhamento corporal, da postura, dos gestos e dos movimentos. Seus procedimentos são claros e flexíveis, priorizando o acompanhamento da realização do movimento, com utilização de imagens que não são aleatórias, e possuem sempre um início, um percurso e uma finalização. É através da imagem específica que a *Ideokinesis* possibilita as mudanças de padrões de movimento (CONZ, 2013).

As ideias de Todd envolviam o uso de imagens visuais criativas, baseadas na anatomia humana e na intenção conscientemente relaxada de criar uma refinada coordenação neuromuscular. O trabalho de Todd foi publicado em seu livro *The Thinking Body* (1937), que agora é considerado pelas escolas de dança modernas como um estudo clássico da fisiologia e da psicologia do movimento (BEARLZ, 2018, p. 98).

Bearlz (2018) cita Bernard (2006), um dos pioneiros da abordagem somática *Ideokinesis*, que esta é uma disciplina que utiliza de imagens que proporcionam situações que ocorrem naquele momento. Mesmo que as imagens tenham início e uma finalização, a atenção a cada passo do percurso é essencial para que se reconheça e possa haver a melhora de padrões musculares. Os princípios dessa abordagem continuam em estudos desenvolvidos através dos

pesquisadores: Lulu Sweigard, Bárbara Clark, Pamela Matt, Irene Dowd, Nancy Topf e Andre Bernard.

Ideokinesis foi o termo originalmente usado pelo professor Bonpensière, nos anos 1920 e 1930, a partir das junções das palavras *ideo* (imagem) e *kinesis* (movimento) para nomear o seu sistema de ensino de piano (BERNARD, 2006, p. 5). Lulu Sweigard (1895-1974), uma das pioneiras no estudo da Ideokinesis emprestou esse termo, nomeando assim o método que havia estudado com sua mestra, considerada a criadora da Ideokinesis, Mabel Todd (1880-1956) (CONZ, 2013, p. 87).

Com a continuidade de estudos relacionados a *Ideokinesis*, a discípula de Todd, Lulu Sweigard (1895-1974), desenvolveu as 9 linhas de movimento. Essas linhas relacionam imagetivamente partes específicas do esqueleto, que se interligam no corpo e, na sua utilização promovem uma melhor e mais profunda organização corporal. Na utilização das 9 linhas, a parceria corpo e mente é essencial, tanto pelo fato que a imaginação é primordial na *Ideokinesis*, como por sugerir uma ininterrupta conexão entre as partes, visando a apreensão do corpo como um todo. A utilização constante das linhas conduz a um treino, que permite internalizá-las. Deste modo, o indivíduo estabelece uma relação entre as partes do corpo com o todo, tanto em sequências de movimentos como torna-se capaz de ajustar o corpo a um desempenho mais eficaz.

Sweigard (1974) deixa claro para que essa atuação seja bem sucedida, a imagem e o movimento sejam estreitamente ligados com o que cada linha propõe. Em seu livro, *Human Movement Potential: Its Ideokinetic Facilitation* publicado em 1974, que adota várias imagens para a realização do Repouso Construtivo, outro procedimento utilizado pela abordagem estudada, que favorece o aprendizado e utilização constante entre o imaginar e realizar. A autora utiliza em seu livro, uma imagem que considero especial, que é de um terno vazio, que gradativamente vai sendo preenchido a partir das instruções dadas verbalmente. Ao segui-las, o praticante não só preenche o terno, mas interliga as 9 linhas de movimento no corpo. O terno é apresentado de acordo com as linhas de movimento, porém as instruções não mencionam linhas no corpo mas sim da imagem como conhecemos de um terno tradicional, isto é, sua cor, textura, acabamento na cintura, o vinco das calças, como o paletó se ajusta ao corpo, onde estão os bolsos da calça na parte de trás ou se a calça se fecha com zíper ou botões. Entretanto, para este ou outras imagens nos Repouso Construtivos, o condutor da experiência deve não só se ater

às imagens, mas conhecer o sistema músculo esquelético e os princípios da abordagem *Ideokinesis*, para que as imagens sugeridas provoquem os percursos desejados. Para as próximas etapas dessa pesquisa de mestrado, pretendo aprofundar ainda mais as linhas do terno e, a partir deste trabalho, trazer detalhadamente as repercussões tratadas na preparação e também criativamente para o trabalho cênico.

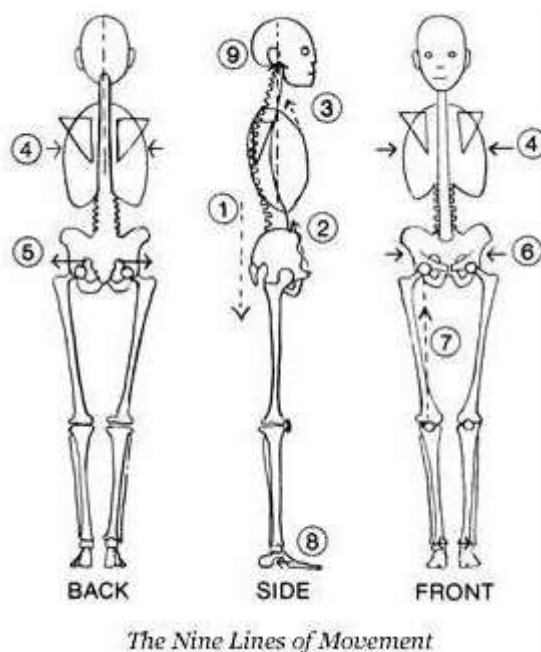


Fig. 1. Nove linhas de movimento de Lulu Sweigard. Fonte:

<https://rachelvogel.files.wordpress.com/2012/02/screen-shot-2012-02-12-at-7-54-39-pm.png>

Para todos verem: Imagem das 9 linhas de movimento. Para demonstrar os pontos que ligam as 9 linhas, a imagem traz três esqueletos. O primeiro está de costas, trazendo duas linhas, a 4 e a 5, a qual a linha 4 aponta para a caixa torácica, indicando o movimento descendente das costelas, e a linha 5 a qual desenha uma seta do osso sacro para fora lateralmente, indicando a intenção de afastar essa região. No segundo esqueleto, posicionado lateralmente, apresenta-se 5 linhas: a linha 1, que indica a intenção de alongar a coluna para baixo; a linha 2 que procura aproximar a frente da pelve com a décima segunda vértebra torácica; linha 3, que inicia na parte superior do osso esterno até a primeira vértebra cervical da coluna; a linha 8, localizada no pé, vai do hálux até o osso calcâneo; e a linha 9, indica um alongamento da coluna, da cabeça ao cóccix. No terceiro e último esqueleto, posicionado de frente, aparece novamente a linha 4 apontando para a caixa torácica; a linha 6, com as flechas apontadas para a pelve, indicando diminuir o espaço na frente da pelve; e a 7ª linha, a qual tem uma seta apontando do joelho para cima, indicando o alinhamento do osso fêmur.

2. O uso da imagem

No decorrer da pesquisa, algumas imagens surgiram com características que foram se especificando, até chegar na imagem do pulmão. Para a realização

dos ciclos de respiração, a imagem do pulmão foi bastante utilizada para visualizar as estruturas fisiológicas internas, como a pleura e o seu entorno de ossos e músculos. Adentrar nos pulmões trouxe a visão dos brônquios, bronquíolos e alvéolos como a ideia de uma rede imensa, em que suas conexões vão ficando mais finas e delicadas. Uma imagem significativa para os procedimentos que permite ser expandida para todo o corpo.

Esta visão trouxe associações, como a das árvores, presentes em nosso cotidiano e imaginário. Mas cada árvore é diferente, certo? O meu pulmão se tornou a metáfora de uma árvore especial, onde em sua estrutura os brônquios remetiam a seu tronco, e os bronquíolos a estruturas menores como galhos e as folhas.

Pesquisando sobre seus significados, a árvore é um símbolo utilizado tanto na cultura oriental, quanto na cultura ocidental. Miranda (2000) apresenta algumas simbologias da árvore relacionada ao corpo. Na tradição Judaica, o crescimento do corpo e da pessoa é comparado ao crescimento da árvore das vidas. A árvore das vidas é apresentada como fonte da sabedoria, caminho da experiência e da experiência do interior. Já na tradição judeu-cristã, possui a imagem da árvore plantada no centro do jardim do Éden, colocada como a reunião de toda iluminação para compreensão do corpo e sua verticalização e ascensão a Deus.

A simbologia da árvore é uma das mais difusas em todas as culturas. Ela representa a vida em perpétua evolução e em ascensão rumo aos céus. A árvore evoca a comunicação entre, de um lado, as realidades cósmicas, subterrâneas e terrestres e, de outro, as celestes ou aéreas. A árvore é um símbolo do caminho ascensional entre o visível e o invisível, um lugar da manifestação do divino (MIRANDA, 2000, p. 36).

Jung (1875-1961) também coloca a árvore como um representativo geral de um aspecto do símbolo do si-mesmo quando se refere a questão do crescimento. No livro “Estudos Alquímicos” (2002), o autor apresenta o arquetípico da árvore como um símbolo que sofre desenvolvimento com o tempo, principalmente no cerne do seu sentido, e indica aspectos de sua significação:

As associações mais frequentes no que diz respeito à árvores são: o crescimento, a vida, o desdobramento da forma sob o ponto de vista físico e espiritual, o desenvolvimento, o crescimento de baixo para cima e vice-versa, o aspecto materno (proteção, sombra, fronde, frutos comestíveis, fonte de vida, firmeza, duração, enraizamento e também impossibilidade de mudar de lugar), idade, personalidade e finalmente morte e renascimento (JUNG, 2002, p. 265-266).

Segundo Wohlleben (2017) a árvore é sinônimo de equilíbrio, realizando

trocas para seu crescimento, integrando e gerenciando o ambiente compartilhado com outras árvores. Na pesquisa, a figura da árvore cresceu e passou a ocupar todo o meu corpo, estabelecendo uma conexão vital entre respiração, movimento e equilíbrio. As folhas vivas, a estabilidade do tronco foram as primeiras informações que chamaram mais atenção. A cor verde acolhe, o tronco mostra a estrutura de sustentação e condução, uma imediata metáfora do meu próprio torso. Ele precisava se alicerçar, estar pronto para deixar livre os membros para mexer. Logo, antes da pesquisa ir adiante, sabia que a minha árvore do pulmão necessitava ser entendida e desenvolvida.

Pelo percurso que a pesquisa já tinha desenhado até então, a possibilidade de agregar a imagem da árvore às movimentações que estavam em percurso, foi assumir um processo já iniciado mas que poderia ser melhor explorado. Assim, como provocação sugerida pela orientadora e também pela abordagem da *Ideokinesis*, começo o trabalho corporal pelas imagens, texturas, sensações que a árvore me oferece.

É pela imagem da árvore que vem o estímulo para a criação, pela poésis que "então seria o impulso do espírito humano para criar algo a partir da imaginação e dos sentimentos" («Etimologia - Origem e Conceito», 2019)². Ela é imagem agente, passível de criar uma percurso funcional para esta pesquisa, desde acomodar a relação entre prática/teoria e até uma simbologia capaz de elucidar a função dos pulmões. Deste modo, esta seria a oportunidade de ampliar e aprofundar outras questões relacionadas a esta simbólica imagem. Entre várias possibilidades, como apresentada anteriormente, eu escolhi a leitura do livro “A vida secreta das árvores” (2017) de Peter Wohlleben, para provocações e embasamento poético do trabalho. O autor apresenta as árvores como seres sociais. Inseridos em contexto, em que diversos organismos contribuem ou dificultam o seu crescimento e a sua continuidade. Seres que necessitam da sua individualidade ou que não conseguem sobreviver, se não estiverem em coletivo. O autor nos conta sobre as lutas de suas bordas e raízes, ao longo de séculos, para continuar sua permanência.

² Consultado em 24 de fevereiro de 2022.



Fig. 2. Capa do livro “A vida secreta das árvores”, de Peter Wohlleben. Imagem de Briana Garelli.
Fonte: <https://c5s9i6d5.stackpathcdn.com/wp-content/uploads/2019/03/VIDA-SECRETA-DAS-ARVORES.png>

Para todos verem: Desenho de três árvores, sendo a do meio a maior delas. As árvores têm troncos escuros, com bastante galhos e muitas pequenas folhas, que sobrepostas, ficam com a cor verde mais escura. Suas raízes são numerosas e esparramadas. Para diferenciar a parte de cima com a de baixo da terra, tem o desenho de uma superfície com uma vegetação rasteira.

Não foi difícil, ao ler o livro, estabelecer uma relação entre o desenvolvimento das árvores e o meu próprio. Afinal, neste processo de investigação e estudos percebo que meu corpo está em um contexto, onde a empenho atual é para continuar crescendo, principalmente na proposta de conhecer minha estrutura interior, para que ela, ao ser ainda pouco conhecida por mim, não seja um fator incômodo ou um desafio para meu desenvolvimento pessoal e artístico. Nos laboratórios estou atenta e procuro me adaptar às mudanças enquanto ocorrem, como as árvores cuidam das relações que se estabelecem com os fungos e vírus que as cercam. Acredito que minha escolha por observar as árvores não tenha sido aleatória, pois vi-me espelhando em semelhanças.

O conteúdo do livro utilizado como apoio para adentrar ainda mais o universo das árvores me deixou fascinada, principalmente pela sabedoria e organização apresentadas pelas árvores para sobreviverem e viverem bem em comunidade. O que comecei a compreender a respeito das raízes, isto é, como elas atuam em relação ao solo, trouxe imediata e clara conexão com meus pés e pernas. Movida pelo significado e importância que as árvores têm em nossas vidas, eu compreendi que ao estudar suas estruturas, observar o modo como crescem, a região geográfica onde mais se adaptam, como reagem os infortúnios da natureza e sua fantástica capacidade de viver em comunidade sem perder suas próprias características, seria um percurso interessante para explorar nos laboratórios. Não é

uma questão somente de abordar o assunto poeticamente, mas aprender como elas respiram em diferentes condições. Comecei a me interessar muito por conhecer e compreender como as raízes das árvores as ajudavam, como elas desenvolviam uma base de apoio tanto para sustentá-las na adversidade quanto no auge de seu florescimento.

Uma parte fundamental da estrutura não é vista por nós, pois está organizada em rede abaixo da terra, onde realiza processos fisiológicos fundamentais para que todo o tronco e folhas vivam e fiquem fortes para sustentar por anos suas funções e sua beleza. Assim, como similaridade de imagem, as pernas ganham uma prioridade de movimentação e uma questão para ser trabalhada esteticamente na composição: como dar visibilidade para algo que está e fica embaixo da terra?

No fim, a árvore forma um tronco curto, grosso e totalmente coberto pela copa. Já casos extremos de espécimes de parque que parecem ser apenas uma enorme copa. Sua raízes penetram menos de 50 centímetros no solo compacto e quase não oferecem sustentação, uma situação arriscada para espécimes de tamanho normal, que ficariam instáveis. Numa floresta antiga, em que as raízes são profundas, o centro de gravidade da sequoia é baixo. Por isso, ela não perde o equilíbrio facilmente durante uma tempestade e é bastante estável (WOHLLEBEN, 2017, p. 156).

Olhando para a imagem da árvore, penso na possibilidade de inversão das raízes com seus galhos ou a uma mesma estrutura, quase como uma imagem refletida pela água de um lago ou um espelho, ao qual me proporciona a imagem da árvore invertida. Jung (2002) coloca a citação de Blasius Vigenereus que apresenta a base de toda a estrutura inferior fixada no alto e que o ponto mais alto da árvore está na parte de baixo, como a inversão da estrutura da árvore. Decido inverter a árvore, e assim, inverter o corpo: as pernas precisam estar em um plano alto. O desafio tem sido então, a pesquisa de como alcançar, e observar, o que provoca a inversão do corpo no espaço.

As ilustrações alquímicas que representam a opus como uma árvore e suas fases como folhas trazem à mente a idéia hindu da libertação pelo “saber”, isto é, pela aquisição do conhecimento depositado no Veda. Na Índia, a árvore brota do alto para baixo; na alquimia, pelo contrário, ela cresce (pelo menos nas representações) de baixo para cima, se acreditarmos na imagem nas imagens da Pretiosa Margarita Novella de 1546, analogamente à forma dos aspargos. O impulso impressionante dos tenros aspargos para o alto descreve com efeito nitidamente o crescimento interior dos conteúdos antes inconscientes, que passam para a consciência. Nos dois casos, tanto na psicologia oriental como na do Ocidente, trata-se de um processo vital e também de um processo de conhecimento ou de iluminação; pode-se sem

dúvida aprendê-lo mediante uma compreensão intelectual, sem que no entanto se deva confundi-la com ele (JUNG, 2002, p. 306).

A partir dessa escolha, que por não ser a posição natural, bípede e vertical do ser humano, eu preciso encontrar uma maneira de inverter o eixo do corpo e um modo que consiga permanecer ativa por algum tempo e, assim, ter uma estabilidade para explorar as movimentações nessas premissas. A inusitada troca da posição provocou diferentes percepções, sensações e pensamentos pelo corpo, ainda mais que os pulmões estavam muito perto do solo, sem tanta liberdade quase comprimidos, distinta da posição de pé. Como seria manter a vitalidade e a respiração funcional naquela posição?

Assim, como a exemplificação emergida durante o processo, a continuidade da pesquisa está em compartilhar o processo relacionando imagens e processo corporal, entrelaçar prática e teoria das somáticas, buscando desenvolver uma metodologia que dialogue a prática artística com a escrita acadêmica a partir do tema da respiração.

Referências

BEARLZ, E. B.; **Poética Ponderal da Montanha** uma proposta de sistematização composicional em dança. 2018. 164f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), orientação Alice Stefânia Curi - Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

CHOREOGRAPHIC LAB. **Interventions into Practice as Research**, 2021. Página Interventions into Practice as Research. Disponível em: <https://www.choreographiclab.co.uk/interventions-into-practice-as-research/>. Acesso em: 20 abr. 2022.

CONZ, R. **Resquícios e rosas: as memórias na criação em dança contemporânea**. 2013. 141f. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena), orientação: Julia Ziviani Vitiello – Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2013.

HUXLEY, M. F. Matthias Alexander and Mabel Elsworth Todd: Proximities, practices and the psycho-physical. **Journal of Dance & Somatic Practices**, v. 3, p. 25-42, 2012. Disponível em: <https://www.ingentaconnect.com/contentone/intellect/jdsp/2012/00000003/f0020001/art00003>. Acesso em: ago. 2021.

JUNG, C. G. **Estudos Alquímicos**. Tradução de Dora Mariana R. Ferreira da Silva, Maria Luiza Appy. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

MIRANDA, E. E. **Corpo Território do Sagrado**. São Paulo, SP: Edições Loyola, 2000.

SWEIGARD, L. E. **Human movement potential: its ideokinetic facilitation**. New York, NY: Harper and Row, 1974.

WOHLLEBEN, P. **A vida secreta das árvores**. Tradução de Petê Rissati. Rio de Janeiro: Sextante, 2017.

Júlia Ferreira (IA/UNICAMP)

E-mail: juliaferreira140713@gmail.com

Mestranda no Programa de Pós-Graduação Artes da Cena IA/Unicamp, Bolsista CAPES, Graduada em Dança pela Unicamp, Integrante do Grupo de Pesquisa Dançaberta- pesquisa, corpo e arte.

Julia Ziviani Vitiello (IA/UNICAMP)

E-mail: jziviani@unicamp.br

Profa. Titular do Instituto de Artes, Unicamp, Docente colaboradora do Programa de Pós-Graduação Artes da Cena, Diretora do Grupo de pesquisa Dançaberta- pesquisa, corpo e arte.

2560

A magia astrossoma: o processo artístico somático astrológico

Luana Garcia (UFRJ)
Lígia Tourinho (UFRJ)

Comitê Temático Somática e Prática como Pesquisa em Dança

Resumo: Este artigo busca discutir a metodologia aplicada à pesquisa de mestrado da autora. Para tal, debate-se formas outras de gerar conhecimento acadêmico que não as formas de pesquisa quantitativa, qualitativa ou pesquisa prática. Trata-se da Prática como Pesquisa (PaR), que como tal não se visita e estuda sobre uma experiência artística, mas com ela, como sugere Ciane Fernandes e Diego Pizarro. Nesse processo, é possível perceber como há um mergulho dentro de si na prática artística, trazendo as experiências vividas para a vivência artística, tomando como base a metodologia somática Life Art/Process de Anna Halprin. Como aprofundamento metodológico somático, que busca viver artisticamente por meio de gestos, dança, performance, os aspectos identificados em uma forma mística de leitura da personalidade: a astrologia. Astrossoma une a somática como pesquisa artística com a astrologia, onde para alcançar discussões do acesso ao inconsciente a magia, tão polêmica no mundo acadêmico, é fortalecida com os atos psicomágicos de Alejandro Jodorowsky.

Palavras-chave: DANÇA. ASTROLOGIA. SOMÁTICA. ASTROSSOMA.

Abstract: This article seeks to discuss the methodology applied to the author's mastering research. To this end, other ways of generating academic knowledge are debated, diverse than the quantitative, qualitative or practical research forms. It is about Practice as Research (PaR), which as such is not a visit and a study about an artistic experience, but with it, as Ciane Fernandes and Diego Pizarro suggest. In this process, it is possible to notice how there is a dip within oneself in the artistic practice, bringing the lived experiences to the artistic experience, based on Anna Halprin's somatic Life Art/Process methodology. Like a somatic methodological deepening, which seeks to live artistically through gestures, dance, performance, the aspects identified in a mystical way of reading the personality: astrology. Astrossoma unites somatics as artistic research with astrology, where in order to reach discussions of access to the unconscious, magic, so controversial in the academic world, is strengthened with the psychomagical acts of Alejandro Jodorowsky.

Keywords: DANCE. ASTROLOGY. SOMATIC. ASTROSSOMA.

1. Autoconhecimento e a somática da cena

Em um mundo que está constantemente nos exigindo um afastamento de si (HANG, 2017), encontrar formas de estar em contato e ir de encontro a si

mesmo¹, é transgressor e político. Das diversas possibilidades desse encontro acontecer, destacamos duas: a somática e a prática artística. Ambas têm o contato e mergulho em si mesmo como pré-requisito para acontecer, e geram reverberações em outros momentos da vida. Reverberações essas, que possuem efeitos transformadores no modo hegemônico de operar socialmente. Tanto a somática quanto a cena, podem ser combinadas tornando-se uma ferramenta de autoconhecimento, é o que é proposto aqui.

No processo artístico o artista tem a oportunidade e possibilidade de olhar para si e se conhecer durante a criação. Seja ela guiada por um tema ou seguindo um roteiro, cada artista imprime um pedaço de si naquela obra. Ora, não é assim com todos os processos criativos? O artesão não imprime muito de si em cada peça que cria e produz? Um escritor não expõe o seu ponto de vista nas palavras, ainda que seja um relato cotidiano? Com o artista da cena não seria diferente. Ainda que a dramaturgia da obra tenha personagens com suas próprias histórias a serem contadas, o criador artista descobre em si mesmo potências que darão vida àquela narrativa, que imprimirão algo como uma assinatura ou uma impressão digital na obra.

Esse processo o modificará, o fará aprender algo sobre si mesmo que fará com que não mais seja o mesmo, pois criação artística é voltar a si mesmo e se colocar à prova de transformações de si mesmo (PIZARRO, 2020 e FERNANDES, 2018).

Em obras que não tem personagens ou histórias a serem contadas, que tem a própria vivência do artista como ponto de partida poético para a criação, a possibilidade de autoconhecimento é intensificada.

Os processos somáticos também têm essa característica. É sobre voltar às suas próprias raízes, sobre entender seu próprio chão tanto quanto onde se pisa e como se pisa. Fernandes (2018) fala do processo artístico e seu fundamento de autoconhecimento e sua importância no processo somático, como veremos mais à frente.

Na contemporaneidade tem surgido processos de criação artísticos somáticos, isto é, fazer, das próprias pulsões, conflitos e desejos, obra artística. Especialmente no meio acadêmico, essa tem sido uma das formas como os artistas

¹ Entendendo “si” como a constituição e o existir da corporeidade no mundo, o contexto social inserido e os próprios hábitos, traumas, vícios e zonas de conforto.

têm encontrado de inaugurar uma nova metodologia de pesquisa científica que coloca em destaque como meio e como obra o próprio artista e sua relação com o mundo e o outro: a Prática como Pesquisa (PaR²).

Diferente de coleta e análise de dados, a prática como pesquisa, coloca o processo artístico em um lugar diferente daquele que precisa gerar resultados ou comprová-los. Trata-se de uma vivência, de um foco na experiência (LARROSA, 2014), sem ter um lugar pré-concebido a que chegar, sem algo a ser analisado de fora. A prática como pesquisa não coloca o pesquisador como espectador ou analista de algo que está “fora” dele, pelo contrário, coloca o pesquisador como seu próprio objeto de pesquisa no momento em que a pesquisa está acontecendo, em gerúndio. Pesquisador pesquisando pesquisa.

Ela se assemelha a PesquisarCOM (KASTRUP; MORAES, 2010) que desfaz a fronteira entre pesquisador e pesquisado e constrói uma pesquisa em que ambos atuam para construí-la, num processo de vivência COM, ao invés de SOBRE.

Pesquisa SOBRE uma obra artística é bem diferente de pesquisa COM obra artística. Na primeira, há uma análise posterior da obra, uma visita a algo que já se encerrou, que já foi apresentado, finalizado. Pode-se incluir o processo de composição, mas a pesquisa SOBRE se dá depois do processo de criação e depois da apresentação da mesma. Na segunda, há uma construção da pesquisa durante o processo de criação e da apresentação da obra, como um processo cartográfico, em que se estuda na mesma medida em que se faz³. Podemos destacar a forma nominal verbal nesse modo de pesquisa: fazendo, estudando, sentindo, escrevendo, agindo, vivendo, pesquisando... verbos no gerúndio, sempre indicando continuidade do fazer, e não a finitude de algo dado ou pronto, como algo criado, usado, feito, apresentado, dançado. Assim, o interesse não é um processo artístico que ilustre um tema pesquisado teoricamente, não é tornar visível cenicamente teorias e referências bibliográficas. É viver as questões pulsantes cenicamente, fazendo da cena o espaço de pesquisa (e não um/qualquer espaço de pesquisa). A cena é o lugar de pesquisar, é o lugar do “vivendo” tanto quanto do “escrevendo”.

Há olhares para si que se abrem durante a criação, há entendimentos e fatores de si que são revelados, há algo que se entende em si mesmo enquanto está

² *Practice as Research.*

³ Mais sobre cartografia em: ESCÓCIA, Liliana da; KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo. *Pistas do método da cartografia: pesquisa intervenção e produção de subjetividade.* Porto Alegre: editora Sulina, 2009.

criando. Podemos dizer que um processo artístico cênico somático é, além de outras coisas, uma ferramenta de autoconhecimento. Não que esse seja o objetivo principal, mas é uma consequência a qual não se pode fugir, pois é preciso olhar para si durante o processo.

O autoconhecimento se afigura importante tanto na formação quanto na prática atual do artista-pesquisador, propiciando-lhe redescobrir suas potencialidades e perceber como se está a transformar a cada dia. O que para nós é significativo tanto na Arte do Movimento quanto na Prática como Pesquisa é que ambos proporcionam esse autoconhecimento, e, ao mesmo tempo, só funcionam através dele (FERNANDES *et al.*, 2018, p. 5).

Das várias abordagens somáticas, que hoje existem, algumas têm afinidade com o fazer artístico e a dança. O BMC⁴ que se volta a um estudo minucioso dos órgãos e as constituições corporais, que tem várias reverberações terapêuticas na vida, faz parte do arcabouço de preparação corporal e estudo do movimento e da cena de várias figuras da dança, como Diego Pizarro em sua tese (2020), por exemplo. O sistema Laban/Bartenieff, que além das qualidades de movimento, o relaciona com o espaço, como bem destrinchado por Ciane Fernandes (2006). A metodologia somática Life Art/Process (LAP), criada por Anna Halprin⁵, tem uma consequência terapêutica também ao colher elementos de nossa própria história e vivendo-os artisticamente.

O estudo de si e o reconhecimento de aspectos que nos constituem, seja ele anatômico, físico, ou algo da psique que mora no inconsciente, essa simples anuência, muda a forma como agimos e existimos. Com toda a relevância do autoconhecimento, os momentos de olhar para si e se descobrir e estudar são preciosos e, como citado anteriormente, transgressores e políticos, pois eles produzem uma pausa e propõe uma forma diferente de viver da que a vida capitalista se dá e nos pressiona para ser. A valorização e a abertura de espaço para esses momentos se faz urgente e é uma oportunidade de investir na prática somática artística não só como ferramenta de autoconhecimento, mas como forma transgressora de viver.

Para essa pesquisa, o Life Art/Process é um exemplo de aplicação somática artística, onde, na cena, se pulsa aspectos próprios e pode ter uma

⁴ *Body-mind centering*SM, de Bonnie Bainbridge Cohen. Mais informações em: <https://www.bodymindcentering.com/>.

⁵ Mais em: <https://www.tamalpa.org/>.

consequência de transformação deles.

2. Life Art/Process e magia no acesso artístico do inconsciente

Life Art/Process (LAP) acolhe, reconhece e faz pulsar aspectos da vida na criação de arte, da cena. Nesse processo, há uma conexão interna que reverbera em si mesmo. Diversos elementos são usados no LAP, como a escrita automática, desenhos, falas, textos, relação com o outro ou não, e a dança. Em sua trajetória, Anna Halprin (1920-2021) buscava pesquisar a cena e muitas vezes foi interpretada como Dança Teatro. Suas criações, transgressoras para a época, abraçavam vários artistas na sala de ensaio, que era um deque em seu jardim, onde mais tarde se tornaria o Instituto Tamalpa⁶. Com forte conexão com a natureza em um sentido integrativo espinozista, como diz Deleuze (2002) "... uma Natureza que é ela própria um indivíduo variando de uma infinidade de maneiras" (p. 127), inclui nos corpos que se relacionam e se afetam essa Natureza, provocando as mudanças no meio assim como somos também provocados e nisso reverberações mundiais podem se dar, como na performance Planetary Dance⁷, repetida em várias regiões do mundo, com diferentes comunidades. Os efeitos terapêuticos ficavam cada vez mais claros. A vivência artística a partir de materiais colhidos nos processos de vida desencadeiam nessas consequências transformadoras, e por vezes até curativas, no caso dela mesma, onde se curou de Há algumas ferramentas que podem guiar um processo artístico de cura no LAP⁸, como o processo de 5 partes (identificação, confronto, liberação, mudança e crescimento); os 3 níveis de consciência e resposta (física, emocional e mental); a construção de mapa corporal; auto retrato dançado; rituais na natureza etc. Ressalto a ferramenta de processo psico-cinético-imaginário, que é feito em ciclos de dança, desenho e narrativa. A ordem dos ciclos no processo influencia e há vários desdobramentos possíveis que podem surgir no momento da ação, como a narrativa enquanto se dança, ou dançar os desenhos, entre outros. Essa ferramenta, segundo Jong (2020) e Daria Halprin (2003), é importante de ser realizada em sua completude do ciclo, pelo menos uma vez em um processo criativo, pois é um meio

⁶ Mais é encontrado no documentário biográfico de *Anna Halprin: Breath made visible*, dirigido por Ruedi Gerber, 2009.

⁷ HALPRIN, Anna. *Making Dances that matter: resources for community creativity*. Middletown: Wesleyan University Press, 2009.

⁸ JONG, Liesbeth. *Resource booklet Life Art Process: its tools in images and words*. Coppel: Colophon, 2020.

de acesso ao inconsciente que expõe as questões que pulsam por atenção e serão trabalhadas na cena: “Esse processo permite que recursos do inconsciente venham a superfície” (JONG, 2020, p. 14, tradução nossa)⁹.

Como os atos psicomágicos de Jodorowsky (2009), em que há um acesso ao inconsciente por gestos e ações, que podem incluir desenho, escrita, performance, relações diversas com o entorno “Então eu percebi que, para o inconsciente, os objetos que trazemos conosco, assim como os que estão à nossa volta, fazem parte de sua linguagem. (JODOROWSKY, 2009, p. 10). Jodorowsky receita¹⁰ a alguns sortudos sorteados visitantes de um Café em Paris, toda terça-feira, atos que parecem cotidianos ou surrealistas (o que é cabível para um artista surrealista como ele), mas que ele mesmo sabe que irá acessar algum hábito ou trauma no inconsciente da pessoa e isso a fará mudar a forma de agir, usando o inconsciente e não o consciente. Ele identifica esses hábitos e traumas quando joga Tarô¹¹ com a pessoa. A leitura do simbolismo das cartas, junto a conversa, contém uma pitada de misticismo que acessa a subjetividade de Jodorowsky, da pessoa e da relação entre os dois. Assim, Jodorowsky convoca gestos de acesso ao inconsciente para tocar subjetividades em algo que ele nomeia de psicomagia.

Ele não se enquadra em terapias ou medicinas convencionais porque não usa ferramentas catalogadas por nenhuma instituição, ao contrário, a partir de seus estudos e trajetória, ele mais se relaciona com os curandeiros populares. A partir das cartas do Tarô, ele estabelece uma relação profunda, que vai para além do que é superficialmente aparente, dando a pessoa não só uma consciência maior de si mesmo, como uma mudança, ou até mesmo uma cura, a traumas que resultam em características e hábitos particulares. Porque quando ele vai direto ao inconsciente sugerindo gestos surrealistas, ele atinge algo a mais que faz parte da constituição da questão, e há um movimento que antecede o consciente, como estudado por José Gil:

⁹ No original: “*This process allows resources from the unconscious to surface*”.

¹⁰ O próprio Alejandro Jodorowsky utiliza essa palavra ao se referir às sugestões que faz às pessoas que voluntariamente se sentam na sua mesa para o jogo de Tarô no Café La Promenade. Trata-se de um jogo de palavras usadas pelos curandeiros populares e a medicina tradicional.

¹¹ Trata-se de um baralho com 78 arcanos. Utilizado para leituras simbólicas do interior humano, onde os desenhos dos arcanos e a ordem de retirada das cartas do baralho embaralhado, podem responder perguntas e revelar camadas profundas da psique. Jodorowsky trabalha com o tarô de Marselha. Mais em: JODOROWSKY, Alejandro. Os caminhos do tarot. São Paulo: 1ª edição, Editora Chave, 2016.

Aquieto-me ao encontrar José Gil (1997), que afirma que o corpo tem uma função essencial na organização do inconsciente e que é através dos movimentos do inconsciente que o corpo age sobre a consciência (RIBEIRO, 2016, p. 20).

Então, assim como podemos encontrar em Jodorowsky pistas místicas para acionar mudanças e curas em nós, com o LAP, é na arte da cena que essa transformação se inicia. Na ferramenta de 5 partes, por exemplo, entre as partes de liberação, mudança e crescimento, há o momento de acionamento da transformação e a aplicação dela nos hábitos e no dia a dia, há um momento de “*shift*”, como um gatilho que se alcança ao se aprofundar artisticamente em si mesmo. Efeitos terapêuticos de gestos criados a partir de um jogo de tarô. Magia? Milagre? Talvez. Devemos estar mais atentos aos efeitos gerados ao invés de tentar definir um nome para esses efeitos.

De fato, na artesanaria das práticas somáticas, há espaço para a intuição e para a percepção profunda das trocas de energia entre as pessoas, e mudanças significativas são nítidas após um mergulho inusitado em nós mesmos; o que não quer dizer que houve um milagre, uma mágica ou qualquer ação sobrenatural. De tão esquecidas, as nuances do encontro conosco mesmo e com o mundo de forma simples e sincera – como perceber o ritmo respiratório, por exemplo –, quando emergem e trazem à tona sua potência negligenciada por anos a fio, acabam por nos surpreender milagrosamente (PIZARRO, 2020, p. 152).

Aqui, usaremos a palavra “magia”, nos baseando e fazendo viver Jodorowsky e a prática cênica ritual de Halprin. Mas se essa palavra ofende o meio acadêmico científico, podemos chamar de “transformações de subjetividades com inconsciente”.

Marie Close, artista Belga que trabalha com a metodologia Life Art/Process acrescenta uma pitada de psicomagia em seus processos de criação, fazendo com que os bailarinos não só vivam seus traumas, hábitos e questões na cena, mas que reverberem nele, há algo que se leva pra casa da sala de ensaio e do palco¹². Não que seja um processo fácil e simples, mas sua complexidade permite que os envolvidos se (re)conheçam na vivência cênica. Como afirma Lígia Tourinho ao falar sobre essa experiência de residência artística com Marie Close:

¹² Em 2019 fiz parte da Residência Artística dirigida por Marie Close intitulada: Fronteiras invisíveis - liminaridades em tempos de Balbúrdia, sob parceria com PPGDAN da UFRJ. Mais informações são encontradas em: SANTOS, B. Performance Fronteiras invisíveis: contemplações pós-coreográficas sobre a residência artística de criação e apresentações em contextos de liminaridades criativas. In: TOURINHO, L. Carnes vivas: dança, corpo e política. Salvador: Editora ANDA. 2020. p. 648-657.

O corpo que dança move e modifica o espaço. A reunião de um grupo, sua convivência corpo-a-corpo, co-criação e duração prolongada, são atos geradores de potências e novas possibilidades de existir e mover. (TOURINHO, 2020, p. 657).

Outros artistas usam e usavam essa metodologia somática de criar e reverberar em suas composições. Ciane Fernandes tem desenvolvido seus processos na universidade com a Prática como Pesquisa em seu grupo de pesquisa A-FETO da Universidade Federal da Bahia, com alunos dos cursos de artes da cena e dança, desenvolvendo a somática como criação em metodologia somático-performativa, como descrito em seu livro: *Dança Cristal: da Arte do Movimento à Abordagem Somático-Performativa*, 2018. Pina Bausch, como situado por Fernandes (2000) e Gil (2001) compunha com o material apresentado pelos próprios bailarinos, muitas vezes vindo de estímulos que ela oferecia relacionado a vida pessoal deles.

Se o seu trabalho [Pina Bausch] difere da terapia, é porque visa, antes do mais, fabricar uma performance artística, ainda que o seu método raie os modos de proceder terapêuticos. Atinge camadas profundas do inconsciente (e do inconsciente do corpo) dos seus bailarinos, mas recupera a energia com fins mais formais (GIL, 2001, p. 224).

Aqui, se bebe desses artistas e seus processos somáticos para a vivência de um processo somático único, também com uma pitada de magia (transformações de subjetividades com o inconsciente). A magia também é tema somático. Thomas Hanna, um dos principais pensadores da somática, enfatiza o conteúdo mágico que na Somática praticada por algumas mulheres existe:

A tecnologia que elas empregam apresenta curiosa semelhança com a antiga feitiçaria. Em contraste com os complicados diagnósticos e métodos terapêuticos da medicina científica, a terapia somática é baseada no empirismo direto. Da mesma forma que na dança moderna, seus praticantes são peritos em perceber. O diagnóstico é feito pelo olhar, pelo sentir e pelo ouvir. A cura é simples: às vezes, dá-se através da manipulação de músculos e membros; noutras, guiando a consciência das pessoas para específicas partes de seu corpo ou ensinando-lhes formas básicas de movimento e exercício (JOHNSON, 1990 *in* PIZARRO, 2020, p. 152).

Contudo, a Magia aqui utilizada não é o tarô. É também um conhecimento místico, e é também uma linguagem de leitura de mundo e seus acontecimentos: A astrologia.

3. Astrossoma

Das ferramentas usadas para o autoconhecimento, como o próprio Tarô, destacamos aqui a Astrologia. Trata-se de uma linguagem antiga, construindo mapa astral a partir do estudo dos planetas¹³ e suas posições¹⁴ e aspectos¹⁵ nas constelações do zodíaco¹⁶, em uma mandala que indica essas posições a partir do ponto de vista da Terra¹⁷. É possível construir várias mandalas diferentes, pois - astronomicamente - há movimentação constante planetária, e cada mandala possui uma forma de interpretação a partir da sua origem. A mandala do mapa natal parte do cálculo a partir da hora e local de nascimento de alguém, e é usada para entender várias camadas do ser humano, suas tendências, traumas, potências e em alguns casos, a probabilidade de acontecimento futuro. É possível produzir um mapa natal também de algo que nasce, como uma empresa, um relacionamento, uma cidade, como no exemplo a seguir, mapa da fundação da cidade do Rio de Janeiro segundo Mayara Lista para o livro de Alberto Mussa: *A biblioteca elementar*, 2018, encontrado na página 188:

¹³ Incluídos aqui os planetas do sistema solar: Mercúrio, Vênus, Marte, Júpiter, Saturno, Urano, Netuno e Plutão (apesar de ser considerado planetóide para a astronomia). A astrologia também inclui o Sol, apesar de ser uma estrela, e a Lua, que é um satélite natural da Terra, nesse grupo de “planetas” do mapa astral.

¹⁴ As localizações com referência as chamadas casas zodiacais, que vão de 1 a 12, seguindo os signos do zodíaco.

¹⁵ São os ângulos formados entre as posições dos planetas no mapa: 60°, 120°, 90°, 180° e 0°.

¹⁶ Conjuntos de estrelas que levam nomes simbólicos: Áries, Touro, Gêmeos, Câncer, Leão, Virgem, Libra, Escorpião, Sagitário, Capricórnio, Aquário e Peixes.

¹⁷ ARROYO, Stephen. Astrologia, psicologia e os quatro elementos: uma abordagem astrológica ao nível da energia e seu uso nas artes de aconselhar e orientar. São Paulo: 2ª edição, Pensamento, 2013.

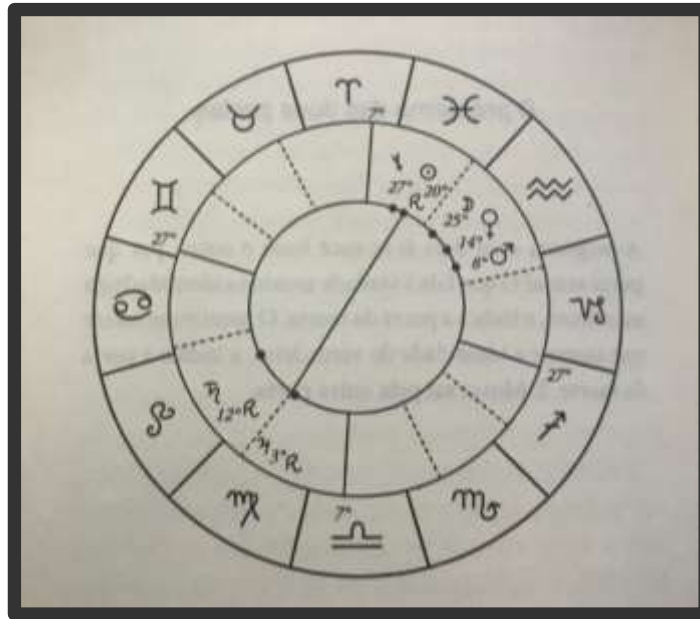


Fig. 1. Mapa Astral Natal da Fundação da cidade do Rio de Janeiro. Fonte: MUSSA, A. A biblioteca elementar. Rio de Janeiro: Record, 2018.

Para todos verem: Mandala contendo os símbolos dos signos do zodíaco em um círculo exterior separados por traços e símbolos dos planetas em círculo interior acompanhados por seus ângulos de localização. Um traço cruza a mandala marcando oposição do símbolo do sol e júpiter.

Então, a construção da mandala astrológica é uma potente ferramenta de entendimento e estudo aprofundado de algo ou alguém. Ela é uma linguagem de leitura de personalidades. Assim como o tarô, a astrologia possui simbologias e arquétipos nos mitos das constelações e planetas que revelarão detalhes profundos da personalidade e da psique humana. Como Áries e Marte, ambos deuses da guerra nas mitologias grega e romana; ou Netuno, o deus dos mares na mitologia romana; Vênus, a deusa do amor, na mitologia romana. As histórias desses deuses, os mitos de suas relações, constroem o entendimento das simbologias e arquétipos nos mapas astrais. Ela, a astrologia, não determina ou restringe alguém ou algo definindo-o, mas auxilia no entendimento das várias camadas que constituem a vida.

A astrologia oferece, como a religião e a filosofia, mais uma interpretação do que uma descrição da realidade. É uma interpretação que é fundamentalmente mais simbólica e imaginativa do que racional e descritiva. Como um sistema de crença, não é baseada no mundo objetivo físico, mas em um reino psicofísico de significado humano (MARSHALL, 2004, p. 399).

Então, apesar de se basear em algo visível como o céu, as estrelas e os planetas, ela conta histórias e metáforas para que possamos nos aproximar desses elementos. Ela se aproxima da forma mitopoética (MARSHALL, 2004) de pensar e

analisar o inconsciente coletivo. É essa forma mitopoética que faz com que a astrologia, o tarô e outras ferramentas que nos liguem com o imaginário e faça possível com que acessamos partes nossas que são silenciadas pela vida apressada e agitada que levamos no contexto atual. Estudar a si mesmo com a astrologia, não só provoca o autoconhecimento que aqui foi defendido, como nos aproxima dessa Natureza e Corpo (DELEUZE, 2002) indo de forma transgressora às demandas do século XXI (HANG, 2017).

No mapa astral, olhamos para nós mesmos, vemos nossa própria história e temos a oportunidade de fazer o “*shift*” de aproveitar as brechas que ali se mostram para construir novas possibilidades de ser e conviver. Como afirma Gudrum Buckhard (1992, p. 14, tradução nossa): “Trabalhando conscientemente em nossa própria história de vida nos faz desenvolver a capacidade de entender as histórias de vida

Contudo, o estudo do mapa astral de forma teórica, ainda que analítica, não basta. Ele não atinge camadas do inconsciente. Para isso, aqui é defendido que o processo artístico somático é exatamente essa ponte entre consciência e inconsciência que produz transformações em nosso cotidiano, em nossa vida. Assim como os atos psicomágicos de Jodorowsky, que há algo a ser feito que pode acessar o que foi identificado no tarô.

Aqui, buscando acessar essa identificação no meio astrológico, busca-se usar o processo artístico somático LAP, pois acredita-se que esse tripé de autoconhecimento pode ser uma potente ferramenta metodológica de criação e que gera conhecimento.

Não se trata de estímulo poético para a criação cênica, mas a vivência cênica como espaço de trabalho astrológico, a própria cena como ato psicomágico somático, um ato astrossomático.

Entendendo aqui que quando se fala de processo artístico se fala também de somática enquanto área de pesquisa. *Astros* se unem ao *Soma*, já que soma é um Eu-corporal (PIZARRO, 2020), é o próprio devir da corporeidade e da existência da vida, é o entendimento de si no mundo, e a Astrologia uma linguagem de leitura de si no mundo.

A partir disso, buscando a experiência, a vivência astrológica e somática na cena. Não há resultados esperados quanto a efetividade de um método e seus efeitos terapêuticos, não há um experimento de algo que pode ou não funcionar e se

tornar uma fórmula rígida para aplicar em específicas situações. Provocando apenas entender que conhecimentos são gerados na vivência psicomágica a partir de identificações astrológicas, ao viver astrossoma.

Proponho um tripé de autoconhecimento que age cirurgicamente no ser humano: a criação cênica, a somática como pesquisa e a interpretação astrológica.

Referências

ARROYO, S. **Astrologia, psicologia e os quatro elementos**: uma abordagem astrológica ao nível da energia e seu uso nas artes de aconselhar e orientar. 2 ed. São Paulo: Pensamento, 2013.

BURKHARD, G. **Taking Charge**: your life patterns and their meaning. First published 1992. Edinburgh: Floris Books, 3 printing, 2014.

DELEUZE, G. **Espinoza**: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.

ESCÓCIA, L.; KASTRUP, V.; PASSOS, E. **Pistas do método da cartografia**: pesquisa intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

FERNANDES, C. **Dança cristal**: da arte do movimento à abordagem somático-performativa. Salvador: EDUFBA, 2018.

FERNANDES, C. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: 2ª edição, Annablume editora, 2006.

FERNANDES, C. **Pina Bausch e o wuppertal dança-teatro**: repetição e transformação. São Paulo: 3ª edição, Annablume, 2017.

FERNANDES *et. al.* A arte do movimento na prática como pesquisa. *In*: CONGRESSO DA ABRACE, 10, 2018, Natal. **Anais [...]**, Belo Horizonte: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, v. 19, n. 1, 2018. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view>

GIL, J. **Movimento Total**: o corpo e a dança. Lisboa: Relógio d'água editores, 2001.

HALPRIN, A. **Making Dances that matter**: Resources for community creativity. Middletown: Wesleyan University Press, 2009.

HANG, B. **Sociedade do cansaço**. 2ª edição ampliada - Petrópolis: Vozes, 2017.

JODOROWSKY, A. **Os caminhos do tarot**. 1ed. São Paulo: Chave, 2016.

JODOROWSKI, A. **Psicomagia**. São Paulo: Devir, 1ed., 2009.

JONG, L. **Resource booklet Life Art Process**: irs tools in images and words.

Coppell: colophon, 2020.

KASTRUP, V.; MORAES, M. (Orgs.). **Exercícios de ver e não ver**: arte e pesquisa com pessoas com deficiência visual. Rio de Janeiro: Nau Editora/FAPERJ, 2010.

LARROSA, J. **Tremores**: escritos sobre a experiência. Belo Horizonte: Autêntica editora, 1 ed., 2014.

MARSHALL, P. **A astrologia no mundo**: uma visão histórica para entender melhor a personalidade humana. Rio de Janeiro: Nova era, 2006.

MUSSA, A. **A biblioteca elementar**. Rio de Janeiro: Record, 2018.

PIZARRO, D. **Anatomia corpoética em (de)composições**: três *corpus* de práxis somática em dança. 2020. 446 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/32962>. Acesso em: 02 nov. 2021.

RIBEIRO, R. **Sensorial do corpo**: via régia ao inconsciente. Niterói: Eduff, 2016.

SANTOS, B. Performance Fronteiras invisíveis: contemplações pós-coreográficas sobre a residência artística de criação e apresentações em contextos de liminaridades criativas. *In*: TOURINHO, L. **Carnes vivas**: dança, corpo e política. Salvador: Editora ANDA, 2020. p. 648-657.

Luana Garcia (UFRJ)

E-mail: luana.danca.garcia@gmail.com

Luana é bacharela em Dança, astróloga e mestranda em Dança na UFRJ. Foi coordenadora do acervo midiateca do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro. Hoje, além de atuar na educação, pesquisa a arte da cena dança e astrologia.

Lígia Tourinho (PPGDan / DAC / UFRJ)

E-mail: ligiatourinho@eefd.ufrj.br

Artista do movimento e coreógrafa. Professora Associada do Departamento de Arte Corporal e do Programa de Pós-graduação em Dança da UFRJ. Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Dramaturgias do Corpo (CNPQ/UFRJ). Doutora e Mestre em Artes (UNICAMP). Bacharela em Artes Cênicas (UNICAMP). Analista do Movimento Laban/Bartenieff (CMA/LIMS/NYC).

2573

A presença da ossatura como elemento constituinte na Metodologia Angel Vianna

Marcilio de Souza Vieira (UFRN)

Comitê Temático Somática e Prática como Pesquisa em Dança

Resumo: A Metodologia Angel Vianna educa considerando que primeiro é preciso saber que se tem um corpo e então considerar a biodiversidade dos corpos na sua experiência sensível e singular. Parto do objetivo de que é possível um processo em dança a partir da ossatura considerando compreender como esse princípio/fundamento da MAV para a conscientização do movimento na dança a partir de minhas experiências práticas com a MAV e suas reverberações na escrita acadêmica. O processo metodológico para a pesquisa parte da Fenomenologia, em particular de Merleau-Ponty (1960, 1991, 2000), como abordagem metodológica e atitude de pesquisa. Elejo como método a intercorporeidade que perpassa meu mundo vivido para dialogar com a escrita desse texto.

Palavras-chave: METODOLOGIA. ANGEL VIANNA. OSSO. MOVIMENTO.

Abstract: The Angel Vianna Methodology educates considering that first it is necessary to know that one has a body and then consider the biodiversity of bodies in their sensitive and singular experience. I start from the objective that a process in dance from the bones is possible, considering understanding how this principle/fundamental of MAV for the awareness of movement in dance from my practical experiences with MAV and its reverberations in academic writing. The methodological process for the research starts from Phenomenology, in particular from Merleau-Ponty (1960, 1991, 2000), as a methodological approach and research attitude. I choose the intercorporeity that permeates my lived world as a method to dialogue with the writing of this text.

Keywords: ANGEL VIANNA. METHODOLOGY. BONE. MOVEMENT.

1. Breve introdução

O desejo de escrever sobre a presença da ossatura na Metodologia Angel Vianna me acompanha desde que iniciei o curso Conscientização do Movimento e Jogos Corporais/Metodologia Angel Vianna. Embora saiba que muito já foi escrito sobre essa personalidade Angel Viana e sua metodologia não encontrei escritos que tratassem diretamente de seus princípios/fundamentos (pele, osso, articulações); estes estão diluídos nessas escritas e muitas vezes, para um leitor desatento possa passar despercebido tais princípios/fundamentos. O desejo veio também da práxis com a Metodologia e da compreensão desses princípios/fundamentos, em particular

2574

com os estudos da ossatura, em meu corpo e como estes reverberaram na minha pesquisa corporal e conseqüentemente na pesquisa escrita sobre a Metodologia Angel Vianna e sua posterior contribuição para o campo da Dança, da Conscientização do Movimento e Jogos Corporais e ainda da compreensão dessa Metodologia como uma educação somática tipicamente brasileira.

A Metodologia Angel Vianna educa considerando que primeiro é preciso saber que se tem um corpo e então considerar a biodiversidade dos corpos na sua experiência sensível e singular, “[...] tendo como parâmetro a consciência corporal, a consciência pelo movimento, o movimento e a dança como possibilidades de expressão intrínseca de cada pessoa” (MATOSI, 2019, p. 702).

Ao facilitar os ensinamentos da Metodologia por meio da orientação e não da cópia, o bailarino/dançarino/aluno/aprendiz é estimulado ao autoconhecimento de si e ao trabalho técnico centrado em suas percepções corporais. Com uma ampla gama de exercícios e propostas de pesquisa do corpo em sua potência perceptiva, enfatiza-se o reconhecimento da nossa estrutura interna (esquema musculoesquelético), da ocupação espacial de cada segmento ósseo, da projeção e alinhamento dos planos do corpo no espaço e do comportamento do nosso “recheio”, como nos diz Angel, referindo-se a tudo o que há no espaço entre os ossos e a pele (ARAÚJO, 2020).

Parto do objetivo de que é possível um processo em dança a partir da ossatura considerando compreender como esse princípio/fundamento da MAV para a conscientização do movimento na dança a partir de minhas experiências práticas com a MAV e suas reverberações na escrita acadêmica. O processo metodológico para a pesquisa parte da Fenomenologia, em particular de Merleau-Ponty (1960, 1991, 2000), como abordagem metodológica e atitude de pesquisa. Elejo como método a intercorporeidade que perpassa meu mundo vivido para dialogar com a escrita desse texto.

2. EU-OSSATURA

*Não somos apenas um monte de ossos, músculos e órgãos.
(Angel Vianna)*

A percepção da ossatura na Metodologia Angel Vianna se dá pelo toque, pela apreciação de peças sintéticas e pelo tocar no corpo próprio ou do outro, assim

como reproduzindo esse osso através de desenhos (figura 1). Tal percepção na Metodologia é singular a cada indivíduo e cada um ao tocar-se (re)descobre partes ósseas que muitas vezes passam despercebidas no cotidiano. Ao tocarmos um osso, a sensação tátil é ressaltada através do registro de sua forma, de sua textura, de seu volume e de sua consistência. Esta experiência pode ser realizada, como aponta Teixeira (2008) e por mim vivenciada com a Metodologia Angel Vianna, com um osso de cadáver ou peça sintética e com o próprio osso em áreas fáceis de serem tocadas provocando um dos processos de construção da imagem do corpo que segundo Schilder (1994) se dá pelo toque.

Para a sinalização do osso na abordagem pedagógica do trabalho corporal da Metodologia Angel Vianna, primeiro apresenta-se o osso, não pela figura e sim pela presença, a exemplo de um osso de cadáver ou de uma peça sintética; depois introduz o conhecimento anatômico do segmento ou parte do corpo referida, para que possa ser reconhecida no próprio corpo do aluno. O objetivo, segundo Teixeira (2008, p. 33-34) “[...] é oferecer a percepção do que está sendo mostrado reconhecendo, assim, a forma, o tamanho e a mobilidade possível do segmento dentro de cada aluno, em si mesmo, para que a referência visual no atlas ou no cadáver seja inferida juntamente com o referido”.

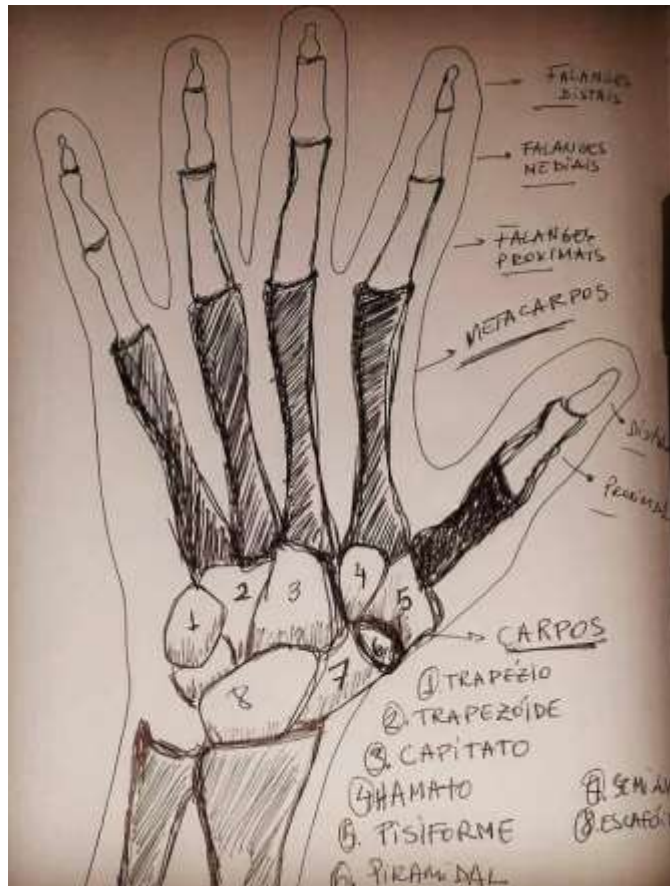


Fig. 1. Representação da ossatura da mão feito por Tatiana Félix. Fonte: arquivo pessoal de Tatiana Félix, janeiro de 2020.

Para todos verem: Imagem de uma mão desenhada em caneta preta descrevendo a ossatura de carpos, metacarpos e falanges.

A experiência do desenho se deu em uma das aulas em que fomos provocados para a sensibilização da ossatura da mão ao mesmo tempo que (re)conhecíamos esses ossos em sua estrutura, volume e textura e permitíamos recriá-lo no formato de desenho e de outros materiais que dessem a ver essa mão percebida no formato de desenho e outras formas possíveis de a representar.

A técnica do desenho da figura humana ou parte dessa figura, constitui um instrumento (teste) em que é possível compreender o estado proprioceptivo inicial do indivíduo e sua condição após algumas aulas. O que indica que a consciência corporal não está dada, mas vai se constituindo ao longo de um processo e que este processo é de responsabilidade do profissional ao planejar a ação pedagógica com este fim. Essa técnica na Metodologia Angel Vianna advém dos estudos dos Vianna com a Eutonia e que depois de estudada e familiarizada foi-se constituindo como uma das maneiras do indivíduo (re)conhecer seu corpo ou

Fomos solicitados por uma das professoras a exercitar o desenho da mão atribuindo-lhes características próprias; também foi requerido experimentar essa feitura da mão em outros materiais a exemplo da argila. Nessa tessitura do fazer nossa própria mão com outro material levou-nos a história de dança e de vida de Angel Vianna considerando a trajetória/memória dos Vianna como um pensamento em movimento. Em uma das aulas foi-nos exposto um recorte dessa trajetória e dentro desse recorte temporal o trabalho de esculpir de Angel Vianna quando ela teve aula de escultura com o pintor Alberto da Veiga Guignard na Escola de Belas-Artes de Minas Gerais. ¹Aliado a esse movimento da escultura, as aulas de Anatomia, Fisiologia e Cinesiologia na Faculdade de Odontologia que ela frequentou em Belo Horizonte, além dos estudos de piano com o italiano Francisco Masferrer (TAVARES, 2009).

Tal experiência em nós provocada, aliada a esse recorte temporal da vida da mentora da Metodologia interfaceados pela interdisciplinaridade entre História/Memória, Trabalho Corporal na Metodologia Angel Vianna e vivência prática nos faz compreender essa Metodologia como o lugar de observar o outro, do toque, da manipulação de toda a textura do corpo a partir da ossatura, da pele e das articulações. Esse lugar do ver e do tocar compreende a nossa intercorporeidade provocada nessa Metodologia como essa aderência carnal que nos ata, estabelecendo relações entre corpos que usam os sentidos não apenas para agir por si só, mas para agir coletivamente. Criamos dessa maneira, horizontes de convivências por meio de relações intercorpóreas.

Como experiência prática, para além do desenho, trabalhamos o peso de um objeto em uma das mãos: levantamo-la do solo até o punho sem perder a interconexão com o objeto; esse objeto foi pressionado e despressionado lentamente, assim como foi tocado com as pontas de cada dedo. Outras experiências, que parece banal para o cotidiano, foi sustentar a mão e deixa-la despencar com a gravidade; ou ainda, em decúbito lateral traze-la pelo lado do corpo até que o braço estivesse no nível alto e fazer o caminho de volta até que a mão se posicionasse no lado das costas. A experiência foi repetida outras vezes com o mesmo lado e depois com o outro. Nessa seção trabalhamos com a ossatura

¹ A anatomia na Metodologia Angel Vianna é uma referência, ela não define como o corpo tem que ser ou deve ser, é sempre uma referência, visto que cada pessoa tem a sua condição anatômica e que se organiza corporalmente.

da mão, com as pregas das articulações, com o tecido conjuntivo e com improvisações a partir da ossatura da mão criando possibilidades de deslocamentos com toques ora na barra de dança, ora na parede para sentir o peso dessa mão em relação ao corpo como um todo. Fomos experienciando esse deslocamento tocando na mão do outro e descobrindo possibilidades de deslocamento do peso com o contrapeso do corpo do outro.

A experiência citada anteriormente corrobora com o pensamento de Teixeira (2008) quando diz que a estrutura ou arcabouço ósseo na Metodologia Angel Vianna é dirigido para a observação tanto visual quanto tátil dos ossos, para que através dessa informação se interiorize a percepção da estrutura e conduza o movimento pelo osso. Em todas as aulas da disciplina Metodologia do Trabalho Corporal em Angel Vianna (MTCAV) as experiências vivenciadas com a ossatura nos levavam a sensibilização óssea para a partir dessa sensibilização possibilitar o trabalho criativo em dança.

Tal trabalho criativo em dança a partir da improvisação reporta-nos a experimentação a partir da ossatura de uma das partes do corpo a encontrar micro movimentos nessa parte corporal e ir ampliando essa movimentação até passar para o todo do corpo. Nesse trabalho, experienciado com a improvisação, o espaço é utilizado para a ampliação do gesto dançado, explorando movimentações, saindo do nível baixo, passando pelo nível médio até chegar no nível alto explorando esse gesto dançado com uma das partes do corpo. Tal géstica partia sempre do movimento micro para o macro e do macro para o micro fazendo o caminho de volta até está no nível baixo.

No solo, com a atenção para si, para o outro e para o espaço foi explorado movimentos com a coluna cervical, que passou esse movimento para a coluna torácica e deu continuidade com a coluna lombar. As repetições eram sempre numa crescente com a intensão de sair do nível baixo e chegar no nível alto fazendo a improvisação de movimentos com a coluna vertebral (re)conhecendo o processo de mover-se a partir dessa parte do corpo sem perder a qualidade de movimento. A intensão dessa improvisação era a sensibilização óssea da coluna vertebral em diálogo com o espaço, consigo e com o outro, corroborando com o pensamento de Teixeira (2008) quando trata da sensibilização óssea. A autora citada diz que,

A sensibilização dos ossos – considerando que são envolvidos por uma membrana fibrosa/periósteo – ocorre por meio de contatos com objetos, superfícies e pelo micro estiramento. É na relação estabelecida pelo contato do osso com um objeto, seja ele consistente ou maleável, que a pele do osso (periósteo) é estimulada, tanto pela ativação do apoio ósseo quanto pelo próprio atrito provocado pelo contato. Pode ocorrer também a relação entre o próprio corpo, por exemplo: dorso ou palma da mão com os ísquios ou vice-versa, ou com outro corpo (costas com costas) (TEIXEIRA, 2008, p. 32).

Quando o movimento é dirigido pelos ossos, a ação ocorre mais internamente e a musculatura age em consequência, propiciando o uso da força necessária sem esforço e com a máxima eficiência. Ao adquirirmos uma clara sensação do volume do osso, todos os músculos ligados a ele obtêm um tônus mais equilibrado. Conhecer a direção dos ossos permite corrigir as alterações causadas pelo mau uso do corpo, reorganizando a musculatura e possibilitando a liberação de energias represadas.

A descoberta de que a estrutura do corpo é composta por ossos e o fato de poder manipulá-los, perceber o movimento que nasce do estímulo deles, faz perceber a materialidade corpórea e também coloca o corpo em contato com a materialidade do espaço por meio dos apoios no chão. No trabalho da Metodologia Angel Vianna as relações que se estabelecem entre espaço e corpo são concretas, o que já propõe uma abertura para o estado de presença.

Esse estado de presença é uma constante na Metodologia uma vez que vamos percebendo nosso corpo e o corpo do outro pelo toque, pela visão e audição. Essa presença se dá no corpo vivo, pulsante que valoriza o enrolar e desenrolar da coluna vertebral, com a flexão e extensão das pernas, com o reconhecimento do corpo a partir da pele que se liga à coluna através do osso sacro; a coluna é formada por vértebras que se “empilham” e sustentam a cabeça que se projeta no espaço acima dela; ligadas a algumas vértebras estão, ainda, as costelas que se unem ao osso esterno acima do osso do púbis e sustentam a cintura escapular (clavículas, acrômios, escápulas) de onde “pendem” os braços, antebraços e mãos (úmeros, rádios, ulnas e ossos do carpo, metacarpo e falanges). Toda essa ossatura é ressaltada pela importância das junções dessas estruturas ósseas, as articulações, que possuem espaço e fluidez, permitindo a mobilidade.

Mobilidade essa que se dá por essa fluidez das articulações e pela pele que brinca com o espaço, com o outro, consigo próprio através dos Jogos Corporais muito caro à Metodologia Angel Vianna. Nesse jogo os corpos se interconectam pela

presença ao tocar, por exemplo a mão do outro e entrecruzá-las elevando-as para cima até que elas se soltem ou quando em dupla o corpo do outro vai sendo dobrado até que a cabeça fique pendurada e a partir dessa posição o parceiro inicia a tapotagem do sacro para a coluna cervical. O corpo do outro é retornado a sua posição bípede e há o toque dos ossos do crânio por trás da orelha, por exemplo, estimulando a um caminhar ainda com o toque do outro e depois essa caminhada ganha o espaço sendo seguida pelo olhar do outro. Todo esse estado de presença é para que as pessoas em jogo possam também perceber sua imagem corporal através da pele que se apoia nos fêmures e estes, por sua vez, se apoiam nas tíbias e fíbulas, ossos das pernas, estas se apoiando no tálus e nos demais ossos dos pés (tarso, metatarso, falanges e calcâneos) que enfim criam a base e se enraízam para além do chão.

O jogo pode ser transformado em dança quando caminhamos no espaço explorando o tempo e usando a atenção para as articulações coxofemoral ou a partir de pontos de apoio dos pés criar linhas (do maléolo até os ombros) que atravessam o corpo a partir das transferências desses pontos de apoio e peso. A partir dessas linhas e pontos de apoio, por exemplo aliados ao caminhar, o gesto/movimento ganha o espaço através da improvisação que alicerça esse jogo no dançar.

Por possuir um caráter lúdico, o jogo corporal pressupõe a relação, tanto comigo mesmo (a), como com o (a) outro (a), proporcionando o autoconhecimento e a autonomia, pelo processo da auto investigação, o que também lhe confere uma dimensão política, pois pressupõe-se que o sujeito se encontra atuante dentro desse processo (ALMEIDA, 2016).

Com uma ampla gama de exercícios e propostas de pesquisa do corpo em sua potência perceptiva, enfatiza-se o reconhecimento da nossa estrutura interna (esquema musculoesquelético), da ocupação espacial de cada segmento ósseo, da projeção e alinhamento dos planos do corpo no espaço e do comportamento do nosso “recheio”, como diz Angel, referindo-se a tudo o que há no espaço entre os ossos e a pele.

Pela ossatura o corpo é convocado a pressionar, a espreguiçar no chão ou bípede, a mover-se nos níveis (baixo, médio e alto). Pela ossatura somos convidados a percepção da qualidade do movimento remetido ao aprendizado anatômico ao reconhecer a parte do corpo que move, como essa parte funciona no movimento e como o todo corporal está comprometido com as partes. Nesse

sentido, a parte específica do corpo que é sensibilizado e ativado, a exemplo de uma ossatura dos membros inferiores, tem o intuito de interiorizar a dimensão dessa parte e poder, assim, adquirir uma condução leve e suave do movimento.

Teixeira (2008) vai dizer que uma das formas para que isso aconteça é propor a sensação/percepção do osso até a pele, áreas de aquisição da imagem corporal, assim como da propriocepção. Via escuta do corpo, os ossos, assim como a pele, os músculos, a respiração e a sensibilização provocam e promove o encontro de cada pessoa com o seu ser sensível, replicando a necessidade do cuidado de si.

Para essa sensação/percepção do osso a imagem corporal², assim como o esquema corporal são de grande importância na Metodologia. Destarte, a tomada de consciência do corpo ou de uma das suas partes faz com que o aluno entre em contato com o seu corpo, sua intercorporeidade, percebendo como está, qual sua posição, em que espaço se encontra na sala, o que seu corpo deseja. Assim, seu esquema corporal vai se organizando, deixando seu corpo ir se adequando ao comando do professor/instrutor, mas sem copiar um modelo pré-estabelecido.

Por meio de sua imagem corporal os ossos, assim como a pele e os músculos vão se assentando no solo ou se organizando com o apoio de um objeto como bola de tênis ou caule de bambu, por exemplo. Sobre esquema corporal corroboramos com o pensamento de Merleau-Ponty (1999) que considera o esquema corporal como sendo um resumo de nossa experiência corporal, envolvendo a propriocepção, a localização de estímulos em partes do nosso corpo, o arco reflexo, o balanço dos movimentos realizados e as impressões cinestésicas. Para o filósofo citado, o esquema corporal não é apenas o resíduo da cinestesia, ele é a base que nos orienta por meio de uma espécie de síntese intersensorial que permite a comunicação entre os sentidos, o movimento e as ações realizadas no espaço e tempo, registradas em nossos sistemas aferentes e eferentes. Nesse sentido, a Metodologia Angel Viana por meio do volume do corpo, que é a nossa pele, da liberdade, flexibilidade e maleabilidade corporal, que se relacionam com nossas articulações e da forma do corpo, compreendida pelos nossos ossos, dão a ver nosso esquema corporal.

Essa sensação/percepção do osso provoca, pela imagem e esquema corporal, uma atenção dirigida, um mapeamento da parte corporal ativada

² Essa sensação/percepção pela imagem corporal advém dos estudos da proponente dessa Metodologia da Eutonia.

interfaceada por espreguiçamentos e alongamentos com o intuito de liberar as tensões e acionar o corpo presente. Nesse sentido, Araújo (2020, p. 408-409) vai dizer que por meio de um comando firme e objetivo ocorre, gradativamente, um relaxamento atento, mas não abandonado do corpo, onde a pessoa, deitada no chão, realiza uma verificação minuciosa de cada segmento corporal.

Nesse contexto, movimentar-se através da percepção dos apoios dos ossos no chão ajuda, como diz Mele (2019, p. 6) a descobrir novas possibilidades e qualidades de movimento a partir do osso, mas, principalmente, “[...] permite perceber que para poder deslocar com mais eficiência é necessário ceder, entregar o peso, sair do controle, conectar o movimento e o pensamento sem hierarquias”.

De maneira análoga, sobre essa sensação/percepção corporal, partindo da ossatura, Trajano (2011, p. 20) vai dizer que,

A partir do momento em que a consciência de ossos e pele vai sendo aprimorada, por meio de exercícios de auto-contato e pesquisa de movimento, a relação com a organização tônica do corpo muda, produzindo alterações de comportamento. Conseqüentemente, o trabalho sobre o corpo ganha amplitude e novos contornos, demonstrando que a parte mecânica do movimento não está dissociada da vida psicológica do sujeito.

Nesse sentido, há pela Metodologia Angel Vianna uma conscientização do movimento cuja principal função é direcionar através de estímulos diretos, esse autoconhecimento para que cada um descubra, por si só, todas as suas possibilidades de movimento. O procedimento para o movimento, qualquer que seja ele, conforme Teixeira (2009), é conduzido e orientado pelo toque, isto é, “[...] por uma mão mais experiente que sabe reverberar no corpo do outro a comunicação da diretriz que está sendo trabalhada. [...] além do uso do toque, se utiliza a fala como orientação. [...] foco nas direções ósseas [...]” (idem, p. 41). Sendo assim, na pesquisa de movimento orientado, o professor propõe um movimento e ao mesmo tempo incentiva o aluno a buscar novos caminhos. Esse diálogo sugere uma intercorporeidade dada pelo corpo próprio ao corpo do outrem.

Na Metodologia Angel Vianna os ossos, nosso alicerce, localizam a região estrutural. Podemos por exemplo, movimentar o corpo todo ou direcionar esse movimento para uma determinada parte do corpo. Em uma das vivências/experiências com a Metodologia movemos a partir do caminhar para perceber as estruturas ósseas dos pés e suas inter-relações com a cintura pélvica. Pelo caminhar fomos percebendo o espaço da sala e o outro, enquanto

caminhávamos, bem como o contato dos pés com a madeira do chão, sua textura e temperatura, levando a atenção para os apoios utilizados no caminhar. Utilizamos em um determinado momento da vivência/experiência a bola de tênis levando a atenção para essa parte do corpo solicitada. Fomos, certa maneira, “acordando” esse pé e toda a sua estrutura a partir da sensibilização da bola de tênis.

Os pés têm lugar de destaque no trabalho da Metodologia Angel Vianna, na concepção dessa Metodologia os pés são nossa base e apoio e para fazer um melhor uso deles deveríamos massageá-los diariamente. Nas aulas, frequentemente, massageamos os pés com objetos como bambus e bolinhas de tênis ou com a própria manipulação no intuito de “abrir espaços”.

Para termos uma compreensão dessa vivência/experiência a partir de outras possibilidades, fomos convocados a apreciar a estrutura do pé no esqueleto ‘Oscarzinho’ e também em um atlas de anatomia.

Após observar, o aluno poderá manipular as peças ou seus próprios ossos, lidando assim com a materialidade do osso. Após tocar, ele poderá mover-se a partir das sensações experimentadas, sentindo a materialidade do osso em contato com as materialidades das superfícies por onde o corpo transita: seus apoios (MELLE, 2019, p. 5).

A partir dessa experiência do ver, fomos questionados sobre o número de ossos existentes no pé, como eles se apoiam no chão e conseqüentemente se movem, qual apoio é mais utilizado ao caminhar e o que acontece com esses apoios quando modificamos as direções espaciais da caminhada e alteramos a velocidade do caminhar.

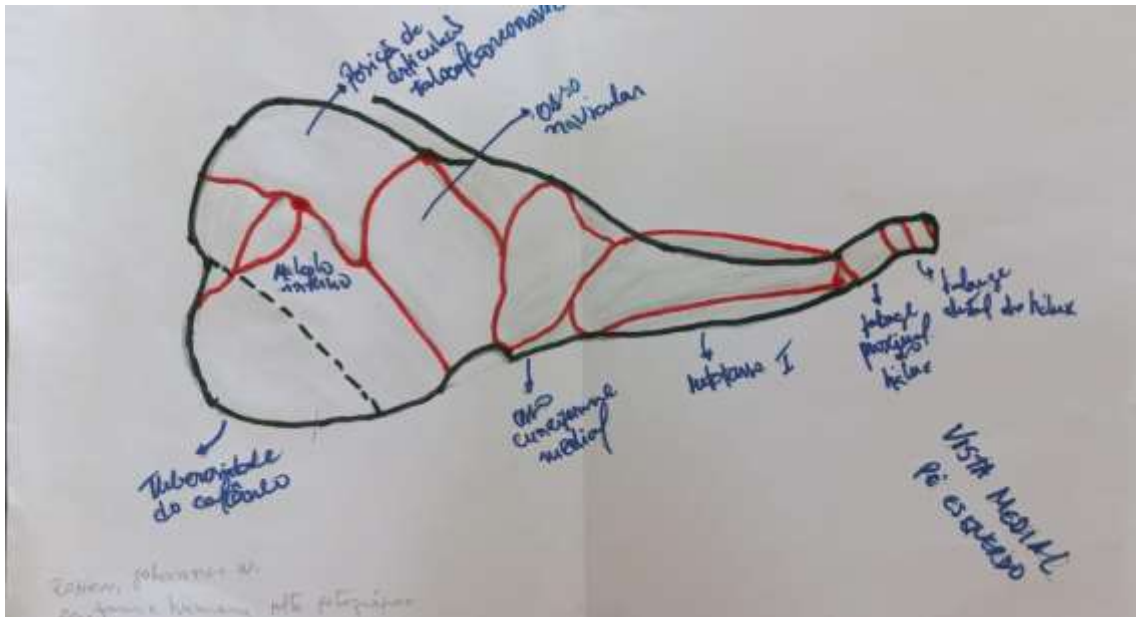


Fig. 2. Desenho do pé. Arquivo pessoal do pesquisador, 2020.

Para todos verem: Desenho de um pé em preto e vermelho com informações escritas sobre cada osso que o compõe.

Ainda nessa vivência/experiência desenhamos a estrutura de um de nossos pés, conforme figura 2, revelando o que Teixeira (2008) a partir da Metodologia compreende sobre imagem corporal compreendida pela via da prática eutônica:

A capacitação da imagem corporal proporcionada pela prática eutônica leva o aluno, que esteja consciente de seu corpo, a ver na modelagem ou no desenho a sua própria imagem ao identificar, por exemplo, uma perna mais volumosa, um ombro mais alto, um quadril bem saliente, um ombro estreito, um peito franzino etc.; marcado, de certa forma, no manuseio com a argila ou com o lápis e condizente com o que ele/aluno percebe em si mesmo. Isto acontece exatamente porque é moldado à própria imagem que temos de nós mesmos, sem a referência de um modelo ideal projetado externamente, levando assim ao reconhecimento da imagem do corpo na modelagem ou no desenho realizado pela experiência (TEIXEIRA, 2008, p. 30-31).

Nesta experiência, a partir da prática eutônica, pudemos vivenciar pelo universo da expressão corporal, a *Sensopercepção*, conceito que articula experiências pessoais à expressão/movimento. Conhecemos o sentido de imagem corporal a partir da experiência/movimento/sentido de integração, percepção e proporção (íntero, êxtero e proprioceptivo) do nosso corpo consigo mesmo, com o desenho e com o observar a ossatura no ‘Oscarzinho’.

A partir da experiência do desenhar fomos explorando as várias possibilidades do caminhar pela sala de aula: caminhadas para a frente, para trás,

nas bordas internas e externas dos pés, na meia ponta e nos calcanhares observando/sentindo toda a ossatura que compõe o pé e tomando consciência de que “[...] a dimensão vertical é uma referência para a organização corporal, sendo trabalhada em íntima relação com a percepção de apoios ósseos e espaço. A verticalidade é percebida/entendida como uma força que atravessa e organiza o corpo” (TRAJANO, 2011, p. 25).

Outras experiências exitosas foram feitas com os objetos a exemplo da bola de tênis ou uma bola de meia quando deixamos que esta rolasse na parte plantar de um dos pés enquanto a perna de base sustentava o peso do corpo. Essa bola “passeou” pela pele do pé, pressionou-o na sua parte plantar e também foi pressionada nos metatarsos, no meio do pé até chegar ao calcanhar. A experiência/vivência foi repetida na direção contrária sempre acompanhada pela observação da professora, assim como da própria auto-observação. Observamos que foi necessário que a parte do corpo trabalhada cedesse ao objeto, sempre colocado em contato com ele e se deixasse ficar num prolongamento dos minutos da vivência e pelo fazer de novo, em outras vivências. Mesmo os momentos de movimento são atentos; é quase sempre um micro movimento, estudado, pesquisado e sentido pelo corpo em conexões.

No trabalho de percepção do corpo ou parte dele, que constitui o “eu” de cada sujeito, instaura-se o processo de autoconhecimento e, quando esse sujeito se conhece, aceita suas características e limitações, pode se abrir para o outro e para o mundo, compreendendo-os e sentindo-os com suas características e limitações.

Em uma das experiências com nossa ossatura fomos levados a experienciar de micro movimentos que se iniciou na cabeça e foi até os calcâneos. Deitados, foi solicitado que déssemos uma espreguiçada por todo o corpo. Em decúbito dorsal, pernas alongadas e braços ao lado do corpo, levar a atenção para a respiração: deixar o ar inspirar pelo nariz e expirar pela boca, prolongar o máximo essa expiração, esvaziando o peito. Levar a atenção para o osso occipital (osso em contato com o chão). O osso occipital se apoia na primeira vértebra da coluna cervical, o atlas, ele tem um forame grande por onde passa a vértebra (a medula da coluna vertebral) e onde há a proeminência da segunda vértebra (áxis) e processo odontóide que passa pelo meio do forame obturatório da medula.

2586

Para ajudar no relaxamento do corpo, deixar a língua bem aberta na

arcada dentária inferior; deixar a boca semiaberta e levando a atenção para a primeira articulação da coluna vertebral que é o encontro do occipital com o atlas e com o eixo, fazer pequenos movimentos de “sim” desenhando a linha superior e inferior; inspirar e elevar o queixo em direção ao teto, expirar trazendo o queixo em direção ao osso esterno. Repetir experimentando o movimento do “sim” com a língua bem aberta na arcada dentária inferior e observar esse “sim” com um estado de relaxamento na cervical anterior e posterior, nos ombros, na face, na aponeurose craniana; observar as sensações que esse movimento traz para o corpo e ir deixando-o bem claro: as sensopercepções quando nos apropriamos delas com clareza, elas são altamente estruturantes porque o sujeito reconhece aquilo que sente e que percebe, assim o corpo aprende a reconhecer aquilo que ele sabe.

Experimentar o movimento do “não”. Micro movimentos, inspirar levando a cabeça para o lado direito e expirar levando-a para o lado esquerdo; repetir a movimentação no sentido inverso: inspirar levando a cabeça para o lado esquerdo e expirar trazendo-a para o lado direito. Observar as sensações do corpo, o estado de tensão do rosto, da pele, da aponeurose craniana. Ao término da movimentação do “não”, dar uma parada com a cabeça no eixo, inspirar profundamente pelo nariz e quando soltar essa expiração pela boca, pressionar a cabeça no chão. Sentir o apoio do osso occipital e observar até onde a compressão, o peso da cabeça através do occipital reverbera na coluna, nos ombros, nos braços, na musculatura anterior, no peitoral, nos intercostais; na frente do pescoço, no rosto, e repetir a respiração com a pressão da cabeça no chão. Na experiência sentir o peso da cabeça, de outra vez o apoio do crânio no chão e também a pressão dessa cabeça no solo, alternando essas possibilidades de tempo de compressão e a intensidade da compressão. Observar a sensação do eixo da coluna vertebral, do eixo axial até que essa sensação fique clara, nítida.

Observar/experienciar o apoio do gradil costal, as costelas do lado direito e esquerdo do tórax. Inspirar pelo nariz e expirar pela boca pressionando as costelas no chão. A ideia dessa pressão é acionar a musculatura mais profunda do tronco. Repetir a experiência/vivência.

Observar se a percepção de apoio das costelas do lado direito é igual ao apoio das costelas do lado esquerdo. Na respiração empurrar fazendo pressão das costelas no chão sentindo o apoio dos processos espinhosos da coluna torácica, das costelas, empurrar as costelas no meio da coluna e prolongar a respiração

observando o que acontece com a musculatura que “abraça” as costelas; perceber qual o apoio da coluna fica mais nítido; levar a atenção para a coluna lombar (a lombar faz uma lordose que é natural, orgânica e fisiológica de cada indivíduo) e quando soltar o ar pressionar as vértebras lombares no chão; inspirar e expirar repetindo a movimentação; dobrar os joelhos apoiando os dois pés no chão para sentir melhor o apoio da coluna lombar; usar o apoio da lombar empurrando os dois pés para o chão para trazer a púbis em direção ao umbigo pressionando a lombar para o chão.

Observar após a movimentação como está a curvatura da coluna lombar quando inspira e expira, deixando-as “bem natural”; quando soltar o ar pressionar as vértebras lombares no apoio; repetir a movimentação “carimbando” as vértebras lombares no chão. Quando soltar o ar (expiração) pressionar o sacro no chão, observando que quando esse sacro é pressionado no chão, os ossos da cintura pélvica “abraçam” a pelve e se juntam no púbis, conectam a cintura pélvica com a cabeça do fêmur, no acetábulo e nessa posição, os ísquios estão apontando para os calcânhares; inspirar e expirar pressionando o sacro no chão deixando a pelve, as vísceras e musculatura da pelve “abraçar” o quadril.

Esticar os braços ao lado do corpo, apoiar as palmas das mãos no chão e quando liberar o ar, pressionar todos os apoios ósseos do esqueleto axial, do eixo, pressionando cabeça, coluna vertebral, cintura pélvica, sacro; contrai o abdômen e na inspiração relaxa todo o corpo; repetir a sequência de movimentos.

Levar a atenção para o esqueleto axial como um todo (ossos da cabeça, da face, clavículas, coluna vertebral, costelas, sacro, cóccix) e “crescer” esse eixo crânio-sacral em oposição ao quadril, crescer o cóccix em oposição ao topo da cabeça com o apoio da coluna vertebral no chão. Levar a atenção para o esqueleto apendicular (escápulas, braços, mãos) conectando escápulas úmero, rádio, ulna e mãos; conectar a escápula com a mão direita e escápula direita com a mão esquerda; inspirar e expirar pressionando os membros superiores contra o chão e observar o tronco, os músculos que se contraem, até onde vai essa contração, inspirar e expirar relaxando o corpo; retomar a atenção para braços e pernas (esqueleto apendicular) inspirando e expirando e empurrando braços e pernas e pés para o chão visualizando escápulas, úmeros, rádio, ulna, mão, ilíacos, fêmures, tibia, fíbula e pés como unidades motoras que podem ser “empurradas” para o chão. Inspirar e expirar repetindo o movimento.

Buscar uma posição, bem devagar, que o corpo se sinta confortável. Espreguiçar-se. Deitar-se de lado e sentar.

Por que é tão importante se ter um mapeamento do esqueleto numa condução de aula prática ou de criação em dança, de sensibilização quando o sujeito toca o corpo do outro com a mão, com o olhar, com o propósito de uma intervenção?

Creemos que a partir desse mapeamento corporal consciente o indivíduo experimenta corporalmente os formatos dos ossos, respeitando as torções e leves oposições naturais da ossatura ao longo do corpo, aumentando a capacidade de acionar a musculatura de modo eutônico, sem tensão, ampliando suas capacidades perceptivas do movimento, mesmo que repetido, constitui-se como diz Trajano (2011), uma experiência única.

Na Metodologia Angel Vianna, a percepção dos ossos é estimulada durante todo o trabalho desde o espreguiçamento, agrega em suas práticas informações de grande precisão anatômica (nome de ossos, vetores de força, eixos articulares), ao mesmo tempo em que trabalha com estímulos lúdicos que mobilizam a sensibilidade e a imaginação do intérprete-criador. Pelo estudo do osso no corpo movente são exploradas maneiras diversas de se movimentar, de “[...] explorar de muitas maneiras o movimento de caminhar, observando apoios e transferências de peso. Trabalhando diferentes marchas, pode-se desenvolver tanto o equilíbrio quanto o reflexo plantar, determinante na organização vertical do corpo” (TRAJANO, 2011, p. 13).

Por essa Metodologia, é possível realizar um movimento, com experiências sensíveis diferentes, de acordo com o tipo de estímulo que é proposto; exercícios de sensibilização e improvisos a partir da ossatura são capazes de convidar o sujeito que se move a entrar em contato com o momento presente, redimensionando noções de espaço-tempo, experimentando constantes variações na função tônica do corpo, como aponta Trajano (2011).

Ainda com a ossatura, variados deslocamentos, pausas, mudanças de direções e de níveis no espaço são trabalhados como jogos corporais a fim de que o corpo possa experimentar, através do desenvolvimento de suas capacidades motoras, uma expansão multidimensional no mundo. A partir desses jogos corporais outras conexões são feitas, a exemplo da dança e da conscientização pelo movimento do corpo dançante.

Retomamos a epígrafe que inicia essa nota e que foi proferida por Angel Vianna em algum momento de sua vida: “Não somos apenas um monte de ossos, músculos e órgãos”. De fato, somos um corpo vivido, de experiências com o outro, com nossa intercorporeidade, com nossas singularidades, afetando e sendo afetados, reconhecendo no corpo que somos e que não temos um corpo: eu sou o meu corpo e com ele dialogo com o outro, com o ambiente, com a natureza. Com ele me desloco, danço, caminho, pauso, crio possibilidades de movimento no espaço. Com a sua configuração conecto-me com todas as partes ou parte nenhuma. Sou osso, pele, articulação, visão; sou dança.

Referências

ARAÚJO, M. F. Corpo e dança: Angel Vianna e a manutenção da sensibilidade. In: Educação: Corpo em movimento II. **Revista Interinstitucional Artes de Educar**. Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 406-415, jan./abr., 2020.

MATOSI, V. ANATOMOPOESIA – uma proposta pedagógica de integração dos saberes. In: Educação: Corpo em movimento. **Revista Interinstitucional Artes de Educar**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 3, p. 695-725, set./dez., 2019.

MELLE, C. A produção de estados de presença através da Metodologia Angel Vianna. **Psicologia USU** – saberes e questões. Rio de Janeiro, v.1, n. 1, p. 01-21, 2009.

MERLEAU-PONTY. Le philosophe et son ombre. In: **Signes**. Paris: Gallimard, 1960, p. 201-228.

MERLEAU-PONTY. **Signos**. Tradução Marina Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MERLEAU-PONTY. **A Natureza**: notas: cursos no Collège de France; texto estabelecido e anotado por Dominique Ségler; Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

SCHILDER, P. **A Imagem do Corpo** – As energias construtivas da psique. São Paulo: Martins Fontes, 2^o ed, 1994.

TEIXEIRA, L. **Inscrito em meu corpo**: uma abordagem reflexiva do trabalho proposto por Angel Vianna. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) Rio de Janeiro: PPGAC / Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro: UNIRIO, 2008.

Marcilio de Souza Vieira (UFRN)

E-mail: marcilio26@hotmail.com

Bolsista de Produtividade em Pesquisa – nível 2, Artista da Cena, Pós-Doutor em Artes e em Educação, Doutor em Educação, Professor do Curso de Dança e dos Programas de Pós-Graduação PPGArC, PPGEd e PROFARTES da UFRN. Líder do Grupo de Pesquisa CIRANDAR e Membro pesquisador do Grupo de Pesquisa ESTESIA/UFRN.

A abordagem somático-performativa e os mapas de criação: emaranhando conceitos no processo criativo em dança

Mariah Sumikawa Spagnolo (UNESPAR)
Rosemeri Rocha da Silva (UNESPAR)

Comitê Temático Somática e Prática como Pesquisa em Dança

Resumo: A abordagem somático-performativa (FERNANDES, 2014) se baseia na educação somática e na performance para defender a prática como pesquisa, gestando caminhos para a legitimação da arte enquanto campo de produção de conhecimento. Já o mapa de criação (SILVA, 2013) é uma estratégia metodológica que permite ao artista pesquisador organizar e priorizar informações ao longo do processo, colaborando com a produção dos discursos do corpo. Tendo em vista os dois termos apresentados acima, o objetivo deste artigo é discutir como o mapa de criação pode auxiliar no desenvolvimento da abordagem somático-performativa no processo criativo em dança, entendendo os princípios que estruturam ambos os conceitos e como eles podem nutrir a prática criativa.

Palavras-chave: CRIAÇÃO. DANÇA. MAPAS DE CRIAÇÃO. EDUCAÇÃO SOMÁTICA.

Abstract: The somatic-performative approach (FERNANDES, 2014) is based on somatic education and performance to defend practice as research, creating ways to legitimize art as a field of scientific knowledge production. The creation map (SILVA, 2013) is a methodological strategy that allows the artist-researcher to organize and prioritize information throughout the process, collaborating with the production of body speeches. Therefore, the objective of this article is to discuss how the creation map can help in the development of the somatic-performative approach in the creative process in dance, understanding the principles that structure both concepts and how they can nourish the creative practice.

Keywords: CREATION. DANCE. CRIATION MAPS. SOMATIC.

1. Contexto

A dança é uma área de conhecimento que vem inundando os espaços de educação formal, como a universidade e as escolas. E sendo ela um tipo de conhecimento artístico (VIEIRA, 2006), isto é, um fazer que se ocupa com a criação de outras formas de compreender a realidade, a pesquisa em dança se elabora no próprio fazer criativo. É no movimento do corpo no tempo-espço de um sujeito interessado no gesto, na sua expressividade e em suas reverberações que brota o saber em dança. Um saber presente, curioso e insistente.

O objeto de estudo desta pesquisa é a prática em dança, apontada neste processo de criação artística, desenvolvido pela mestrandia Mariah Sumikawa Spagnolo. A prática é o eixo que sustenta este trabalho que trata da obra *Delineio*, criada em 2021 como parte do projeto Arquipélago, proposto pelo UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR/FAP.

Ao longo de 2021, as aulas do UM estavam acontecendo no formato remoto, por consequência da pandemia de covid-19 e, por isso, a obra *Delineio* foi configurada como um vídeodança que estreou na XV Mostra UM's & Outros pelo canal do *youtube*¹ do grupo. O UM é um grupo artístico e cultural da UNESPAR/FAP que completou 35 anos de existência e funciona como um ambiente de encontro de artistas e pessoas da comunidade interessadas em dança. Para participar do núcleo não é necessário experiência prévia e a cada ano o UM apresenta um formato proposto pela direção do grupo em colaboração com seus integrantes.

Seis artistas integrantes propuseram no ano letivo de 2021 um plano de trabalho que aconteceu a partir da ideia de arquipélago composto por ilhas propositivas. Semanalmente aconteciam aulas com o grupo todo ministradas pela professora Dra. Rosemeri Rocha, coordenadora; pelo professor Me. Danilo Ventania, professor colaborador, e por artistas convidados. Posteriormente, cada um destes 6 artistas abria sua própria sala virtual nos aplicativos do *Zoom* ou *Google Meet* separadamente, onde os outros integrantes acessavam e participavam dessa reunião, a qual acontecia no formato de grupos de estudo.

O objetivo era que os seis artistas que gerenciavam suas chamadas “ilhas” apresentassem na mostra, que aconteceu de 11 de novembro a 04 de dezembro de 2021, um solo síntese do seu processo criativo. E pretendia-se que os integrantes do grupo também apresentassem um trabalho, mas podendo estar sozinhos, em duplas, trios e explorando também diferentes formatos, desde vídeo dança, até aulas abertas ao público.

¹ Canal do UM, disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UC-T20LyIRcSsmh9cN0quRA>.



Fig. 1. Imagem utilizada para divulgação da ilha no perfil do Instagram @umnucleo. Fonte: Acervo pessoal 2021.

Para todos verem: Imagem borrada nos tons de marrom, preto e bege mostra um corpo em movimento com roupa preta de manga e calça longa deitado no chão preto, com mãos e pés para cima com cabelos escuros, longos e presos. No centro com letras brancas está escrito “Entre rastros e raízes. Mariah Sumikawa Spagnolo”.

Com a colaboração de artistas do núcleo que participaram da ilha intitulada *Entre rastros e raízes*, surgiu o vídeodança “*Delineio*”. Com a música de Marcelo Zarske, captação de imagens de Beatriz Fidalgo e com a edição, proposição e performance de Mariah Sumikawa Spagnolo, construiu-se um trabalho de 8 minutos e 6 segundos.

Tela preta, sons de papel sendo amassado e rasgado. Papel amassado aparece na tela. Dedos das mãos de um humano rasgam e perfuram o papel. Dedos emergem à superfície montanhosa dos amassos que não param de aparecer. Unhas, dedos, mão, punho. As linhas das dobras do papel seguem seu caminho nas linhas da pele da mão. Pele papel. Papel pele.

Buraco grande e escuro faz nascer fios longos e pretos de cabelo.

2594

Cabeça ultrapassa o buraco do papel. Papel pele encobre a cabeça. As mãos abraçam as grandes folhas de papel pele marrom e o papel abraça a cabeça fios longos e pretos de cabelo. Papel, pele, cabeça.

Enquanto o papel pele se solta da cabeça fio, outros buracos pretos aparecem ao fundo. A música com piano começa e causa uma espiral de sensações. Contornos de troncos, braços, cabelo, árvores, fios, aparecem movendo-se em sobreposição à pele papel. Pés pisam sobre as mãos que nascem do chão de nuvens. Enquanto os pés amassam o chão, as mãos crescem para o alto, alcançando a luz do sol. Tronco, mãos, pés, nuvens, árvore pele e papel juntos em uma espiral de linhas e contornos que compõem um só corpo.

2. Entrelaçamentos: Abordagem somático-performativa e o mapa de criação

O modelo social da modernidade, consolidado com o fim da Idade Média, nos fez acreditar que a mente é algo separado do corpo. A lógica linear e dualista conseguiu esculpir a nossa sensibilidade para uma compreensão de mundo em que o corpo é meramente um mecanismo regido por leis imutáveis e a mente é uma substância racional e separada das emoções, percepções e da fisicalidade (NAJMANOVICH, 2001). Acreditava-se que o cérebro exercia a função de comandar o corpo e, sendo assim, a percepção e a geração do comando eram anteriores a realização da ação.

Este panorama é alterado com o avanço das ciências cognitivas e com a afirmação da corporalidade dos sujeitos, sendo que sua estrutura corporal, seu contexto e suas experiências moldam a ação no mundo e, ao agir, a sua percepção é atualizada. Essa dinâmica compõe um ciclo contínuo entre percepção e ação, isto é, o cérebro coordena de forma contínua e simulada as informações provenientes do sentido do movimento (BERTHOZ, 2001). Sendo assim, corpo não é matéria moldada pela mente, já que suas experiências e sensações são fatores importantes na constituição da sua estrutura cognitiva e, portanto, do seu modo de agir no mundo. Corpo, mente e ambiente interferem um no outro em relação de co-dependência.

A integração desse dualismo persistente trouxe à tona o movimento corporalista no início do século XX, tendo os pesquisadores pioneiros, Laban, Alexander e Feldenkrais. A partir disso surgiu uma área que pretendia dar ênfase

para a experiência, buscando compreender o ser humano em sua totalidade através da reeducação do movimento e da consciência corporal, a Educação Somática².

Com o desenvolvimento desta nova área, os artistas começaram a elaborar outros caminhos de criação e, conseqüentemente, de ensino-aprendizagem do movimento. Podemos entender que a partir daqui é possível pensar que o conhecimento não é mérito exclusivo do cérebro e da mente, mas que ele flui pelos músculos, ossos, órgãos entre outros sistemas do corpo. E, mais do que isso, o conhecimento não precisa ser registrado somente na forma de contas ou relatos, mas também pode adquirir outras existências no mundo.

O paradigma da Pesquisa Performativa surge no contexto de um mundo dominado pelas formas quantitativa e qualitativa de pesquisa. Para Haseman (2006), o artista performativo é quem realiza a ação, e o que ele realiza se transforma na pesquisa. Isto implica uma expansão do modo que se entende pesquisa, bem como as possibilidades de construção da sua metodologia.

É nesse contexto de quebra de paradigmas que emerge a abordagem somático-performativa, que parte da educação somática e da prática como pesquisa para configurar seu próprio alicerce. Fernandes (2014) explica que

“para utilizar essa abordagem, não é necessário ter nem a educação somática nem a performance como temas ou métodos de investigação, mas que a associação de ambas facilite e estimule o surgimento de perspectivas artísticas plurais e inovadoras, de aplicações irrestritas” (FERNANDES, 2014, p. 89).

Considerando o estímulo mencionado acima pela autora para o surgimento de perspectivas artísticas plurais, o mapa de criação (SILVA, 2013) é trazido como uma estratégia de organização e acesso às questões da pesquisa que emergem no enquanto da prática. Tendo como referência um corpo improvisador que investiga o movimento e está consciente das alterações que acontecem em seu corpo e no espaço ao longo do processo, é importante ter um suporte para estruturar palavras, sensações e imagens importantes que emergiram naquele momento, já que a construção da pesquisa demanda registros para aprofundamento posterior.

O mapa de criação é uma estratégia metodológica que permite ao artista-pesquisador organizar e priorizar informações ao longo do percurso de

² Educação Somática é um campo teórico-prático que trabalha a partir da reeducação de hábitos psicomotores através da exploração dos movimentos do corpo com o objetivo de promover a consciência corporal e o desenvolvimento das capacidades cognitivas.

pesquisa. Ele ajuda o corpo a acessar e resgatar informações anteriormente elaboradas nos laboratórios investigativos, as quais são pontos importantes para a construção do discurso da pesquisa.



Fig. 2. Foto de uma etapa do mapa de criação com a questão motivadora da obra Delineio. Fonte: Acervo pessoal 2021.

Para todos verem: Folha de papel branca com linhas azuis com um desenho em forma de neurônio no centro com a palavra Linha. Em torno dele há mais seis desenhos menores em forma de neurônio que se conectam ao desenho central. Neles está escrito da esquerda, para baixo, para direita e para cima: fio, caminho, prolongamento, percurso, tecido e continuidade. Em cima e no canto esquerdo está escrito “questão motivadora” e “como deslinearizar a linha?”.

O mapa de criação foi formulado por Silva (2013) em sua tese de doutorado a partir das ideias de mapa mental, desenvolvido pela neolinguística, e de mapa cognitivo, desenvolvido pelas ciências cognitivas. Ele é desenhado no formato de um neurônio para estimular a atividade cerebral, tendo em vista que o pensamento é radiante, isto é, acontece em várias direções ao mesmo tempo.

Dentro de cada desenho em formato de neurônio é adicionada uma palavra-chave que representa uma imagem-chave, que resgatem várias sensações, experiências e lembranças ao mesmo tempo. Ao longo de laboratórios investigativos em dança, muitas percepções podem vir à tona. É possível selecionar uma palavra-chave que sintetize essa experiência e escrevê-la dentro do desenho central do neurônio. Nos outros neurônios ao redor dele serão adicionadas outras palavras que remetam à primeira, mas que possam colaborar no desdobramento futuro da

pesquisa. Por isso, o mapa de criação enfatiza algumas pistas e princípios direcionadores da sua pesquisa e ajuda a construir um foco de atenção para a criação da obra.

Ao auxiliar o refinamento da atenção para os caminhos que a pesquisa está construindo e se direcionando, os mapas de criação potencializam a presença da abordagem somático-performativa que busca o estímulo para o surgimento de perspectivas artísticas plurais e inovadoras, como pontuado por Fernandes (2014).

3. Considerações: delineando o processo de criação

A arte tem a capacidade de transformação poética das coisas e a dança tem a capacidade de transformação poética do corpo. No corpo a pele papel se desdobra e demarca acontecimentos que ficam cravados. Não há retorno e apagamento. As linhas traçam seu caminho no papel pele e escorregam pela pele papel dos braços e cabelos. Os traços do rosto, o formato das mãos, dos pés e dos fios de cabelo reconectam com memórias de antepassados com estes mesmos contornos. As linhas percorrem as lembranças e delineiam a dança que acontece.

A educação somática é uma área que apresenta ferramentas que sugerem elaborações de metodologias para acessar os dados da subjetividade que, diferente das ciências duras que se distanciam de seus objetos de pesquisa e o descrevem de longe através da lógica do controle, a dança pretende entender o que acontece consigo e como criar com isso. Criar buracos pretos, fendas e espaços de passagem que rasguem superfícies duras e reguladoras.

A experiência acontece no corpo, e a dança parte do corpo, pelo corpo e se dá a ver no corpo. É sobre prestar atenção no que você vive. E a atenção não é individual, separada do mundo. Ingold (2015) diz que as coisas são as suas relações, e isso também vale para a atenção. A atenção dança entre pele, papel, cabelos, dedos, luz, céu, pés, mãos e nuvens. Enquanto as mãos buscam o céu, a luz do sol e o vento que vem de longe, sempre lembram o corpo de seu lugar na terra. A experiência acontece na relação, corpo, mente e ambiente.



Fig. 3. Registro e edição de imagem de Beatriz Fidalgo do processo criativo da obra *Delineio*. Fonte: Acervo pessoal 2021.

Para todos verem: Imagens sobrepostas com fundo branco. É possível ver papel marrom amassado ocupando grande parte da imagem, braços que abraçam, cabeça com cabelos pretos no centro e partes de cotovelos abaixo.

O corpo é o lugar de ocorrência da discussão em dança, e, por isso, um dos maiores desafios é escapar das restrições impostas pelos padrões de movimento incorporados que podem dificultar os caminhos para a criação. Partir de uma abordagem que se conecta com a atenção e a consciência de si e do movimento no espaço, tendo uma estratégia para organizar informações importantes que possam emergir durante esta investigação, é uma saída para a construção de códigos capazes de se organizarem na linguagem que se almeja produzir (HERCOLES, 2021).

A dança pode acontecer de diferentes formas, e um exercício de improviso para investigar o movimento pode trazer tantas sensações e percepções que às vezes é difícil fazer o recorte que o processo de pesquisa demanda. Escrever no centro de um desenho de neurônio a palavra *Coluna* em letras grandes e garrafais é um exercício de recorte e, ao improvisar, a coluna vertebral vai se conectando com outras informações. Assim, é possível expandir o entendimento de coluna para a experiência daquilo que acontece com ela no espaço, por exemplo, e para as reverberações que a coluna provoca nas outras partes do corpo.

De repente, a coluna deixa de ser uma estrutura central de sustentação e se prolonga, ocupando, braços, pernas e o ambiente. E o que tem nesse movimento expansivo que interessa na pesquisa? O mapa de criação auxilia no desenvolvimento da consciência corporal, ao convidar o artista para perceber sua dança e nomear as coisas, sensações, percepções que aparecem ao longo dela.

E, considerando isto, a abordagem somático-performativa contribui no desvio de um caminho exclusivo controlado pelo raciocínio lógico. Ela nos lembra que uma dança não surge de imediato, mas se sustenta em memórias, no olhar presente e no desejo da dança que está por vir.

Referências

BERTHOZ, A. O sentido do movimento. Entrevista, por Florence Corin. *In: Florence Corin (Org.). Vu du corps*. Nouvelles de danse. Bruxelles: contredanse. Périodique semestriel automne-hiver, n. 48-49, p. 80-93, 2001.

DELINEIO. Proposição de Mariah Sumikawa Spagnolo. Captação e edição de Beatriz Fidalgo. 1 vídeo (08 min e 06 seg). Curitiba, 2021. Disponível em: <https://youtu.be/xl6K7zecszo>.

FERNANDES, C. Pesquisa Somático-Performativa: sintonia, sensibilidade e integração. *In: Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Arte*, v. 1/2, p. 76-95, jul./dez., 2014.

HASEMAN, B. Manifesto pela pesquisa performativa. *In: SEMINÁRIO DE PESQUISAS EM ANDAMENTO PPGAC/USP*, 5, 2015, São Paulo. **RESUMOS [...]**, São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015. v. 3, n. 1, 205p. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/spa/Manifesto%20pela%20pesquisa%20performativa%20%28Brad%20Haseman%29.pdf>.

HERCOLES, R. As Dramaturgias do Movimento. *Dramaturgias, [S. l.]*, n. 8, p. 88–99, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/14969>. Acesso em: 26 jun. 2021.

INGOLD, T. **Estar vivo**: Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015.

NAJMANOVICH, D. **O sujeito encarnado**: questões para pesquisa no/do cotidiano. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

SILVA, R. R. **UNO, mapa de criação**: ações corporalizadas de um corpo propositor num discurso em dança. 206 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA),

Salvador, BA, 2013.

VIEIRA, J. A. **Teoria do conhecimento e arte**: forma de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão gráfica e editora, 2006.

Mariah Sumikawa Spagnolo (UNESPAR)

E-mail: mariah.spagnolo@hotmail.com

Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Artes da UNESPAR, pós-graduada em Antropologia Cultural pela PUCPR, bacharel e licenciada em dança pela UNESPAR. É artista integrante do UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP/UNESPAR.

Rosemeri Rocha da Silva (UNESPAR)

E-mail: rosemerirocha@gmail.com

Doutora e Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Docente do colegiado do curso de Licenciatura e Bacharelado em Dança desde 1996 da FAP/UNESPAR, atualmente é diretora do Centro de Artes. Faz parte do colegiado do PPGARTES. Coordena o Grupo artístico e Projeto de Extensão: UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR.

2601

Dança e[m] espaços urbanos: uma revisão sob a perspectiva da somática e da prática como pesquisa em dança

Michele Carolina Silva (UNICAMP)

Comitê Temático Somática e Prática como Pesquisa em Dança

Resumo: Este artigo aborda o contexto e os procedimentos utilizados nas intervenções urbanas que integraram a Residência Artística Dança e[m] Espaços Urbanos, concebida pelo Coletivo Ruínas no ano de 2019, ante a perspectiva atualizada da pesquisa de mestrado em andamento (2022) pela autora Michele Carolina Silva no Instituto de Artes da Unicamp revista sob a influência da Somática e da Prática como Pesquisa em Dança. Será feita uma breve apresentação das instâncias envolvidas na pesquisa tecendo nexos que partem do macro (da conjuntura sociopolítica, urbanística e cultural) mirando o micro (cada pessoa, percepções, sensações) motivada pelo questionamento: “Como a Somática e a Prática como Pesquisa em Dança atualizam reflexões relativas ao fazer artístico continuado?”.

Palavras-chave: DANÇA. INTERVENÇÃO URBANA. PRÁTICA COMO PESQUISA. RESIDÊNCIA ARTÍSTICA. ESPAÇO PÚBLICO

Abstract: This article addresses the context and procedures used in the urban interventions that integrated the *Dança e[m] Espaços Urbanos* Artist Residency, conceived by *Coletivo Ruínas* in 2019, from the updated perspective of the master's research in progress (2022) by author Michele Carolina Silva at the Unicamp Arts Institute revised under the influence of Somatics and Practice as Research in Dance. A brief presentation of the instances involved in the research will be made, weaving links that start from the macro (from the socio-political, urban and cultural conjuncture) aiming at the micro (each person, perceptions, sensations) motivated by the question: "How may Somatics and Practice as Research in Dance update reflections on ongoing artistic making?".

Keywords: DANCE. URBAN INTERVENTION. PRACTICE AS RESEARCH. ARTIST RESIDENCY. PUBLIC SPACE

1. Introdução

O Vale do Anhangabaú é como se fosse o quintal do Centro de Referência da Dança da cidade de São Paulo (CRDSP)¹. Localizado na Galeria

¹ Localizado na Galeria Formosa, nos baixos do Viaduto do Chá, local que sediou a Escola Municipal de Bailado (atual Escola de Dança de São Paulo – EDASP), por mais de 70 anos, o CRDSP é um equipamento municipal, fruto de um projeto de gestão compartilhada entre a Secretaria Municipal de Cultura e a Cooperativa Paulista de Dança, cuja implementação se deu em 2014, com a finalidade de "difundir a dança enquanto bem cultural em esferas locais, nacional e internacional, reconhecendo a

Formosa nos baixos do Viaduto do Chá, bem em frente à Praça Ramos de Azevedo. A reforma no Vale do Anhangabaú, iniciada no ano de 2019, afetou diretamente o cotidiano de quem o visita ou por ele atravessa, como é o caso de quem frequenta o CRDSP. É possível que a transeunte², ao se deparar com a obra de reforma, instantaneamente questione consigo mesma seus motivos, uma vez que não havia ali dano ou necessidade de reparo que justificasse sua total reconfiguração. Qual seria, então, a proposta urbanística que a reforma trará para a cidade de São Paulo, entendendo urbanismo como um conjunto de práticas e ideias não apenas sob o ponto de vista da ordenação do território, mas como fruto das relações sociais?

Com o intuito de argumentar tanto o modo de ocupação do Vale do Anhangabaú pela obra quanto a proposta urbanística que a gestão pública em questão pretendia com a reforma urbanística é que a residência artística Dança e[m] Espaços Urbanos foi concebida pelo Coletivo Ruínas. O trabalho se propôs a abordar artisticamente a relação com o espaço público urbano e colocar o corpo e a experiência criativa como fator de reflexão.

Revisitar a investigação, posta em foco, sob a perspectiva da Somática e da Prática como Pesquisa em Dança, me parece propiciar o aprofundamento e a expansão de reflexões sobre as bases que apoiam o corpo, as emoções, os procedimentos criativos e os vínculos que estruturam e organizam o fazer artístico, bem como, facilitam o acolhimento das trocas interpessoais.

2. Os espaços urbanos em questão: Vale do Anhangabaú e Centro de Referência da Dança da cidade de São Paulo (CRDSP)

Para quem não conhece o centro da cidade de São Paulo, segue uma breve descrição do 'teatro a céu aberto' onde aconteceu a residência artística Dança e[m] Espaços Urbanos. O Viaduto do Chá é um dos cartões postais da cidade, e em suas extremidades estão, de um lado, a Praça do Patriarca e a Prefeitura do Município de São Paulo e, do outro, o Teatro Municipal da cidade de São Paulo e o Shopping Light. Nos baixos do Viaduto do Chá ficam: o Vale do Anhangabaú (que recebeu este nome por ser o vale do rio Anhangabaú, que permanece seguindo seu

diversidade cultural brasileira, promovendo a interação e o diálogo entre as poéticas e estéticas na transversalidade das artes em relação à cadeia produtiva da dança: pesquisa, criação, difusão, circulação e formação" (MANZINI, 2017).

² Informo que este artigo abordará os termos genéricos no feminino por opção da autora.

curso dentro de canos e abaixo do concreto) as galerias Prestes Maia e Formosa, a Praça Ramos de Azevedo entre outros pontos históricos.

Diferente do Viaduto do Chá, o Vale do Anhangabaú parece não ter vocação para ser cartão postal. Quando penso em cartão postal reconheço em mim a tendência em imaginar lugares que não mudam, ou paisagens que permanecem pouco modificadas ao longo dos anos. Ambas as situações não se aplicam ao Vale do Anhangabaú, região que sofreu intensas e recorrentes reformas topográficas e arquitetônicas ao longo dos últimos séculos. Cada projeto urbanístico propõe um tipo de ocupação com finalidade pré-determinada, seja ela desejada ou esperada pela população ou não. A autora Luiza C. de A. Barbosa e os autores Péricles V. Gomes, Carlos E. M. Miller e Luciano de Assis apontam transformações ocorridas no Vale do Anhangabaú através de perspectivas históricas, sociais e políticas, localizando os processos de elitização no modo de configurar sua ocupação.

Como uma das principais paisagens da cidade de São Paulo, o Vale do Anhangabaú é também um dos espaços públicos que mais se transformaram, simbólica e espacialmente, na capital paulista ao longo do século XX. De um aglomerado de plantações de chá e agrião e pântano insalubre, ele se transformaria em decorrência do desenvolvimento cafeeiro da virada do século XIX em um dos principais parques municipais, refletindo não só os padrões estéticos e sanitários da época como também o próprio desejo de se fazer representar de uma nova elite em formação. Com a chegada de Prestes Maia à prefeitura e sob novos ideais de progresso, o Vale do Anhangabaú passaria por um novo processo de transformação. Ao desenho bucólico do parque de Bouvard seria sobreposto o traçado retilíneo do Plano de Avenidas, tornando o Anhangabaú, ou melhor, o agora sistema “Y”, em um dos principais eixos viários da cidade, conectando suas porções norte e sul por vias de tráfego rápido (MILLER; BARBOSA; GOMES, 2020)³.

No século XVI, O vale do Anhangabaú, ou na língua tupi anhangaba-y, era uma terra indígena. O vale recebeu esse nome devido ao rio homônimo. Seu significado: Rio do malefício, da diabrura, do feitiço, do diabo. As tribos que habitavam o local, nativos da região e donos legítimos antes da chegada do povo branco europeu, batizaram o local com esse nome devido a suas crenças e conhecimentos populares que acreditavam ser aquele lugar amaldiçoado [...] segundo o povo indígena, o lugar era habitado por Anhangá, uma terrível criatura que protegia a mata, o rio e os animais que ali viviam. Quando tem contato com algum humano, traz para quem o viu a desgraça e os lugares frequentados por ele são ditos mal-assombrados. Ele protege os pequenos animais e plantas dos seres humanos, ou seja, não deixavam nem os índios caçarem para subsistência [...] é a única região urbana do Brasil em que se concentram tantos casos sobrenaturais. Seria a ação do Anhangá punindo os seres humanos por terem destruído toda a natureza em volta do rio Anhangabaú? (ASSIS, 2011).

³ Seguindo a pista intuitiva de que o Vale do Anhangabaú não tem vocação para cartão postal, chamou minha atenção perceber que a foto de capa do livro *Vales Imaginários: Anhangabaú* é composta pela Praça Ramos de Azevedo, pelo Teatro Municipal, o Shopping Light, o Viaduto do Chá e a cidade a perder de vista. Não aparece o Vale do Anhangabaú.

Era junho de 2019 e, do dia para a noite, como em um passe de magia ou feitiço, se manifestaram, sem aviso prévio, tapumes metálicos bloqueando o acesso à Praça Ramos de Azevedo e, conseqüentemente, impedindo a entrada ao CRDSP e ninguém sabe de nada⁴. Os operários da obra não sabiam explicar, só repetiam que não podiam deixar ninguém entrar ali por estarem em obras. Depois que passou o choque inicial com aquela realidade, que se impôs no espaço público e no meu cotidiano de trabalho, aguardei à espera de um momento em que conseguisse passar o bloqueio e chegar à sala de ensaio. A praça estava revirada, os paralelepípedos da via de acesso ao CRDSP tinham sido removidos, havia valas abertas no chão, a terra estava remexida e a grama soterrada. Chegando ao CRDSP o assunto era apenas: 'o que é isso que está acontecendo?', 'como a prefeitura bloqueia a entrada a um equipamento público sem aviso prévio?'. Aquilo havia me deixado bastante perturbada e influenciou todo o ensaio daquele dia e dos seguintes.

Senti no meu corpo os conflitos gerados pelo gesto de atravessar um bloqueio, os tremores que percorreram dos pés à cabeça, o choque da surpresa do impedimento, a indignação com o modo abrupto de ocupação da cidade pelo governo, a incredulidade pela desconexão das ações da prefeitura no espaço público; 'como se fecha o acesso a um equipamento público sem considerar as pessoas que o frequentam? Comecei a pensar como eu, cidadã e artista, poderia atuar nesta situação? Imersa em pensamentos me lembrei do trecho abaixo:

Mas, como sabemos, os dissensos e conflitos urbanos não só são legítimos e necessários para a constituição da esfera pública e também dos espaços públicos, mas seria exatamente da permanência dessa tensão entre as diferenças não idealizadas nem pacificadas que dependeria a construção de uma cidade menos espetacular e mais lúdica e experimental (JACQUES, 2013).

Na tentativa de manter o acesso à sala de ensaio me sentia como uma fora da lei, como se estivesse fazendo algo errado e proibido ao cruzar os bloqueios de tapumes, os operários da construção civil, os guarda-corpos de metal, policiais militares e seguranças particulares.

⁴ Parafrazeando a canção *Mulato calado* de Adriana Calcanhoto.

3. Coletivo Ruínas

Os espaços urbanos da cidade de São Paulo como foco de pesquisa artística do coletivo surgiram devido ao interesse de investigar, por meio da dança, os sítios de demolição de casas para a construção de edifícios residenciais, em meados de 2013. A princípio foi uma curiosidade em estar naqueles ambientes, que espocavam vertiginosamente nos bairros, e de explorá-los movida por instinto, como bem fazem as crianças e os animais. A curiosidade se transformou em interesse de pesquisa, reflexão e crítica acerca das mudanças geográficas, sociais, culturais e econômicas no bojo da mudança de cenário habitacional e da vizinhança. O aprofundamento do interesse conduziu, primeiramente, processos de investigação performativa em sítio específico⁵ de demolição de casas e, em seguida, às múltiplas possibilidades de desdobramentos artísticos que me suscitavam os materiais poéticos gerados das perscrutações in loco.

Com o intuito de elaborar trabalhos artísticos partindo do material vivenciado e preservando o caráter experimental de pesquisa e horizontal das relações, concebi, no ano de 2014, o Coletivo Ruínas como uma plataforma artística independente de investigação, pesquisa e criação transdisciplinar, na intencionalidade de acolher quaisquer iniciativas e formatos que surgissem enquanto desdobramentos das experiências de dança nos espaços urbanos, como intervenções urbanas, peças, instalações, vídeos e fotos. O Coletivo Ruínas foi assim nomeado com o intuito de dar a ver a face da especulação imobiliária e da destruição que ela impõe aos espaços urbanos e, frente a isso, quais são as possíveis relações tecidas entre o corpo e o ambiente no qual se habita.

O "corpo-em-experiência" (2013) era algo novo que se apresentava. Não tinha referências prévias de como atuar nos espaços urbanos altamente especulados ou como desdobrar os materiais poéticos levantados durante as investigações em trabalhos que comunicassem com o público. A primeira pista metodológica foram os programas performativos concebidos por Eleonora Fabião:

⁵ O termo sítio específico faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado [...] a noção de *site specific* liga-se à ideia de arte ambiente, que sinaliza uma tendência da produção contemporânea de se voltar para o espaço - incorporando-o à obra e/ou transformando-o -, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou áreas urbanas. Relaciona-se de perto à chamada *land art* [arte da terra], que inaugura uma relação com o ambiente natural. Não mais paisagem a ser representada, nem manancial de forças passível de expressão plástica, a natureza é o *locus* onde a arte se enraíza. Informação disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>. Acesso em: 11 set. 2022.

Sugiro que através da prática de programas performativos, o ator poderá ampliar seu campo de experiência e conhecer outras temporalidades, materialidades, metafisicalidades; experimentar mudanças de hábitos psicofísicos, registros de raciocínio e circulações energéticas; acessar dimensões pessoais, políticas e relacionais diferentes daquelas elaboradas no treinamento, ensaio ou palco. Tal prática conduzirá o artista pelas campinas da desconstrução da ficção e da narrativa; pelos sertões da quebra da moldura; pelas imensidões do desmanche da representação. Conduzirá à realização de ações físicas cujo objetivo é a experiência do espaço-tempo no aqui-agora dos encontros; cujo super-objetivo é o embate com a matéria-mundo. A concepção e realização de programas possibilita, para além de gêneros ou técnicas específicas, pesquisar capacidades, propriedades, especificidades do corpo, investigar dramaturgias do corpo. Programas tonificam o artista do corpo e o corpo do artista (FABIÃO, 2013).

Partindo do entendimento de que as grandes cidades são em geral palco de extensa diversidade de modos de vida, paradoxalmente notei que as transformações físicas dos espaços urbanos estavam sendo marcadas por uma enorme homogeneização das formas, das arquiteturas e dos projetos de vida, de modo a destacar uma entre muitas formas. Esse padrão de ocupação da cidade, de caráter privado e transnacional, se sobrepõe a uma noção de vida pública e extingue, o que o geógrafo Milton Santos (1996) vai chamar de forças horizontais, que são forças de trocas locais, comunitárias, que operam na relação direta dos corpos nos diferentes lugares. A pasteurização dos espaços públicos e privados, e sua consequente naturalização, massifica a produção dos corpos e impõe uma redução drástica da polifonia dos modos de vida.

Fui percebendo que a motivação das criações artísticas consistia em estabelecer com o público comunicação que aliasse estética à ética da equidade entre forças humanas e não humanas e que considerasse a terra e os diversos elementos que a compõem como “sujeitos de direito” (VIANA, 2013, p. 247).

Seguindo estas inquietudes, o Coletivo Ruínas encontrou nas residências artísticas o formato adequado para a elaboração dos materiais artísticos, pois tratando-se do encontro de artistas independentes, é comum não haver financiamento ou apoio econômico, provocando a redução dos encontros coletivos e a intensificação nos momentos de ensaio.

O CRDSP acolheu diversas iniciativas do Coletivo Ruínas, sendo uma delas, uma proposta de residência artística para acontecer ao longo do ano de 2019. O trabalho era pautado na tríade: investigação de dança nos sítios de demolição residencial nos arredores do CRDSP e no centro da cidade, estudos teóricos do material referencial e a articulação das investigações via experimento cênico

transdisciplinar em sala de ensaio. “Como elaborar esteticamente a noção da inseparabilidade entre corpo e ambiente?” era a questão provocadora.

O material referencial teórico central foi o livro: “O Declínio do Homem Público e as Tirantias da Intimidade”, do sociólogo e historiador estadunidense Richard Sennett (2014). Este material se mostrou relevante para a pesquisa cênica em curso por posicionar na arquitetura, e em seu uso social e público, rupturas entre o corpo e o ambiente, auxiliando no direcionamento da percepção para as operações de separação entre os corpos e a terra, que tem sido tema de pesquisa continuada da autora e do Coletivo Ruínas, o qual assentou uma metodologia de percepção da cidade, que ao ser aplicada como pesquisa já esboça paralelamente, outra maneira de existir politicamente.

4. Residência Artística Dança e[m] Espaços Urbanos revisitada pelas perspectivas da Somática e da Prática como Pesquisa em Dança

Como dito anteriormente, no ano de 2019 o Coletivo Ruínas apresentou uma proposta para a realização de residência artística ao CRDSP, e foi contemplado. A residência coincidiu com o início das obras de reforma do Vale do Anhangabaú e com a realização do evento de arte e política 2º A Dança se Move OCUPA! Organizado pelo movimento sociocultural A Dança se Move. Em sua segunda edição, o encontro contou com a parceria do equipamento CRDSP e o apoio financeiro da secretaria municipal de cultura da cidade de São Paulo. Sendo a autora tanto artista residente do CRDSP quanto articuladora do movimento supracitado, aliou as instâncias e participou tanto da organização do encontro como da proposição de uma das Residências Artísticas que o compôs.

O encontro de arte e política 2º A Dança se Move OCUPA!⁶ aconteceu dos dias 03 a 14 de dezembro de 2019, com programação intensa de aulas, compartilhamentos cênicos, apresentações, fóruns, debates, rodas de conversa, palestras e residências artísticas. O argumento do encontro era pensar o corpo político e refletir sobre as possíveis poéticas para sua abordagem no contexto vigente.

A residência artística Dança e[m] Espaços Urbanos tinha por objetivos:

⁶ Segue a programação completa do encontro de arte e política 2º A Dança se Move Ocupa! Disponível em: <https://fliphtml5.com/gqsbm/cpjj/basic>. Acesso em: 11 set. 2022.

compartilhar os procedimentos e percepções da pesquisa em andamento pelo Coletivo Ruínas e investigar artisticamente focando a obra de reforma no Vale do Anhangabaú e seus agentes. Foi realizado chamamento público para convidar artistas interessadas em participar. Foram cinco tardes intensas de práticas corporais, intervenções urbanas, caminhadas, estudos teóricos, captação sonora, vídeos, fotos, conversas, trocas de saberes, que culminaram em um compartilhamento cênico transdisciplinar com o público no último dia. O compartilhamento de metodologias de pesquisa em curso pelo Coletivo Ruínas, somado às trocas de percepção com artistas interessadas quanto ao fenômeno 'obra no Vale do Anhangabaú', se apresentava como possibilidade de testar os procedimentos e elaborar publicamente sobre os assuntos. Tratava-se de um convite à desnaturalização de hábitos hegemônicos que condicionam a vida em sociedade na atualidade.

Os encontros se iniciavam com práticas de sensibilização, respiração, automassagem e, apesar de estarmos em uma sala de ensaio, os ruídos, cheiros, fumaça e poeira do Vale invadiam o local. Era como se a própria cidade estivesse presente conosco na sala, borrando as fronteiras entre dentro e fora, característica marcante do cotidiano no centro da cidade.

Para apoiar o ato de revisitar os procedimentos realizados pela perspectiva atualizada da Somática e da Prática como Pesquisa em Dança, elegi três procedimentos investigativos [embasados conceitualmente no método cartográfico (2010) e na cartografia sentimental (2016)] e os compartilho brevemente abaixo:

1) Experimentação de caminhada pela Praça Ramos e Vale do Anhangabaú em trios, tendo cada pessoa uma função distinta e pré-definida. A pessoa 'A' experienciava o corpo no ambiente, com a premissa de caminhar atenta, observando as modulações em seu corpo, se aproximando dos lugares de interesse e/ou atração e se permitindo a estar de modo incomum, eventualmente até dançar. A pessoa 'B' registrava a ação e a trajetória no suporte que desejasse, por escrito, desenhando, em foto ou vídeo) e a pessoa 'C' acompanhava ambas com foco na segurança, podendo intervir caso percebesse necessidade. A experimentação tinha o tempo de sete minutos e se encerrava quando todas as integrantes haviam passado pelas três funções; 2) Caminhadas solitárias com a intenção de perceber e prospectar possibilidades de interação com a obra no Vale. As caminhadas tinham

duração aproximada de sessenta minutos; 3) Caminhadas coletivas com a intenção de perceber e prospectar possibilidades de interação conjunta com a obra no Vale. As caminhadas tinham duração aproximada de sessenta minutos. Todas as experimentações eram seguidas por um momento de compartilhamento oral, trocas de registros (quando havia) e análise dos acontecimentos visando a criação de um campo comum de percepção, entendimento e possibilidade de ação. Por se tratar de uma investigação artística direta na malha urbana, o risco foi posto como elemento central de atenção e orientação durante toda a pesquisa, os limites individuais se manifestavam e se atualizavam a cada momento. Acrescento ainda, que as intervenções urbanas se destacam dos procedimentos acima citados por conter o potencial de dar ‘um passo além’ nas convenções, uma vez que a pesquisa se propõe a questionar, interagir e despadronizar hábitos e corpos sociais. Para concluir este ponto, relato que foram feitas as seguintes provocações durante os momentos de reflexão e análise: quais os graus de intervenção que podem ser feitos naquele espaço urbano? Quais elementos diferenciam o corpo (gestões e ações) de uma transeunte e o corpo de uma dançarina?

Segue a descrição de um momento de Intervenção Urbana: iniciamos caminhando lentamente pela Praça Ramos, aos poucos o jogo que se apresentou consistiu em deslocamentos de aproximação e distanciamento entre as dançarinas, modulando as velocidades, interagindo com os elementos da praça, observando a nós mesmas, as transeuntes, a obra, os operários, as pombas, até chegar aos tapumes metálicos que cercavam o acesso a obra. Aquele muro erigido no Vale, e já adornado pelo pixo, atraía. Era como se fossemos ímãs, tal o efeito grude que causava. Ficamos boa parte do tempo realizando experimentações (sonoras, gestuais, vídeos) ao longo dos tapumes. Em um momento de pausa conjunta os olhares se voltaram todos para uma abertura que havia nos tapumes, dando a ver o interior da obra e o fluxo de vai e vem dos operários. Com o mesmo efeito imã causado pelos tapumes, aquela fresta atraiu nossos corpos para dentro da obra. Entramos. Corríamos de um lado para o outro naquele imenso campo aplainado de terra vermelha, cercado por terra remexida, montes de paralelepípedos, gigantescos canos pretos, máquinas amarelas, operários com uniformes laranjas e prateados. Logo cansamos e nos deitamos no chão, rolando de um lado para o outro. Era uma euforia que lembrava a infância. Os operários ficaram atônitos. Não sabiam o que fazer. Riam, tiravam fotos, faziam vídeos, titubeavam em se aproximar, alguns

fingiam que não estavam vendo e seguiam suas tarefas como se nada estivesse acontecendo. Quando finalmente alguns operários se aproximaram, possivelmente os mestres da obra, pedindo para sairmos e nós corremos para fora. Começamos a cantar e só conseguíamos caminhar ou correr saltitando. Aquela era uma vivência surreal no cotidiano da cidade. Completamos todo o trajeto do Vale e voltamos ao CRDSP. Chegamos mais vibrantes do que saímos.

Encerramos a residência artística em clima de cumplicidade, como se fossemos velhas conhecidas que em breve tornariam a se encontrar. Havia empatia e alegria entre nós. Os olhos comunicavam antes mesmo das palavras. Considero importante destacar esse aspecto da experiência, por ser uma pista de que há coerência e pertinência no desenvolvimento de trabalhos artísticos de natureza transdisciplinar, reflexivo, político, performativo e sem a finalidade de criar um produto mercadológico e rotulável. Achar as frestas e criar possibilidades em coletivo, somando potencias e perspectivas.



Fig. 1. Registro da residência artística, 2019. Local: Praça Ramos de Azevedo.

Para todos verem: gramado verde com presença de pedras de aproximadamente um metro cúbico com dançarinas apoiadas, sentadas ou em pé sobre elas. Uma dançarina no canto inferior esquerdo está sentada de cócoras. Da esquerda para a direita: Mônica Bernardes, Michele Carolina, Gabriela Miguel, Isabella Ferreira e Júpiter Campos. Registro Víctor Paris.



Fig. 2. Registro da residência artística, 2019. Local: Vale do Anhangabaú.

Para todos verem: tapume de alumínio cercado obra, em sua frente há cinco dançarinas em pé. Há pixos coloridos e placas de tráfego local nos tapumes. Acima vê-se prédios com alturas e estilos arquitetônicos diversos. Da esquerda para a direita: Isabella Ferreira, Júpiter Campos, Mônica Bernardes, Michele Carolina e Gabriela Miguel. Registro Victor Paris.



Fig. 3. Registro da residência artística, 2019. Local: Vale do Anhangabaú.

Para todos verem: cinco dançarinas e um dançarino dispostos em linha sobre o meio-fio que divide área gramada de área pavimentada. Estão em pé olhando atentamente para a mesma direção. Da esquerda para a direita: Sandro Bellido, Isabella Ferreira, Júpiter Campos, Gabriela Miguel, Mônica Bernardes e Michele Carolina. Registro: Victor Paris



Fig. 5. Registro da residência artística, 2019. Local: Obra de reforma do Vale do Anhangabaú.

Para todos verem: terreno aplainado de terra vermelha. No primeiro plano da imagem há uma dançarina vestindo conjunto de terno branco. Ela está com os braços levantados e as palmas das mãos abertas. Atrás dela há uma árvore. Atrás da árvore há uma cerca de tapumes ondulados de alumínio e fora da cerca vê-se uma parte de um prédio. Dançarina na imagem: Michele Carolina. Registro: Victor Paris.

Relato aqui que tive o prazer de ter iniciado práticas Somática no Estúdio Nova Dança em meados de 2002. As abordagens que frequentemente acompanhavam as aulas de Contato e Improvisação eram a *Ideokinesis* e o *Body-Mind CenturingSM* (BMC). Apesar de ter praticado cotidianamente por alguns anos, não realizei formação nas técnicas por serem economicamente inviáveis para mim. De todo modo, percebia as profundas alterações que tais práticas realizam em meu corpo, assim como dinamizavam minha dança. Sentia meu corpo mais inteligente. Chegava mesmo a me surpreender com a precisão e velocidade dos movimentos de reflexo. Não posso afirmar, entretanto intuo que a inteligência e a sensibilização do corpo proporcionada pela combinação entre dança e somática fomentaram a percepção do corpo em relação ao ambiente que somente nos anos seguintes vieram a se manifestar. Me recordo de uma inquietação insistente, era algo assim: “pra que sensibilizar um corpo para viver nessa dureza de mundo?”, pois muitas vezes me via sem saber como agir em uma sociedade tão restritiva e desigual habitando um corpo pulsante e fora dos padrões.

Percebo que o corpo é político e é quem sente e sofre imediatamente os impactos das normas que regulam os ambientes e a vida em sociedade, trazendo para cada ser singular a lida de negociar a todo momento seu movimento no ambiente e, nesse sentido, a somática, ao agir no tecido corporal profundo, torna-se um agente político, como indica Freiberg:

O que é uma atuação pensando política? Primeiro eu entendo que essa é uma dialética, depois é uma questão da expressão do sujeito, como ele afirma a si mesmo dentro do lugar em que ele vive. Então política no meu olhar é a afirmação de um corpo de uma forma mais adulta frente ao universo que não é ele mesmo (FREIBERG, 2020, min. 30:37).

Quais os recursos, ou melhor, qual a combinação de recursos que cada qual forja para si ao longo da vida para ‘dar conta do recado’, por assim me referir à tarefa de existir em sociedade? Alio este questionamento ao escopo abordado pelo artigo, que compete à pesquisa e ao fazer artístico, partindo da experiência da autora no campo da dança. Considero a comunicação como elemento vital nas artes cênicas e parto dessa premissa para buscar meios para que ela aconteça, em diversas esferas e instâncias e, preferencialmente tecendo redes de apoio e sustentação.

No meu caso em específico, para ‘dar conta do recado’ de pesquisar 2614

dança em espaços urbanos como matéria poética para criação de trabalhos artísticos, encontrei na pós-graduação campo fértil de aprendizagem, reflexões e trocas entre pares. Foi neste contexto que me aproximei do método Prática como Pesquisa e hoje componho o grupo de pesquisa 'Prática como pesquisa: processos de produção da cena contemporânea', sendo uma das coordenadoras a profa. Dra. Silvia Maria Geraldi, co-orientadora da minha pesquisa de dissertação em andamento na Unicamp. Compartilho do entendimento abordado por Geraldi de que:

As universidades são ambientes relativamente recentes de criação artística: historicamente, artistas têm ocupado contextos extra-acadêmicos para produção de sua arte. No entanto, cada vez mais, eles têm se interessado não somente em produzir obras de arte, mas também em pesquisar sobre o seu processo criativo, suas obras, procedimentos e metodologias, produzindo estudos acadêmicos conhecidos como pesquisa artística. A pesquisa artística define-se como a investigação que é realizada no campo das artes no âmbito acadêmico (GERALDI, 2019, p. 141).

Por ser um ambiente relativamente recente de criação artística, no papel de discente, percebo que os conceitos e métodos estão sendo forjados por artistas-pesquisadoras de diversos modos, contemplando características específicas dos contextos e agentes que os desenvolvem. Deste modo, começa ser possível pesquisar arte na academia com metodologias próprias da área, e não mais pelo empréstimo, por assim dizer, de metodologias tradicionais, como indica Geraldi:

Mais recentemente, no entanto, uma terceira distinção metodológica, diferente das abordagens quantitativas e qualitativas, foi proposta por artistas-pesquisadores no âmbito acadêmico [...], de modo a não somente inserir a prática no âmbito do processo de pesquisa, mas, sobretudo, guiar a pesquisa através da prática (HASEMAN, 2015). Essa tipologia de pesquisa é conhecida também por variadas nomenclaturas: prática como pesquisa, performance como pesquisa, prática artística como pesquisa, pesquisa guiada pela prática, entre outras; e têm recebido a designação genérica de Pesquisa Performativa por parte de alguns pesquisadores (HASEMAN, 2015; ALARCÓN; LWDWIGS, 2014; LORENZINI, 2013). (GERALDI, 2019, p. 141).

4. Conclusão

Este artigo foi motivado pela questão: "Como a Somática e a Prática como Pesquisa em Dança atualizam reflexões relativas ao fazer artístico continuado?", e foi elaborada a partir da revisitação de uma experimentação artística, que não partiu de um trabalho somático, entretanto, ao refletir por esta perspectiva, a autora reconhece em si influências das práticas somáticas no modo

como percebe e sente o ambiente ao seu redor. Do mesmo modo, reconhece que a residência artística Dança e[m] Espaços Urbanos realizada em 2019 não partiu de uma metodologia de Prática como Pesquisa em Dança, todavia, nota que ao levar a pesquisa artística, encontra abordagens que tanto acolhem quanto expandem a compreensão do próprio fazer artístico, forjando para si meios de sustentação, comunicação e compartilhamento entre pares, o que considera de vital importância para o modo como compreende e pratica pesquisa em artes.

Referências

ASSIS, L. Crônica: Mistérios no Vale do Anhangabaú. **Recanto das Letras**. Sorocaba: Recanto das Letras. 2011. Crônica disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/cronicas/3220560>. Acesso em: 11 set. 2022.

FABIÃO, E. Programa Performativo: O corpo-em-experiência. **ILINX Revista do Lume**, Campinas, v. 4, p. 1-10, dez. 2013. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 11 set. 2022.

GERALDI, S. M. A prática da pesquisa e a pesquisa na prática. In: *CUNHA, C.S.; PIZARRO, D.; VELLOZO, M. A. (orgs.). Práticas Somáticas em Dança*. Body-Mind Centering em criação, pesquisa e performance. Vol. 1. Brasília. Editora IFB, 2019

GOMES, P. V.; BARBOSA, L. C. A.; MILLER, C. E. M. **Vales Imaginários: Anhangabaú**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rio Books, 2020.

JACQUES, P. B. **Elogio aos errantes**. Salvador. EDUFBA, 2012.

JACQUES, P. B. In *CARERI, F. Walkscapes: O caminhar como prática estética*. 1ª edição. Osasco: editora GG, 2020.

MANZINI, Y. D. **Centro de Referência da Dança da cidade de São Paulo: A tradição e o cotidiano dançante no Vale do Anhangabaú**. 1ª edição. Secretaria Municipal de Cultura. São Paulo. 2017

PASSOS, E.; *et al.* (Orgs.) **Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2010.

PIONEIROS DA EDUCAÇÃO SOMÁTICA NO BRASIL. Johannes Frieberg. Concepção e direção Debora Pereira Bolsanello. (40 min 49 seg). Youtube. Rio de Janeiro e São Paulo: Núcleo Oito Educação Somática, 2020

ROLNIK, S. **Cartografia sentimental**. Transformações Contemporâneas do Desejo. Porto Alegre. Editora Sulina: UFRGS editora, 2016

ROLNIK, R. **Guerra dos lugares**. A colonização da Terra e da moradia na era das finanças. São Paulo: Editora Boitempo, 2015

SANTOS, M. **A natureza do espaço. Técnica e Tempo. Razão e Emoção**. São Paulo: Hucitec, 1996.

SENNETT, R. **O declínio do homem público** – As tiranias da intimidade. Tradução Lygia Araujo Watanabe. São Paulo: Editora Record, 2014.

VIANA, M. G. A Terra como Sujeito de Direitos. **Revista da Faculdade de Direito**, Fortaleza, v. 34, n. 2, p. 247-275, jul./dez. 2013. Disponível em: <http://www.revistadireito.ufc.br/index.php/revdir/article/viewFile/106/87>. Acesso em: 11 set. 2022.

Michele Carolina Silva (UNICAMP)

E-mail: michelecarolina.e@gmail.com

Formada atriz pela Escola Livre de Teatro. Licenciada em Letras Português e Inglês pela Universidade Paulista. Dançarina e criadora do Coletivo Ruínas. Mestranda no I.A. da Unicamp com a dissertação “Corpo e Ambiente: da percepção vibracional a criação cênica – Estudo sobre o embate das forças nos sítios urbanos de construção residencial” com Orientação de Renato Ferracini e co-orientação de Silvia Geraldi.

2617

Videodança e educação somática

Roberta Suellen Ferreira Castro (UFPA)

Comitê Temático Somática e Prática como Pesquisa em Dança

Resumo: Esta escrita é um recorte das reflexões iniciais de minha trajetória enquanto mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, assim, este artigo se compromete em investigar a produção de subjetividades em um processo artístico de Videodança pelo viés do *videomaker* no contexto contemporâneo e a experiência de estágio docente na disciplina Educação Somática, regularmente ofertada na Faculdade de Dança da Universidade Federal do Pará.

Palavras-chave: VIDEODANÇA. EDUCAÇÃO SOMÁTICA. VIDEOMAKER.

Abstract: This text is a summary of the initial reflectionson my trajectory as a master's student of the Postgraduate Program in Arts at the Federal University of Pará. Therefore, this research is committed to investigating the production of subjectivities in an artistic process of videodance from the point of view of the videomaker in the contemporary context experience and the internship experience in the discipline of Somatic Education, that regularly is offered at the Faculty of Dance of the Federal University of Pará.

Keywords: VIDEODANCE. SOMACTIC EDUCATION. VIDEO-MAKER.

1. Apresentação

A proposta de escrita que apresento neste momento é um desdobramento e, ao mesmo tempo, uma conexão da minha atual pesquisa de mestrado com o campo de estudo da Educação Somática.

A pesquisa que desenvolvo no mestrado está localizada na linha de estudo Teorias e Interfaces Epistêmicas em Arte e se propõe a investigar os Processos de Produção de Subjetividade do corpo dançante no Videodança, a partir da relação do *videomaker* sob a ótica da dança contemporânea. Esta investigação é articulada, a princípio, com o corpo que se move com a câmera, construindo em tempo real e em plano sequência imagens coreográficas e cinematográficas no contexto interartes.

A necessidade de intercambiar conceitos e autores que me auxiliassem a pensar e a criar caminhos específicos sobre os aspectos da Produção de

2618

Subjetividade para a pesquisa do curso de mestrado, fui levada a procurar, dentro do meu contexto que é a Universidade Federal do Pará (UFPA) professores e grupos de pesquisas que tratassem desse recorte temático para compor com a minha pesquisa. Durante esse caminhar, que considero fazer parte do processo investigativo, me encontrei com o Leminiscates Grupo de Pesquisa que se dedica ao estudo sobre Políticas do Movimento: subjetividades, somática e educação no qual os membros participantes estavam se dedicando ao projeto de pesquisa.

Esse referido grupo me pareceu potente em produzir conexões entre áreas de conhecimento e de acolhimento das diferenças. Diante desse atrativo contexto, desde agosto de 2021 tenho participado como um membro do grupo e me dedicado aos estudos que teorizam a produção de subjetividades no campo da Educação Somática.

A partir dessa experiência com o grupo de pesquisa juntamente com um inicial mergulho no campo do conhecimento Somático, com o desejo de maior aprofundamento na área, decidi estabelecer uma nova conexão com esse campo de estudo: me propus a realizar o estágio docente na disciplina Educação Somática ofertada na Faculdade de Dança da Universidade Federal do Pará, sob a tutoria do professor Saulo Silveira.

No entanto, nesse contexto, tenho me deparado com algumas questões que me levam a pensar: quais e que tipos de relações possíveis são estabelecidas entre a Educação Somática e as práticas da produção do Vídeodança, na qual o *videomaker* se faz protagonista? De que modo o conhecimento somático poderia contribuir com os processos criativos com vídeos? O contato do *videomaker* com a prática somática estaria intervindo nos caminhos metodológicos de criação de Vídeodança? Quais modulações o *videomaker* que dança estabelece com o contexto somático? O que é provocado quando é colocado numa troca com outro corpo? O que sente na relação de troca com o outro? Por onde se cruzam os processos de produção de subjetividade a partir desse encontro?

Além dessas questões é importante levar em consideração nesse caminhar as forças que estão vinculadas à subjetividade e ao sentir, enquanto pesquisadora. Está sendo possível perceber uma atração, algo que de modo “invisível” tem se feito tão real ao ponto de se destacar enquanto interesse, de desejo e enquanto convite para me debruçar sobre o não saber que essa possível conexão possa estabelecer.

Diante de uma perspectiva intuitiva me coloco na experiência como o sujeito que descreve, interpreta e analisa a própria experiência, identificando e reconhecendo na prática da Educação Somática as forças colaborativas que atravessam a experiência do *videomaker* que dança, tecendo a bricolagem de referências bibliográficas encontradas no projeto de pesquisa e a experiência no estágio docente.

Sob a perspectiva da bricolagem enquanto metodologia, a experiência é aberta permitindo moldar, criar, reconstruir e adaptar outras realidades a partir do que ocorre no processo, numa relação que se dá entre o conhecimento e a vida humana que nasce de uma escuta sensível que revela aspecto individual e coletivo da condição humana (KINCHELOE; BERRY, 2007).

2. Videomaker

Na linguagem audiovisual o termo *videomaker*, *film-maker* ou cinegrafista é designado ao profissional que capta imagens fazendo uso da câmera. É ele quem opera organizando o enquadramento, ângulo, plano e movimentos da câmera. Os termos utilizados variam de acordo com o campo de atuação podendo ser na TV, cinema etc. Ainda que a câmera seja uso comum do cinegrafista e o diretor de fotografia o uso toma encaminhamentos diferentes.

Desse modo, com base no roteiro literário, a concepção do *storyboard*¹ e decupagem² ocorrem de modo democratizado entre o diretor e o diretor de fotografia. Tendo o *story board* como referência visual o diretor de fotografia é quem define a captação e escolha das imagens, fazendo uso dos elementos: luz, sombra, cor, enquadramento, dimensão, volume, perspectiva e profundidade em suas composições visuais.

O fotógrafo precisa dominar os fundamentos de iluminação teatral e cinematográfica, ter conhecimento dos equipamentos, acessórios e técnica por meio de livro, site, visita a museu e exercício exploratório para que se desperte meus sentidos, a fim que desenvolva o senso da observação, sensibilidade e o olhar artístico para “colocar na mesma linha de mira a cabeça, o olho e o coração”

¹ **Story boards:** integrado a etapa da pré-produção o *storyboard* é o esboço das imagens a serem capturadas que é expresso através de ilustrações que pré-determinam ângulos e posição da câmera.

² **Decupagem:** escolha da imagem mais adequada para cada palavra, frase ou parágrafo de um roteiro. A divisão da escolha das imagens é dividida em sequências, cenas e tomadas.

(MOLETTA, 2009, p. 87-88).

Segundo Moletta (2009) o diretor de fotografia é um sujeito que por meio de uma percepção diferenciada traduz através da lente, ideia, crítica, técnica e escolhas potencialidades despercebidas do mundo. Para ele o resultado estético dessa prática se dá pela singularidade do sujeito e o olhar artístico o qual se constrói pela observação, análise e síntese.

Sobre o olhar artístico complementa.

[...] É com esse olhar que ele está acostumado a ver o mundo, criando sua própria definição do que seja a realidade. Ele observa as pessoas e o objeto à sua volta rapidamente os analisa e elabora uma síntese por meio da imagem captada. Esse “olhar deformado” do fotógrafo não busca reproduzir o mundo que está focando, mas reinventá-lo à sua maneira (MOLETTA, 2009, p. 70).

Outra questão relevante da linguagem audiovisual é a transformação dos aspectos técnicos da linguagem. Segundo Little White Lies (2018) as câmeras de película eram gigantes e imóveis. Nessa condição os movimentos de câmera: panorâmico³ (pan), *plongê*⁴, *contra-plongê*⁵, *zoom* ótico⁶ e *travelling*⁷ eram limitados, dependiam do uso tripé ou do trilho para garantir estabilidade e precisão da imagem.

O avanço tecnológico possibilitou que a película fosse substituída pela câmera de vídeo que num único equipamento reúne os dispositivos de áudio e imagem, passando de 24 a 60 quadros por segundo. Outros aspectos técnicos alterados foram o tamanho, peso e a inserção de dispositivo que manipula a sensibilidade ao movimento.

O sensor é responsável pela entrada da luz que transforma sinal elétrico em imagem, trabalha de modo colaborativo auxiliando a lente e ajuste de foco no controle da nitidez e foco da imagem, os quais são programados para uso automático ou manual.

Todas as câmeras portáteis disponíveis no mercado são compostas de

³ **Panorâmica:** com o objetivo de amplificar a visão, no movimento panorâmico a câmera gira em seu próprio eixo podendo ser direcionada de uma lateral a outra (direita/esquerda) ou na vertical (cima/baixo).

⁴ **Plongê:** fixada num ponto fixo o movimento é de mergulho de cima para baixo no objeto ou personagem.

⁵ **Contra-plongê:** fixada num ponto fixo o movimento é o inverso do *plongê*, de baixo para cima.

⁶ **Zoom:** diferente dos outros este movimento não é da câmera, mas da lente. O zoom comporta dois movimentos: zoom-in, que aproxima o objeto da imagem; e o zoom - out, que distancia o objeto da imagem de forma rápida ou lenta.

⁷ **Travelling:** nesse movimento a câmera é fixada num carrinho acoplado num trilho, sai de seu lugar fixo e percorre um caminho, acompanhando a ação ou personagem.

um sensor, os principais são o de CCD– *Charge-Coupled Device*, sendo ele o mais sensível em situação de pouca luz, cria imagem mais nítida, e o CMOS – *Complementary Metal Oxide Semi-conductor*, mais comum em câmera de celulares o qual apresenta a captação de luz e nitidez da imagem inferior comparado ao modelo anterior.

A inserção do CCD e o tamanho portátil proporcionaram não só a melhoria da qualidade da imagem, como expandiu a possibilidade criativa de captação da imagem estendendo à prática do *videomaker*, o qual a partir disso tem mais destreza para se movimentar no espaço com a câmera sobre a mão.

Normalmente utilizado para exercer plano subjetivo⁸ e plano-sequência, “(...) Uma câmera na mão pode criar dinamismo em uma sequência de ação” (LIES; THRIFT, 2018, p. 68). possibilita a mobilidade pelo espaço, autonomia para variar a escolha de enquadramentos e planos criando “uma sensação de imediatismo dramático” (LIES; THRIFT, 2018, p. 68).

Diferente do *vídeo-maker-dançarino*, o *videomaker* convencional na realização do plano sequência é condicionado ao roteiro que determina o que e como será a captação das imagens, a organização de equipamentos, fios e a movimentação dos outros profissionais, os quais simultaneamente acompanham a ação do *videomaker* e ator no sete de gravação.

3. Aplicabilidade somática na prática do videomaker que dança

À luz da dança contemporânea o Vídeodança é considerado um produto híbrido que reúne códigos da linguagem audiovisual e da dança. Embora muitas produções de Vídeodança tenham surgido em festivais de esfera nacional e internacional, o que tem se tornado evidente nesse percurso é a experimentação da edição enquanto coreografia e, da investigação de uma dança que acontece para a câmera.

Em contribuição a essas concepções a proposição que faço parte do princípio da composição tempo em real ocorrida pela relação do corpo que se move para a câmera e do corpo que filma dançando. Nesse contexto, ambos protagonizam a composição coreográfica, cuja técnica corporal, criatividade e

⁸ **Plano subjetivo:** representa os olhos do personagem em 1ª pessoa, fazendo com que o espectador veja o que ele vê e sinta o que ele sente.

subjetividades do movimento dançado aparecem entrelaçadas como vestígios na tela.

Sobre a composição em tempo real Mundim (2014) aponta:

O questionar do corpo está interconectado na sua capacidade de perceber e de elaborar a informação enquanto percebe; não se trata de um corpo observador separado do ambiente, que olha de fora para dentro, mas sim de um corpo que se percebe agindo e age percebendo, que observa e modifica, é observado e é modificado (TRIDAPALLI apud MUNDIM, 2015, p. 67-68).

Diante dessa perspectiva, entendo que o uso do plano sequência, plano subjetivo e composição em tempo real aliados a prática do *videomaker* que dança propõe um modo de fazer dança contemporânea, pelos quais mecanismos técnicos potencializam corpo em movimento dançado configurando “uma nova dramaturgia corporal, com outra construção de corpo” (MILLER, 2012, p. 47). É uma dança que nasce do contato da troca de subjetividades que se estabelece principalmente com o sujeito que manipula a câmera.

O *vídeo-maker*-dançarino arrisca outro modo de se mover com a câmera nas mãos, investiga e explora possibilidades criativas de uso do próprio corpo na relação consigo mesmo, com o outro e com o espaço construindo uma rede de percepções conectada com o presente produzindo em tempo real imagens coreográficas, cinematográficas que sintetizam o que chamo estética coreovideografada.

O corpo presente no Vídeodança é o mesmo que Miller (2012) define como um corpo vivo, aberto e flexível capaz de potencializar no momento do fazer a desconstrução de padrões, que permite estímulos e trocas de experiências, de atravessamentos possíveis entre o corpo que dança, que filma, que assiste ou que edita com um pensamento em dança.

As contribuições que Jussara Miller (2012) traz da técnica Klauss Vianna para a Educação Somática, as quais agrego à produção de Vídeodança, é a concepção do corpo integral onde o “soma” é sinônimo de eu, de singularidade, é o corpo em 1ª pessoa onde o indivíduo é consciente do seu movimento no processo pelo qual amplia a investigação coreográfica.

Longe da padronização, repetição ou mecanização do movimento, o que deseja é a construção de um corpo sensível, perceptível singular que produz subjetividades que só são possíveis pelo exercício constante de uma escuta

sensível, que inicia no corpo reverberando em tudo que ele acessa com sua presença. Consciente de si e das possibilidades exploratórias, a prontidão faz do *videomaker* um sujeito autônomo que realiza “a autorregulação em seus aspectos físico, psíquico e emocional” (MILLER, 2012, p. 13) e, espacial, numa relação investigativa que é modificada a cada movimento.

Ao fundamentar a concepção técnica de corpo no campo somático, Miller (2012) propõe uma abordagem aberta, enfatiza a necessidade de um corpo disponível que abdique a padrões pré-estabelecidos do movimento em prol da produção do autoconhecimento, para que haja condições de negociar o uso do autoconhecimento na relação com o outro e com o espaço. Nesse sentido o refinamento do corpo sensível é resultado de uma sinestesia em trabalho diário e, mais relevante do que a transformação da cena, devendo ele estar em constante estado de prontidão e observação, apresentar condições de se conectar com o ambiente e ter autonomia da criação coreográfica (MILLER, 2012).

Para Miller (2012) o corpo cênico é fruto do fazer artístico proveniente do estudo somático originado de treinos da percepção, via exploração do corpo em busca da construção de um corpo orgânico que visa a consciência, a compreensão e elaboração da atenção do corpo na sua integralidade. Para Miller a educação do corpo possibilita a transformação das habilidades motoras e a percepção de si no processo individual, “quando se vive um processo de transformação profundo, todos os planos se integram, e então, a essência de nossa produção artística também se modifica” (MILLER, 2012, p. 73).

Viabilizada pelo uso exploratório dos órgãos de sentido sensações estimulam percepções diversas, as quais potencializam a experimentação e recriação de imagens e informações que se confirmam como gesto coreográfico, suscita diferentes modulações expressivas do movimento que preenche o espaço com a presença do corpo próprio destruindo os modelos interiorizados do movimento.

4. Da heterogeneidade a multiplicidade

Partindo de uma perspectiva pautada na idéia de micropolítica, a política de subjetivação aparece como mediadora do atravessamento de subjetividades que emergem da força interior de corpos heterogêneos, os quais pedem passagem para

agitar, trocar, espalhar configurando noutro modo (ROLNIK, 2006).

A ideia defendida por Rolnik (2006) sobre a troca com o outro, parte da concepção que coloca a vulnerabilidade enquanto condição para que o processo de criação seja ressignificado fazendo com que “o outro deixe de ser objeto de projeção de imagens pré-estabelecidas e possa se tornar uma presença viva” (ROLNIK, 2006, p. 2). Embora essa questão seja possível, na prática a desconstrução dessa concepção demanda tempo e dedicação para debruçar-se num estudo sobre si.

Sobre essa questão Rolnik (2006) aponta, a capacidade cortical é definida pelas figuras do sujeito e objeto numa relação de exterioridade, consiste na conservação de representações conhecidas, garantindo a estabilidade que ao longo de nossas vidas fomos instigados a buscar. Rolnik assegura que a maneira de borrar a fronteira da relação homem e mundo, é anestesiando a vulnerabilidade ao outro.

Chegar nesse estágio de entrega à vulnerabilidade é o mesmo que pedir para que você caminhe sem destino numa caverna, cuja única garantia é a escuridão. Será que estaríamos em condições para realizar essa empreitada? Como isso seria possível, se ao longo de nossas vidas fomos condicionados a “aprender o mundo em suas formas para, em seguida, projetar sobre elas as representações de que dispomos, de modo à lhe atribuir sentido” (ROLNIK, 2006, p. 2).

Entendo a vulnerabilidade como um campo de força e alio o pensamento de Rolnik ao de Jussara Miller em relação a questão do território do corpo próprio:

Nesse território em transformação emerge o corpo lábil, ou seja, o corpo próprio em estado exploratório e perceptível. Falo do corpo próprio como o corpo construído pela percepção e conscientização do movimento por meio de estimulação sensorial, ou melhor, o corpo sentido na experiência do movimento. “A noção de corpo próprio compreende ao mesmo tempo o corpo percebido e o corpo vivido, em suma, o corpo sensível” (MILLER, 2012, p. 73-74).

Em contrapartida, a capacidade subcortical se constrói num caminho diferente.

Nos permite apreender o mundo em sua condição de campo de forças que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações [...] o outro é uma presença viva feita de uma multiplicidade plástica de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos. Dissolvem-se aqui as figuras do sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo (ROLNIK, 2006, p. 3).

Sob esse viés Rolnik (2006) propõe uma perspectiva de corpo que existe

pela articulação dos órgãos de sentido, os quais em conjunto são capazes de mover as forças do mundo. Para ela o paradoxo entre o “corpo vibrátil” e a percepção mobiliza e impulsiona a força do pensamento enquanto criação artística à medida que novas sensações estimularem e incorporarem a textura do sensível condicionando a novos contornos e substratos existenciais do sujeito.

O rizoma, conceito defendido pelos filósofos Deleuze; Guattari (1995) agrega-se à prática do Vídeodança, pois se trata de corpos e práticas diferentes que quando entram em contato se multiplicam. Quando um corpo é conectado ao outro “cadeias semióticas de toda natureza são conectadas a modos de codificação diversos” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.14).

A existência de uma crise de referência faz com que esses corpos negociem seus valores em prol de uma presença que opera o atravessamento dessas forças numa dimensão que ultrapassa o conhecido. Faz do da vulnerabilidade um campo de força motriz que impulsiona outros modos de existência (ROLNIK, 2006).

Deleuze; Guattari (1995) afirmam que as condições do corpo, espaço, câmera a produção de imagens corporais e outros, determina o transbordamento das forças, através de bulbo, intensidades, velocidades, ações, hastes ou fluxos subterrâneos revelando subjetividades que potencializam, agregam, complementam, compõe na diferença. À aglomeração de atos diversos, perceptivos, mímicos, gestuais, as subjetividades borram as fronteiras do espaço, ambiente e corpo. Sob essa condição a diferença não amortece o processo de criação, multiplica-o.

A multiplicidade no Vídeodança se apresenta através da imagem resultante na tela, porém não se fixa a ela. “Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15), ou seja, a natureza dos sujeitos que dançam.

O crescimento das dimensões numa multiplicidade muda a partir da natureza do sujeito à medida que aumenta suas conexões. A exploração do movimento dançado contribuiria para o repertório corporal. O acionamento desse conhecimento em composição em tempo real se configuraria o que Deleuze; Guattari (1995) nomeiam de “agenciamento maquínico”.

Para eles um rizoma não teria posição, apenas linhas que compõem quando trocam informações. A multiplicidade se define por linhas abstratas, de fuga

ou de desterritorialização que a natureza quando se conecta à outras propiciando a existência do plano da consistência. (DELEUZE; GUATTARI, 1995). Nesse sentido a corporeidade do sujeito é uma mixagem por acontecimentos vividos, sentimentos, experiência, conceitos, formações, marcas da vida entre outros encadeando num “quebradiço de afetos com velocidades variáveis” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 17), em relação ao que ultrapassa as fronteiras do corpo próprio.

Para concluir, gostaria de reforçar que esta produção não se encerra neste artigo. Ela é apenas o início investigativo da minha pesquisa de mestrado, na verdade, um treino articulando campo somático enquanto ação investigativa do corpo e suas subjetividades. Para encerrar me aproprio do conceito de Deleuze; Guattari (1995), esclarecendo que, ainda, ficarão fios soltos para serem conectados, desconstruídos ou reformulados para continuação ou desdobramento desta reflexão.

Referências

- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed: 34, 1995.
- KINCHELOE, J. L.; BERRY, K. S. **Pesquisa em Educação: conceituando a bricolagem**. Porto Alegre: Artmed, 2007.
- LIES, L. W.; THRIFT, M. **Guia para fazer seu próprio filme em 39 passos**. Trad. Edson Furmankiewicz. São Paulo: Gustavo Gili, 2018.
- MILLER, J. **Qual o corpo que dança?** Dança e educação somática para adultos e crianças. 2ª Edição. São Paulo: Summus, 2012. p. 13- 80.
- MOLETTA, A. **Criação de Curta-metragem em vídeo digital: uma proposta para produções de baixo custo**. 2ª Edição. São Paulo: Summus, 2019. p. 41-88.
- MUNDIM, A. C. R. El cuerpoespacio como experiencia en la improvisación en Danza *In*: MERLOS, L. B.; MORA, A. S. (Org). **Circulaciones cuerpos, espacios y textos en torno a las Jornadas de intercambio: investigaciones sobre y desde el cuerpo en las Artes escénicas y performáticas**. La Plata: Ecart, 2015. p. 64-70.
- ROLNIK, S. **Geopolítica da cafetinagem**. Núcleo de Estudos da Subjetividade. Programa de Pós-Graduação em Psicologia clínica. PUC. São Paulo, 2006.
Disponível em:
<https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>. Acesso em: 24 mai. 2022.

Roberta Suellen Ferreira Castro (UFPA)

E-mail: robertacastro.arte@hotmail.com

Especialista em produção audiovisual, professora de arte/dança na rede SEDUC/PA e integrante do grupo de pesquisa Leminiscaste, investiga Vídeodança através da linha de pesquisa Teorias e Interfaces Epistêmicas no Programa de Pós-Graduação em Artes UFPA, na qual obteve a formação técnica e as graduações em Dança e Estudos Artísticos (UC).

Gyrotonic Expansion System®: uma abordagem somática para o estudo do movimento expressivo na dança

Tatiana de Britto Pontes Rodrigues Pará (UFRJ)

Comitê Temático Somática e Prática como Pesquisa em Dança

Resumo: Este estudo fundamenta-se em princípios organizadores e conexões corporais colocadas em prática durante a experimentação do corpo em movimento através do *Gyrotonic Expansion System®*. O objeto de estudo compreende a relação corpo-gesto-dança e a pesquisa de movimento enquanto parte constitutiva de processos de criação, considerando a potência do corpo produzida a partir da sua própria matéria e das suas fontes de energia como material de trabalho da dança, conforme aponta Laurence Louppe (2012). A hipótese é de que a prática do sistema Gyrotonic contribui para a construção de um corpo poético em dança através de experimentações sensíveis direcionadas por uma pedagogia somática que prioriza as micro e macro percepções e o desenvolvimento de uma consciência cinestésica e cinesférica, produzindo uma potência corporal que se desdobra de dentro para fora. Esta pesquisa compreende que através do trabalho somático não é possível dissociar a reorganização corporal de suas possibilidades expressivas e pretende refletir sobre as relações corpo-espço, internalidade-externalidade, funcionalidade-expressividade.

Palavras-chave: DANÇA. GESTO. EXPRESSIVIDADE. EDUCAÇÃO SOMÁTICA. GYROTONIC.

Abstract: This study is based on organizing principles and body connections put into practice during the experimentation of the body in movement through the Gyrotonic Expansion System®. The object of study comprises the body-gesture-dance relationship and movement research as a constitutive part of creation processes, considering the body's power produced from its own matter and energy sources as dance work material, as pointed out by Laurence Louppe (2012). The hypothesis is that the practice of the Gyrotonic system contributes to the construction of a poetic body in dance through sensitive experiments guided by a somatic pedagogy that prioritizes micro and macro perceptions and the development of a kinesthetic and kinespheric consciousness, producing a body power that unfolds from the inside out. This research understands that through somatic work it is not possible to dissociate body reorganization from its expressive possibilities and intends to reflect on the body-space, internality-externality, functionality-expressiveness relationships.

Keywords: DANCE. GESTURE. EXPRESSIVENESS. SOMATIC EDUCATION. GYROTONIC.

1. Introdução

Este texto é um fragmento da pesquisa em desenvolvimento no Programa

2629

de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro. As indagações emergem da experiência corporalizada da artista-pesquisadora e agrega conhecimentos oriundos do entrecruzamento entre as trajetórias pessoal e profissional na dança como bailarina, docente e pesquisadora. O objeto de estudo compreende a relação corpo-gesto-dança e a pesquisa de movimento enquanto parte constitutiva de processos de criação, considerando a potência do corpo produzida a partir da sua própria matéria e das suas fontes de energia como material de trabalho da dança (LOUPPE, 2012). A hipótese é de que a prática do *Gyrotonic Expansion System*¹ contribui para a construção de um corpo poético em dança através de experimentações sensíveis direcionadas por uma pedagogia somática que prioriza as micro e macro percepções e o desenvolvimento de uma consciência cinestésica e cinesférica, produzindo uma potência corporal que se desdobra de dentro para fora.

2. Gesto ou movimento

A pesquisadora Christine Roquet inicia seu texto *Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo* (2011) lançando a seguinte afirmativa: “Se há um elemento próprio do homem, e de todo ser vivo em geral, é o movimento” (ROQUET, 2011, p. 3). Coincidentemente (ou não), Juliu Horvath, criador do *Gyrotonic Expansion System*[®], também comenta na abertura de um vídeo explicativo sobre seu trabalho que “vida é movimento, e que a expressão da existência é movimento” (HORVATH, 2012)². Roquet prossegue sua discussão lançando outras questões: “O que é que coloca um corpo em movimento? Como isso acontece? Quais são as relações do pensamento com o movimento?” (ROQUET, 2011, p. 3). A pesquisadora aponta um evidente interesse pelo estudo do movimento quando nos referimos à dança e complementa que quando estamos dançando ou vendo alguém dançar, viajamos ao encontro do gesto dançado. Eis aqui um marco importante para o desdobramento desta pesquisa: a distinção entre os conceitos de gesto e movimento. Segundo o pesquisador Hubert Godard:

Movimento é aqui compreendido como um fenômeno que descreve os deslocamentos estritos dos diferentes segmentos do corpo no espaço, do mesmo modo que uma máquina produz movimento. Já gesto se inscreve na

¹ Sistema Gyrotonic de Expansão. Tradução nossa.

² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vCd6R8Gi1gA&t=266s>.

distância entre esse movimento e a tela de fundo tônico-gravitacional do indivíduo, isto é, o pré-movimento em todas as suas dimensões afetivas e projetivas. É exatamente aí que reside a expressividade do gesto humano, expressividade que a máquina não possui (GODARD, 2001, p. 17).

Godard ressalta que o estudo sobre o gesto deveria estar no âmago do campo da dança, pois nos aproximaria das riquezas de sua dinâmica interna e facilitaria o reconhecimento dos processos operadores do movimento. De acordo com Godard, cada indivíduo possui uma organização gestual particular, uma vez que ela se constitui a partir da relação de nossa musculatura tônica com a gravidade, revelando uma expressividade subjetiva de acordo com nossa atitude corporal em relação ao peso e à ação gravitacional. É esse estado que ele denomina de *pré-movimento* (GODARD, 2001). Antes mesmo de iniciarmos qualquer movimento há uma inscrição gestual prévia em nossa corporeidade baseada na organização de nossa musculatura tônica para ficarmos de pé.

Se a lida com a gravidade inscreve em nossos gestos uma expressividade particular, como lida o bailarino com esses processos, uma vez que é na partilha de relações entre corpo e espaço que expressa sua arte? Que processos pedagógicos interessam à dança na pesquisa dessas relações? Como constrói o bailarino seus gestos? Será que os métodos de educação somática podem ser impulsionadores de novas descobertas perceptivas capazes de produzir novos gestos?

3. Uma abordagem somática contemporânea

Inspirada e instigada por estas questões, arrisco-me a investigar como o aprendizado somático pode facilitar um despertar sensorial inclusive das nossas estruturas mais profundas. Nesse sentido, alinho-me ao pensamento de Godard ao defender que para mudar determinado gesto devemos atuar nas zonas de percepção ainda não exploradas, aquelas por ele denominadas de “buracos negros” (KUYPERS, 2010).

A abordagem somática que apresento para este estudo é o *Gyrotonic Expansion System®*, prática que comecei a vivenciar no ano de 1998 após sofrer uma luxação da patela em uma aula de balé clássico, que me deixou imobilizada por aproximadamente dois meses. Minha paixão foi imediata justamente pela maneira como o sistema enriqueceu meu repertório motor, despertando minha consciência

corporal através de um refinamento perceptivo, ao mesmo tempo em que proporcionava uma tonificação necessária para a minha atuação como bailarina.

Minha experiência com o sistema foi sendo constantemente revisitada, principalmente após me tornar uma instrutora certificada e, posteriormente, uma educadora autorizada. Em quase vinte anos de ensino desta prática e embasada em experiências com outros métodos somáticos³, observo como fatores fundamentais na sistematização deste trabalho a atenção ao modo de fazer, associada à experiência do corpo vivo no sentir-mover. Nestes processos de aprendizagem do movimento no sentir-mover e mover-sentir encontro afinidades entre o *Gyrotonic Expansion System*® e alguns fundamentos do campo teórico-prático da Educação Somática, principalmente no que concerne aos modos de investigação e experimentação focados na atenção e na presença, conforme comenta Beatriz Adeodato:

Compreendo a Educação Somática como um campo de saber que agrupa diferentes métodos, os quais, apesar de suas especificidades, têm, em comum, o interesse pelo estudo e pela prática – principalmente pelo estudo prático – do corpo em movimento no contexto no qual está inserido. O foco no como é a chave dos processos de aprendizagem somática, que se ancoram numa qualidade de atenção ativa do sujeito no tempo presente (ADEODATO, 2020, p. 63).

O interesse pelo estudo prático do movimento e a qualidade de atenção ativa no tempo presente fundamentam minha compreensão sobre o *Gyrotonic Expansion System*®⁴ enquanto uma abordagem somática contemporânea com uma versatilidade funcional, atuando tanto profilaticamente na preparação corporal do bailarino, quanto na pesquisa de movimento para a construção do gesto. Enumero assim os seguintes aspectos que caracterizam o sistema como uma abordagem somática: o papel da experiência na pesquisa e descoberta de novas conexões corporais, visão holística, respeito à fisiologia do corpo humano, estimulação do fluxo energético, aprendizado sensorio-motor, refinamento perceptivo, atenção à qualidade de movimento, utilização da respiração como suporte, modulação tônica, aumento dos espaços articulares e busca de uma eficiência motriz justa e funcional com o mínimo de gasto energético.

A maioria dos métodos somáticos utiliza diferentes acessórios para

³ Uma dessas experiências foi a conclusão do curso de Especialização em Terapia Através do Movimento – Corpo e Subjetivação pela Faculdade Angel Vianna no ano de 2009.

⁴ Doravante referenciado ao longo do texto apenas como Sistema Gyrotonic.

estimular sensorialmente o corpo. Estes acessórios podem ser bastões, bolinhas de diferentes tamanhos, sacos de arroz, etc... No sistema Gyrotonic os acessórios são os equipamentos especialmente desenvolvidos, que funcionam como facilitadores proprioceptivos e cinestésicos, e permitem a evolução progressiva de movimentos simples para os mais complexos através de uma coordenação extremamente refinada, estabelecendo um campo relacional entre o indivíduo que move e o equipamento. A prática prioriza o desenvolvimento de uma consciência corporal tridimensional⁵ através de movimentos circulares e em espirais, encontrando portanto uma afinidade com o estudo do movimento dançado e as relações corpo-espaço, internalidade-externalidade, funcionalidade-expressividade.

4. Breve histórico da criação dos equipamentos

Juliu Horvath, bailarino romeno criador do sistema Gyrotonic, teve contato com uma mulher que havia passado por uma cirurgia de ombro. De maneira intuitiva e experimental, Horvath começou a desenvolver para ela alguns exercícios que ele imaginou serem mais eficientes em seu processo de reabilitação. Os exercícios consistiam em caminhar com os dedos pela parede para cima, para baixo e para os lados. De repente, ele observou a possível necessidade de integrar as diferentes direções em movimentos circulares. Horvath colocou um prego na parede e amarrou um barbante para que ela pudesse desenhar pequenos movimentos circulares com os braços, estimulando o ombro lesionado. Em seguida, propôs que os círculos se tornassem cada vez maiores de forma progressiva, aumentando a amplitude de movimento da cintura escapular. Esta experiência serviu de estímulo criativo para que Horvath começasse a pensar no desenvolvimento de equipamentos para dar suporte aos movimentos (GYROTONIC INTERNATIONAL HEADQUARTERS, 2020).

Após este episódio, Horvath abriu o *White Cloud Studio*, seu primeiro estúdio em Nova York no início da década de 1980, onde começou a dar aulas para bailarinos. A esta altura, sua pesquisa para o desenvolvimento dos equipamentos era constante. Certa vez, caminhando pelas ruas da cidade, encontrou dois bancos de bar e peças de outros objetos descartados na rua para serem recolhidos como

⁵ O termo tridimensional é utilizado como referência aos três planos anatômicos: frontal, sagital e transversal.

lixo. Ele recolheu estas peças e começou a experimentar movimentos circulares com elas, enquanto imaginava como acoplá-las em um equipamento. Foi quando imediatamente nasceu a figura de oito, movimento característico do sistema que promove a mobilização e integração da cintura escapular com a coluna vertebral.

Com o passar do tempo, Horvath passou a recolher mais objetos e materiais descartados nas calçadas de Nova York no intuito de tentar utilizá-los na construção dos equipamentos. Depois de criar seus primeiros protótipos, Horvath sentiu-se inspirado e motivado a continuar criando. Suas criações não eram aleatórias, mas partiam sempre da necessidade de solucionar problemas identificados por ele. Finalmente chegou ao complexo sistema composto de pesos, cabos e três polias que facilitava a execução dos movimentos de forma suave e proporcionava movimentos de grande amplitude sem impacto. Assim foi criada a *Pulley Tower Combination Unit*, principal equipamento utilizado atualmente para a prática⁶. Horvath não tinha nenhuma formação prévia em engenharia ou construção. Sua fonte de criação era a experiência do corpo em movimento e sua produção artesanal foi baseada em um processo extremamente somático. Horvath ia produzindo e experimentando até encontrar uma qualidade harmônica de movimento desprovida de impacto e turbulência.

A relevância em relatar a história da criação dos equipamentos está em desmistificar a ideia mecanicista em torno de práticas corporais que os utilizam. Toda a sistematização do trabalho e o desenvolvimento dos equipamentos são o resultado de um processo criativo de um artista. Assim, o sistema Gyrotonic tem origem na sensibilidade somática de seu criador. Há uma circularidade sensorial e cinestésica através da forma como o equipamento é produzido e como ele devolve essa sensorialidade a quem se dispõe a dançar junto com ele. O sistema de roldanas e polias da *Pulley Tower* produz um *feedback* proprioceptivo e cinestésico constante sobre a qualidade do movimento executado. O equipamento é um *partner*, não uma máquina de exercícios. Movedor e equipamento formam um sistema dançante de escuta e suporte através de um diálogo tônico. Nesta relação, o sujeito percebe e age simultaneamente, assim também como reage ao estímulo produzido pelo equipamento, no qual estão implicadas sem hierarquia as ações/relações entre mover, perceber, sentir e pensar.

⁶ Há ainda mais quatro equipamentos especializados: a *Jumping Stretching Board*, a *Leg Extension Unit*, o *Gyrotoner* e o *Archway*.

5. Princípios organizadores e conexões corporais

5.1. Intenção como força motriz do gesto

Todo processo somático requisita componentes sensoriais que envolvem uma tomada de consciência. O que as práticas somáticas trazem para o jogo é a oportunidade do bailarino experimentar conscientemente diversas possibilidades de construção do gesto. Segundo Fortin:

Sem uma tomada de consciência do que se produz no curso da ação, a estrita atividade motora não adiciona nada sobre o plano do desenvolvimento neurológico e não conduz a uma real aprendizagem do novo gesto (FORTIN, 1999, p. 49).

De acordo com o comentário de Fortin, para que o novo gesto seja aprendido é necessário estar atento e presente no curso da ação. Do contrário, sua execução torna-se mecânica, sem interferência no plano do desenvolvimento neurológico. Esta premissa é válida também para a repetição de um mesmo movimento, como ocorre no sistema Gyrotonic. Uma repetição nunca é igual a outra e a cada movimento é possível perceber um novo detalhe, um novo ajuste sutil, conforme nos sugere Soter:

O que limita ou impede que o dançarino execute um determinado gesto de dança não é uma dificuldade de ordem mecânica e sim a impossibilidade de abordar esse gesto sob uma nova ótica, distinta daquela definida pelo seu hábito motor. Ao investigar maneiras diferentes de construção de um mesmo movimento e ao ampliar o potencial perceptivo, os métodos de educação somática poderão conduzir o dançarino a um maior grau de liberdade estrutural, expressiva e funcional (SOTER, 1998, p. 116).

De acordo com esta premissa, é possível experimentar um mesmo movimento sob diferentes óticas, desde que haja um engajamento sensório-perceptivo do movedor na ação. Nesse sentido, atenção e presença são estados precursores da ação intencional e direcionada. Segundo Horvath, a intenção está intrinsecamente relacionada a como direcionamos nossa energia: “a energia se move onde a mente se move, e a mente se move onde há um senso maior de percepção, ou em um nível mais consciente, onde há uma intenção direcionada” (HORVATH, 2006).

Prossigo com um relato de experiência em sala de aula para ilustrar como percebo a intenção na construção de uma organização corporal. Comumente estimulamos o alongamento axial da coluna vertebral posicionando a mão no topo

da cabeça do aluno com uma leve pressão para baixo e solicitamos que ele reaja em oposição, empurrando a mão do professor para cima. Neste exemplo o resultado desejado é o auto crescimento e a descompressão da coluna. A intenção tem relação com o processo de investigação dessa diretriz e envolve a combinação entre atenção, visualização e ação do aluno. Toda intenção implica necessariamente um fazer engajado sensorialmente para um fazer consciente. No aprendizado somático a intenção requer uma disponibilidade para gerar um movimento interno a nível pré-perceptivo. Nesse sentido, estar atento para direcionar nossa energia como um impulso interno torna-se fundamental para vivenciar diferentes estados corporais e construir novos gestos.

5.2. Respiração como suporte para o movimento

Nada é mais impressionante do que observar na imobilidade absoluta, alheio a toda a intervenção voluntária, o movimento profundo que persiste em nosso interior: a subida e a descida do diafragma como uma onda que dilata e contrai alternadamente a caixa torácica. Se estivermos mais atentos e seguirmos o trajecto da respiração até ao ponto extremo dessa exalação, sentimos a irrigação de todo o tronco até a zona sacral, e, ao inspirarmos, a cabeça é invadida por uma lufada de ar fresco. De facto, todo o corpo é ventilado pela passagem contínua da respiração. A respiração revela apenas canais, uma vez que, ao respirar, tocamos em cavidades interiores e conhecemo-las por meio dessa experiência. O corpo que a respiração revela é uma abertura, não um bloco; encontra-se vazio, não preenchido. Muito além das sensações físicas, reenvia-nos para a geografia das paisagens do corpo, para um espaço que liga o exterior e o interior, um espaço global, cujas conjugações de luzes o corpo apenas refracta: o corpo como passagem, como parede porosa entre dois estados do mundo, e não como massa opaca, plena e impenetrável (LOUPPE, 2012, p. 91).

A consciência da própria respiração é um dos tópicos comumente abordados nas aulas de educação somática. Perceber o volume tridimensional da caixa torácica, atentar para sua expansão quando ao inspirar e seu retorno ao expirar. A respiração como suporte para o movimento é um princípio somático fundamental. Ainda, ela é nosso movimento primordial intrínseco à vida que se esgarça para além da fisiologia assumindo dimensões poéticas e expressivas, como descreve Louppe na citação de abertura desta seção. A respiração é capaz de revelar as paisagens do corpo atravessado pelos estados do mundo. Muitas pessoas jamais se preocuparam com a qualidade de seu próprio movimento respiratório até que este sopro vital veio a se tornar o alvo da preocupação do período pandêmico que se iniciou em 2020. Como estamos respirando?

“Respiração gera movimento e movimento gera respiração” (HORVATH, 2006). A circularidade desta relação carrega em si um fundamento importante do sistema Gyrotonic. Nas primeiras aulas, o aluno é estimulado a perceber o movimento tridimensional da caixa torácica durante todo o ciclo respiratório. De maneira geral, bailarinos cuja formação está essencialmente baseada nas aulas de técnica, não sabem como utilizar sua respiração de forma eficiente. Alguns bailarinos podem observar uma falta de resistência e cansaço extremo sem se darem conta de que a causa pode estar na forma inadequada como estão respirando. A ausência da consciência respiratória pode resultar em duas ações equivocadas que limitam o movimento funcional: respirar na parte superior do tórax ou respirar superficialmente contraindo o abdome (HAAS, 2011).

Na respiração com a parte superior do tórax, o ar entra somente na região superior dos pulmões, elevando seu centro de gravidade. Se o tórax estiver muito elevado, será mais difícil equilibrar-se e você terá mais dificuldade em liberar os ombros. Você momentaneamente criou uma silhueta esbelta, mas reduziu a capacidade de o diafragma e os pulmões trabalharem de modo adequado - limitando, portanto, o consumo de oxigênio. O diafragma também possui inserções musculares no iliopsoas, o potente flexor do quadril. Ao “encolher a barriga” vigorosamente, você também limita o movimento eficaz do diafragma e do iliopsoas, o que pode gerar uma tensão indesejável na articulação do quadril (HAAS, 2011, p. 35).

Como foi possível observar, respirar de forma inadequada pode criar uma restrição de mobilidade tanto na cintura escapular quanto na cintura pélvica, gerando tensão e esforços desnecessários, logo, impedindo que o corpo se expresse livremente.

O diafragma é o principal músculo do sistema respiratório. Ele tem forma de cúpula como se fosse um paraquedas aberto dentro da caixa torácica (HAAS, 2011).

Esse músculo é responsável por causar alterações tridimensionais na forma das cavidades torácica e abdominal. Conforme você inspira, o diafragma se contrai, movendo-se para baixo e aplainando-se. Essa contração permite uma pequena expansão dos pulmões e das costelas em todos os planos, aumentando o volume da cavidade torácica. Nessa expansão, suas costelas movimentam-se em um padrão tridimensional (HAAS, 2011, p. 34).

A inspiração é a primeira etapa do ciclo respiratório e promove a expansão tridimensional da cavidade torácica. Durante a expiração, o diafragma sobe e as costelas retornam à posição inicial. No sistema Gyrotonic, a respiração está sempre associada à imagem de um corpo pulsante. Ou seja, “durante a

respiração não apenas a caixa torácica se movimenta, mas também o corpo todo se expande e se contrai” (PARÁ, 2009, p. 24).

Diversos padrões respiratórios são estimulados na prática do sistema e sincronizados com diferentes texturas e qualidades de movimento em variações rítmicas. De maneira geral, movimentos rápidos requerem uma respiração explosiva e acentuada como a *squeezing breath*⁷, enquanto movimentos lentos requerem uma respiração lenta, contínua e fluida como a *cleansing breath* ou *ocean breath*⁸. A sinergia respiração-movimento desperta energeticamente o corpo, potencializando a ativação das musculaturas profundas. O trabalho respiratório consciente vivenciado em uma abordagem somática contribui para uma expressividade na dança por duas razões: a primeira é atuar na preparação física do bailarino. A liberação do diafragma auxilia na performance cênica ao promover uma oxigenação adequada e ampliar a capacidade pulmonar. Neste caso, observa-se uma alteração funcional que se expressa em uma disponibilidade corporal necessária no caso de bailarinos de alta performance. O desempenho nesta situação está menos relacionado a um virtuosismo e mais à interface função-expressão corporal e por isso também interfere na qualidade da performatividade. A segunda razão pela qual o trabalho respiratório relaciona-se ao desenvolvimento de uma expressividade é sua capacidade de imprimir uma carga expressiva ao gesto. Mary Wigman, bailarina e coreógrafa alemã representante da dança expressionista e discípula de Rudolf Laban, comenta sobre a relação entre respiração e expressividade:

Porque a respiração é o grande mestre misterioso que, desconhecido e anônimo, reina sobre todas as coisas, que comanda silenciosamente as funções dos músculos e das articulações – que sabe inflamar a paixão e o relaxamento, excitar e conter – que interrompe a estrutura rítmica e dita o fraseado das passagens fluidas – que, acima e além de tudo isso, modula o temperamento da expressão em sua interação com o colorido rítmico e melódico (WIGMAN, 1974, p.11, tradução nossa)⁹.

⁷ A respiração espremida (tradução nossa) permite o acionamento das musculaturas profundas como o assoalho pélvico e o transversal do abdome de forma rápida e eficiente através da expiração forçada.

⁸ A respiração do oceano, também chamada de *cleansing breath*, é uma respiração fluida e contínua que promove a eliminação do ar através da boca em conexão com a cavidade pélvica. Ela simula o som do oceano e tem como função promover a eliminação de toxinas e a renovação do fluxo energético no corpo.

⁹ *For breath is the mysterious great master who reigns unknown and unnamed behind all and everything - who silently commands the function of muscles and joints - who knows how to fire with passion and to relax, how to whip up and to restrain - who puts the breaks in the rhythmic structure and dictates the phrasing of the flowing passages - who, above and beyond all this, regulates the temper of expression in its interplay with the colorfulness of rhythm and melody (WIGMAN, 1974, p. 11).*

5.3. Relação corpo-espaço e consciência tridimensional

José Gil inicia o seu livro *Movimento total: o corpo e a dança* com as seguintes perguntas: “Como constrói o bailarino seu gesto? Em que este se distingue de um gesto comum?” (GIL, 2013, p. 12). Segundo o filósofo português, o bailarino é capaz de projetar-se e deslocar-se no espaço introduzindo nele a dimensão do infinito. A dança seria então essa arte manifesta como resultado da relação corpo-gesto-espaço. Mas, de que espaço estamos falando? Ingmar Bartenieff, aluna de Laban, define o corpo como uma “geografia de relações”. Através desta geografia construímos nossa relação com o mundo no plano afetivo e poético (LOUPPE, 2012). Louppe comenta que a categoria espaço proposta por Laban não se constitui somente enquanto um parâmetro do movimento, mas o considera uma força constituinte. O bailarino vive do espaço e do que o espaço nele constrói através da ativação de suas cartografias imaginárias (LOUPPE, 2012).

Faz parte do *métier* do artista da dança investigar e perceber cartograficamente suas paisagens internas de forma a esburacar o espaço, traduzindo os estados tensionais e energéticos da matéria em visualidades carregadas de intenção e expressão.

Hubert Godard considera a noção de espaço a partir de uma perspectiva fenomenológica e subjetiva. Godard diferencia os termos *topos* e espaço, sendo o primeiro o espaço real e geográfico, enquanto o segundo refere-se a como nos relacionamos com o mundo. Segundo Godard, o que chamamos de espaço é heterogêneo e variável, sendo afetado pela nossa história pessoal e pelas diferentes maneiras como projetamos subjetivamente nossas expectativas e desejos (MCHOSE, 2006). A compreensão de um espaço relacional e atrelado às nossas instâncias sensíveis, tônicas e perceptivas é fundamental para a compreensão do movimento tridimensionalmente orientado. O espaço é o reflexo de uma construção imagética interior baseada em como nossa função tônica se organiza. Inversamente, nossa função tônica corresponde a uma resposta à ação gravitacional. Trabalhar na construção deste campo relacional corpo-gesto-espaço requer uma reorganização perceptiva e energética dos estados tônicos. No sistema Gyrotonic há um princípio fundamental responsável pela qualidade projetiva, expansiva e expressiva do corpo no espaço:

Para que seja completo e satisfatório, um movimento precisa ser executado até a totalidade da capacidade estrutural e energética do indivíduo, ao mesmo tempo em que se criam espaços dentro e em volta das articulações e órgãos (HORVATH, 2006).

Um componente importante da modulação tônica responsável em executar o movimento até a totalidade de sua capacidade estrutural e energética é o conceito de quinta linha. A quinta linha é acionada através de uma intenção e de uma ativação consciente e voluntária, e implica em uma ideia de projeção do corpo no espaço na direção de uma cinesfera expandida. Se imaginarmos nosso corpo através de uma morfologia esférica, poderíamos imaginar quatro linhas atuando como referência anatômica: anterior, posterior, medial e lateral. A quinta linha conecta todas as quatro anteriores e se insere imageticamente dentro do osso, atravessando a medula óssea. Sua ativação tem relação com as diferentes linhas de força que atravessam nosso corpo. O acionamento simultâneo dessas linhas, também entendido como ação vetorial, promove um equilíbrio de forças tensionais que estimulam o tônus, conectam as cadeias miofasciais e ampliam os espaços articulares. O princípio da quinta linha só pode ser compreendido e experimentado a partir da integração de nossos sistemas sensoriais, perceptivos e cognitivos, na qual visualização e intenção são aspectos fundamentais.

A criação de espaços interósseos e articulares é um dos resultados do contraste dinâmico vetorial na prática do sistema, projetando uma intenção para o exterior e para o espaço. Esta projeção para fora (movimento excêntrico) acontece simultaneamente com uma força concêntrica (em direção ao centro do corpo), como expressão do seguinte princípio: “No ponto de iniciação de duas forças opostas, há força e estabilidade, e o centro de gravidade reflete uma atividade centrípeta e centrífuga ou explosiva e implosiva ao mesmo tempo.” (HORVATH, 2006, p. 125). Isto quer dizer que há um equilíbrio entre a distribuição de energia tanto para dentro, em direção ao centro de gravidade, quanto para fora.

6. Considerações finais

Internalidade-externalidade. Para além das dicotomias, o que está em jogo na dança são as relações: com o peso, com o espaço, com a consciência de si mesmo em movimento. Onde termina o dentro e onde começa o fora? Se a dança lida com esse tensionamento de forças nas relações corpo-espaço / espaço-corpo

em que se apoia o bailarino na expressão de sua arte? Na sua respiração? Na intencionalidade do seu gesto fundada na relação entre o todo-partes do corpo? Ou seria nas ações vetoriais necessárias para instaurar um estado corporal de enraizamento e expansão? Que ativações e conexões são necessárias para um giro, um salto, ou simplesmente uma paragem? Como o pé toca o chão? Estas são inquietações que esta pesquisa não se cansa de perguntar. Suponho que as experimentações sensoriais e perceptivas, incluindo os estados corporais acionados com a prática do sistema Gyrotonic podem ser ferramentas somáticas na abertura de novas possibilidades gestuais e expressivas do artista da dança, como afirma Godard: “A reabertura de novos movimentos é um retorno a um novo espaço de ação” (KUYPERS, 2010).

Referências

ADEODATO, B. Entrevista. *In*: BOLSANELLO, Débora (Org.). **Educação Somática e seus pioneiros no Brasil**. Curitiba: Juruá, 2020. Vol 3.

FORTIN, S. Educação Somática: novo ingrediente da formação prática em dança. Tradução de Márcia Strazzacappa. **Cadernos do GIPE-CIT N. 2**. Salvador: UFBA, 40-55, fev. 1999.

GIL, J. **Movimento total**: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2013, 3a ed.

GODARD, H. Gesto e Percepção. Tradução: Silvia Soter. *In*: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Org.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003. P. 11-35.

GYROTONIC®, International Headquarters. **History of the Gyrotonic Equipment with creator Juliu Horvath**. Blog Content Interviews, 2020. Disponível em: <https://www.gyrotonic.com/history-of-the-gyrotonic-equipment/>. Acesso em: 10 set. 2022.

HAAS, J. G. **Anatomia da dança**. Tradução Paulo Laino Cândido. Barueri, SP: Manole, 2011.

HORVATH, J. **Gyrotonic® Foundation Teaching Training Course**. Miami: Gyrotonic Sales Corp., 2006.

HORVATH, J. **Juliu Horvath on Life, Nature and the Gyrotonic® Method**. Gyrotonic Headquarters, YouTube, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vCd6R8Gi1gA&t=266s>. Acesso em: 04 set. 2022.

KUYPERS, P. Buracos Negros: uma entrevista com Hubert Godard. Tradução de Joana Ribeiro da Silva Tavares e Marito Olsson-Forsberg. **O Percevejo Online**. Rio

de Janeiro, vol. 2, n. 2. Dossiê Corpo Cênico. 2010. Disponível em:
<http://www.seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/1447>. Acesso em: 11 set.
2022

LOUPPE, L. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

McHOSE, C. Interview with Hubert Goddard. **Contact Quarterly**, Summer/Fall, 2006.

PARÁ, T. **O método Gyrotonic®**: abordagem psicossomática de uma proposta corporal inovadora e sua aplicação para o homem contemporâneo. Monografia. Faculdade Angel Vianna, Rio de Janeiro, 2009.

ROQUET, C. Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo. **O Percevejo Online**. Rio de Janeiro: v. 3, n. 1, 2012. Disponível em:
<http://www.seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/1784>. Acesso em: 4 set. 2022.

SOTER, S. A Educação Somática e o Ensino da Dança. *In*: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Org). **Lições de Dança 1**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1998. P. 113-118.

WIGMAN, M. **The Language of Dance**. Translated from German by Walter Sorell. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1974.

Tatiana de Britto Pontes Rodrigues Pará (UFRJ)
E-mail: tatipara.art@gmail.com

Artista da dança, pesquisadora, educadora do movimento e preparadora corporal especializada nos métodos Gyrotonic® e Gyrokinesis®. Mestranda em Dança pelo PPGDan / UFRJ (bolsista CAPES). Investiga a relação entre somática e a preparação dos artistas da dança no desenvolvimento de uma expressividade corporal, orientada pela Profa. Dra. Jacyan Castilho de Oliveira.

2642

A Técnica de Klauss Vianna: Respeitando e destrinchando o corpo comum

Valdeane Silva dos Santos Siqueira (ProfArtes UFAM-UEA)

Comitê Temático Somática e Prática como Pesquisa em Dança

Resumo: O artigo tem como objetivo apresentar e discutir a Técnica de Klauss Vianna (TKV) como dispositivo da expressividade de corpos comuns em Dança, faz parte de uma pesquisa do mestrado profissional ProfArtes (UFAM/UEA). A investigação corporal vem ocorrendo em sala de aula e utiliza a sistematização da TKV proposta por Miller (2007) no livro *Escuta do Corpo*. Os envolvidos são pessoas iniciantes em Dança na faixa etária de 15 a 29 anos. O processo utiliza laboratórios corporais, percebendo e lendo o corpo através do próprio movimento, o destrinchar do corpo se dá no direto esmiuçar; analisar detalhadamente a movimentação que está surgindo com movimento. Os laboratórios contemplam a execução, a atuação expressiva, a capacidade de realizar o trabalho e seus potenciais criativos. O corpo presente é modificado por diversas circunstâncias do dia-dia e esses procedimentos são trabalhados em aula, ressaltando que a TKV enfoca o estudo do movimento a partir da escuta do corpo, dos direcionamentos ósseos e dos vetores de força que potencializam o fluxo do movimento pelo espaço.

Palavras-chave: TÉCNICA KLAUSS VIANNA. MOVIMENTO CONSCIENTE. CORPO COMUM. ABORDAGEM SOMÁTICA.

Abstract: The article aims to present and discuss the Klauss Vianna Technique (TKV) as a device for the expressiveness of common bodies in Dance, it is part of a research of the professional master's ProfArtes (UFAM/UEA). Body investigation has been taking place in the classroom and uses the TKV systematization proposed by Miller (2007) in the book *Escuta do Corpo*. Those involved are people who are beginners in Dance in the age group from 15 to 29 years old. The process uses body labs, perceiving and reading the body through its own movement, the disentangling of the body takes place in the direct scrutiny; analyze in detail the movement that is emerging with movement. The laboratories contemplate the execution, the expressive performance, the ability to carry out the work and its creative potentials. The present body is modified by various everyday circumstances and these procedures are worked on in class, noting that TKV focuses on the study of movement from listening to the body, bone directions and force vectors that enhance the flow of movement through space.

Keywords: KLAUSS VIANNA TECHNIQUE. CONSCIOUS MOVEMENT. COMMON BODY. SOMATIC APPROACH.

1. Respeitando e destrinchando o corpo comum

Em 2016, foi realizado no Centro de Convivência Magdalena Arce Daou localizado em Manaus, o espetáculo Coração Olímpico onde todas as modalidades artísticas estavam envolvidas: dança, teatro, música e Artes Visuais. A proposta do Diretor geral do espetáculo era que todos os alunos deveriam realizar aulas de dança e teatro para alcançar o objetivo proposto por ele.

No primeiro momento começamos a realizar um trabalho de consciência corporal baseando-se na Técnica de Klauss Vianna, entendendo como esse corpo e musculatura funcionava, observando seus limites e possibilidades para esse corpo que atua; o corpo que canta; o corpo que vive. Com o despertar do corpo fomos para o segundo momento, trabalho com Peso, Apoios, Resistência, Oposições, Eixo Global e por fim as coreografias e atuações que envolveriam o espetáculo.

Com essa experiência percebi com mais profundidade a importância da consciência corporal na atuação dos atores e bailarinos, suas limitações e possibilidades para assim a dança acontecer, com isso a TKV se encaixava perfeitamente porque é uma técnica viva.

Klauss Vianna nasceu em Belo Horizonte, em 1928, foi bailarino e coreógrafo, criador de uma técnica de princípios e domínio do movimento. Teve aulas de teatro e dança, estudou e trabalhou em São Paulo, Salvador, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, coreografou espetáculos como *Roda Viva*, *hoje é dia de Rock*, *Mão na Luva*, *Clara Crocodilo*, *Dadá Corpo*, além de preparador corporal de grandes nomes do teatro brasileiro.

A sua técnica, assim foi desenvolvida no Brasil, sendo uma das poucas genuinamente brasileira. Foi criada com o objetivo de colaborar na expressão do movimento, tanto no teatro como na dança; pensar o corpo de forma integral, sem dualismo, pensando uma dança mais libertadora. Valorizando as experiências e as singularidades de cada artista/alunas (os), a pessoa em si, valorizar os limites do corpo de cada um, respeitando as individualidades e diversidade corporal.

O conceito de Consciência do corpo, cunhado pela pesquisadora Jussara Miller dentro da sistematização da Técnica Klauss Vianna em 2005, evidencia uma forte relação entre o entendimento de Consciência Corporal e Expressão Corporal, associados à materialidade do corpo, dentre estas linguagens. Percebe-se a variedade infinita de movimentos que o corpo humano permite, percebendo a própria

capacidade expressiva e potencialidade de comunicação. Portanto está possibilidade de técnica não é algo fechado, vai muito além disso, é efetivação de uma experiência educativa, assim abrindo caminho para que surgisse algo diferente em cada gesto, em cada movimento.

Uma arte que se beneficia das características corporais, trazendo a aplicação de diversos tópicos e efetivação destes princípios, sendo eles três, processo lúdico, processo de vetores e processo criativo ou didático. Todos esses elementos se encaixam em uma linguagem de consciência corporal, tornam-se hoje elementos comumente utilizados na maioria das pessoas que praticam a dança ou pesquisadores do corpo (MILLER, 2005, p. 52).

Essa linguagem corporal, se torna mais claro se as observamos dentro da técnica de Klauss Vianna, que segundo Jussara Miller (2005, p. 52), “acreditamos que a técnica é algo vivo, flexível que, sem perder seu fio condutor e sua linha, em nenhum instante nos lembra autoritarismo e obrigatoriedade. A técnica, como o corpo, respira e se move. Cabe à uma técnica ser suficientemente madura para poder se adaptar as mudanças, as necessidades do homem e nunca ao contrário. A técnica é “meio” e não um “fim”.

Teoricamente, busquei interlocução com alguns autores, em especial com Klauss Vianna, Neide Neves, Jussara Miller, Marcia Strazzacappa, Revista TKV (online), Marina Magalhães e o acervo do Klauss Vianna disponível na internet.

Em Miller (2005), a ideia de respeitar e destrinchar o corpo comum por meio da metodologia fundamentada nos princípios da Técnica Klauss Vianna, aparece por meio da escuta do corpo, assim o movimento se exteriorizar com sua individualidade trazendo suas percepções consigo, um olhar para corpo de dentro para fora, buscando o princípio do movimento já existente dentro de cada ser pelas próprias experiências do dia-dia e posteriormente destrinchando a técnica por meio da sistematização sua estruturação didática e o estudo dos tópicos corporais no dia a dia de sala de aula, com enfoque na exploração do movimento a partir de atividades que trabalham a flexibilidade, a postura, a musicalidade e a criatividade, ainda trabalhando a consciência corporal a fim de buscar a percepção do corpo e entender as relações entre a mecânica do movimento, que propõe uma nova investigação do ser, partindo de sua formação anatômica como os ossos, músculos e articulações.

Acreditamos que técnica é algo vivo, flexível que, sem perder o seu fio condutor e sua linha, em nenhum instante nos lembra autoritarismo e

obrigatoriedade. A técnica, como o corpo, respira e se move. Cabe a uma técnica ser suficientemente madura para poder se adaptar as mudanças, as necessidades do homem, e nunca ao contrário. A técnica é um “meio um fim” (MILLER, 2005).

Em Klauss Vianna (2005), a ideia de respeitar e destrinchar o corpo comum por meio da metodologia fundamentada nos princípios da Técnica Klauss Vianna, se utiliza do resultado do seu trabalho de observação, experimentação, estudo e reflexão sobre o corpo humano e suas implicações anatômicas, funcionais psicológicas, efetivas e espirituais e as possibilidades expressivas pelo corpo através do movimento do bailarino.

Às vezes, por processos prazerosos ou dolorosos, as partes vão se ligando e você acaba entendendo o todo, tendo uma percepção mais integrada do corpo. Normalmente, no entanto, não é o que acontece: você trabalha técnica específicas e são essas mesmas técnicas que os levam a adquirir couraças que impedem seu relacionamento interior (VIANNA, 2005, p. 104).

Em Márcia Strazzacappa (2013) a ideia de respeitar e destrinchar o corpo comum por meio da metodologia fundamentada nos princípios da Técnica Klauss Vianna nos traz informações sobre a educação somática, buscando identificar os processos de aproximação, apropriação, transformação, distorção e invenção.

2. Técnica Klauss Vianna e Processo de criação: Corpo e Movimento em Ação

O processo de criação pelo qual os alunos iniciantes em dança, na faixa etária de 15 a 29 anos na Corpo e Movimento Academia, na modalidade Iniciação a Dança Contemporânea, passaram durante alguns meses, foi baseado nos tópicos do processo didático, utilizando-os como temas corporais para a criação.

A partir do entendimento sobre o processo didático, com o estudo do processo lúdico – com o acordar o corpo, despertar, desbloquear, provocando uma transformação dos padrões de movimento: eu comigo, eu no espaço, eu com outro; e do processo dos vetores - com as direções ósseas, adotamos os temas corporais como motivo coreográfico nos laboratórios em grupo e individuais. A seguir aponto alguns procedimentos feitos com os alunos.

O Estudo da Presença, que é a auto-observação conduzida pelos sentidos, o despertar sensorial, que ampliara o sentido cinestésico: o estar presente. Na prática os alunos ficaram descalços, em seguida escolheram um espaço na sala de aula, se deitaram no chão e fecharam os olhos, percebendo o estado corporal e

sua respiração, trazendo a percepção da sensação. A professora conduzia a experiência de forma serena. Uma das perguntas lançadas à turma: como meu corpo está neste momento? Naquele momento, muito dos alunos apresentaram dificuldade de concentração. No segundo momento os alunos caminharam pela sala, buscando concentrar na sua respiração e nos espaços que iam se estabelecendo com o outro. Alguns alunos ficaram mais a vontade, mas quando convocados para perceber o outro no espaço sentiram dificuldade de olhar para outro, ficaram com vergonha, de acordo com alguns relatos.

No trabalho com as Articulações exploramos as possibilidades de movimento de cada uma delas, identificado e localizando-as no corpo, percebendo-as e assim com o objetivo de ganhar espaço e liberdade de movimento. O reconhecimento das articulações facilita ampliar a flexibilização do esqueleto, possibilitando a exploração de movimentos nos segmentos da coluna, por exemplo, despertando o alinhamento postural. Nesse processo os alunos conheceram sua estrutura óssea através de imagens e vídeos e entenderam o conceito de Articulação. Em seguida fizeram um trabalho corporal a partir das articulações focando no movimento dos ossos. Fizeram trabalhos em duplas e tocavam as estruturas ósseas do corpo. Entenderam que para se projetar para algum lugar os apoios dos ossos são necessários. No início os alunos estavam tímidos, olhando um para outro, porém no decorrer da aula foram permitindo-se tocar e ser tocados.

O Peso evidencia a dosagem do tônus muscular, pois quando eu me excedo na tensão da musculatura, a sensação de peso desaparece e, como consequência, a articulação se retrai. Quando ocorre um equilíbrio das tensões na musculatura, resulta numa sensação de leveza, com esforço adequado para executar o movimento, transformando assim, tensão muscular em "atenção muscular". No primeiro momento os alunos tiveram um entendimento da estrutura corporal, enfatizamos que o peso está conectado a estrutura óssea do corpo, fazendo uma transição da *articulação* para chegar ao *peso*.

Os alunos ficaram deitados no chão, percebendo esse peso e a gravidade que os puxava para baixo, com corpo totalmente solto e relaxado, não exigido nenhum acionamento dos tônus, todos se movimentavam sem colocar muito esforço na movimentação. No segundo momento os alunos começaram a acionar o tônus muscular, com transferência de peso, deslocamento pela sala, relaxando e

contraindo músculos. Os alunos aprovaram a experiência destacando que a música e o comando da professora ajudaram no processo.

O Apoio constitui na utilização da força da gravidade, eu empurro o chão e a força-reação me projeta em sentido oposto. Com um fundo musical, os alunos ficaram sentados no chão, começaram a buscar possibilidades de apoio e formas. O primeiro foi apoio passivo no qual os alunos eram o apoio, o chão os sustentava, a cadeira e o outro, buscando possibilidades que tinham em sala de aula e no segundo momento foi apoio ativo, agora os alunos faziam a pressão para apoiar, opondo-se a gravidade, usando o apoio dos ossos para maior movimentação e não articulação.

Resistência começamos pelo chão; depois o contato com a parede; depois, o contato como outro; para, a partir *daí*, despertar o uso da resistência em relação ao espaço, sempre com oposição. Os alunos começaram em pé, levantando os braços e deixando ele parado no ar percebendo o esforço que o músculo fazia para manter o braço suspenso, buscando novas possibilidades de movimentação, depois foram para chão, parede, e com outro.

Oposições é aplicado para perceber os espaços nas articulações a partir do jogo de forças opostas, com duas tensões opostas. Os alunos trabalharam as direções e oposição, perceber o direcionamento de cada membro a ação organizada que dirige o movimento.

Eixo global, exploramos o corpo em sua totalidade e a inter-relação de todas as partes do corpo. Trata-se do reconhecimento da organização postural de cada corpo em movimento. Nesse processo de reconhecimento, o que se evidencia são as diferenças. Nesta aula os alunos exploraram partes do corpo e em sua totalidade, buscando novas formas e possibilidade corporais.

A partir do processo lúdico acima apresentado, e de cada aula realizada, um estudo diferenciado dos corpos foi observado. As individualidades afloraram mais fortemente e o aprendizado sobre o corpo e o sistema esquelético principalmente foi fundamental. Os alunos perceberam que a estrutura óssea/corporal pode ser semelhante, mas são diferentes na sua construção corporal de vida. A relevância da técnica de Klaus Vianna não está resultados a serem obtidos a curto prazo, é uma técnica aberta a possibilidades de aprender e reaprender todos os dias, é processual.

A pesquisa investigou e analisou a técnica de Klaus Vianna com alunos

iniciantes em Dança na Cidade de Manaus a fim de conduzir o desenvolvimento de consciência corporal em Corpo em construção.

A análise traz uma reflexão sobre a técnica de Klauss Vianna que consistir em uma vivência corporal que oferece a qualquer pessoa interessada a possibilidade de experimentar no próprio corpo, de forma lúdica e criativa, os fundamentos do movimento consciente, proposto por Klauss, tal como ela pôde agregar e ajudar na construção de corpos conscientes de seus movimentos, propôs a mostrar por meio de relatos de alunos, trazendo as suas experiências ao experimentar em seus corpos essa técnica. Segundo Vianna (2005) é importante à compreensão do movimento, observação, experimentação, estudo e reflexão sobre o corpo humano e suas implicações anatômicas, funcionais psicológicas, efetivas e espirituais e as possibilidades expressivas pelo corpo através do movimento.

A convivência desse aluno com o fazer artístico e o desenvolvimento dos conteúdos em sala de aula possibilitaram ampliar o seu discurso corporal, e o professor como mediador, tentou desenvolver em seus alunos um olhar crítico, através das possibilidades que foram dadas em sala de aula, estabelecendo opiniões próprias.

Em relação à análise aos sujeitos, concluímos que o conhecimento de seus próprios corpos é importante para que haja uma aprendizagem mais eficaz. Conforme Strazzacappa (2013) a apropriação, transformação, distorção e invenção inerentes à transmissão de conhecimento no campo das artes corporais vem com o fazer.

Enfatizando que nas aulas realizadas com alunos foi feito um “trabalho aberto”, a partir da consciência do corpo e das vivências do dia-a-dia, não pretendia criar uma técnica fechada mais sim trazer mais possibilidades para esse corpo, trazem benefícios tanto para o professor como para o aluno, com compreensão de sua capacidade de movimento, entendimento de como seu corpo funciona, assim podendo usá-lo com mais inteligência, adquirindo autonomia, responsabilidade, sensibilidade, percepção de espaço, peso e tempo.

Referências

MILLER, J. **A escuta do corpo**: sistematização da técnica de Klauss Vianna. 2 ed. 2649
São Paulo: Summus Editorial, 2007.

STRAZZACAPPA, Márcia. **Educação somática e artes cênica, princípios e aplicações**- coleção Ágere -Papirus editora-2013

VIANNA, k.; CARVALHO, M. A. **A DANÇA**. 3 ed. São Paulo: Summus Editorial, 2005.

Valdeane Silva dos Santos Siqueira (ProfArtes UFAM-UEA)
E-mail: vssmanaus@hotmail.com

Licenciada em dança - Universidade do Estado do Amazonas (UEA), Bacharel em Educação física - Universidade Unicessumar - AM, Mestranda em Arte Profartes UFAM-UEA), Pós-graduada em Ludicidade e Educação física infantil - Universidade Paraná, Instrutora em Dança no Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro.

2650

Resumos Expandidos

Um ser a dois: estudos sobre responsividade e improviso na dança com foco na inter-relação dos corpos

Gustavo Rodrigues Vieira (IA/UNICAMP)

Comitê Temático Somática e Prática como Pesquisa em Dança

Introdução

O resumo expandido se concentrará, como na fala apresentada no evento, em reflexões sobre “O que se passa quando dois corpos entram em contato?” (GIL, 2005, p. 112) através de entrevistas com artistas em diálogo com Sistema Laban/Bartenieff. Este resumo é fruto da pesquisa de mesmo título realizado em 2020-2021 com bolsa PIBIC-CNPq sob orientação da Profa. Dra. Marisa Martins Lambert, tendo como problemática a percepção do pesquisador sobre o dançar em duo e sua lógica na inter-relação dos corpos. Na discussão sobre a improvisação que parte do encontro de dois corpos fez necessário entender como cada corpo responde e propõem estímulos para este dançar que pode ser na lógica de “dois a ser um” ou de “um ser a dois”.

A metodologia da pesquisa foi uma confluência entre prática e teoria com base nesta técnica somática que possibilita “ver e descrever os sinais sutis do corpo” (LAMBERT, 2010, p. 169) alicerçado pelas seis entrevistas com artistas referências no contato improvisação, dança de salão e dança contemporânea, sendo eles: Erica Bearlz, Adriano Bittar, Rodolfo Lorandi, Rúbia Frutuoso, Laila Padovan e Hugo Silva. Desta forma será apresentada rapidamente as 5 perguntas e o diálogo com a prática somática na pesquisa. Este texto pretende-se um diálogo e não uma cartilha, com respostas para as perguntas.

Quando improvisamos ao que devemos nos atentar?

Silva (2021) fala em “Tudo!”, Lorandi (2021) em “Nada!”, Souza (2021) diz o “momento”, Bearlz (2021) e Bittar (2021) apontam para um lugar anterior ao improviso. Ao longo das práticas da pesquisa percebeu-se que o jogo de improvisação em duo:

Enfoca-se, portanto, o acionar de um estado de presença, tranquilidade e prontidão para a ação; a conquista de uma percepção espacial panorâmica (atenção aberta ao momento e alerta aos acontecimentos); o amolecimento da couraça muscular e o alinhamento da mobilidade corporal em interação com as tensões do contexto externo (LAMBERT, 2010, p. 174).

O improviso, segundo Blom e Chaplin (1988), origina e performa movimentos sem pré-planejamento unindo criatividade e execução ao tecer em segundos os estágios da criação: preparação, exploração, iluminação e formulação (p. 8). Com a prática somática na pesquisa notou-se que a atenção prende-se a este tecer que pode ser tudo, um nada, momento, algo anterior ao próprio mover que na inter-relação dos corpos se desenvolve num toque dos estados de presenças e criação.

Como você entende o papel do toque no fazer artista-docente da dança?

Uma ação ativa com habilidade continua de acolher e escolher consciente e/ou inconsciente, o toque pode seguir um sentido poético e terapêutico como propõem Bittar (2015). Uma ação que traz potência e reverberações para o movimento, mas, ao mesmo tempo, muito negligenciada nos fazer artista-docente (PADOVAN, 2021) sendo necessária uma maior responsividade e responsabilidade.

Através do “movimento movido” (LORANDI, 2020), reflete-se sobre um “toque tocado”, um ato de colocar continuidade de ação as singularidades que ali o fazem. O toque é tocado e toca antes mesmo de ser toque, as coisas já estão acontecendo. Seu papel é múltiplo com um princípio de entrar em contato com a dimensão do outro enquanto oferece a dimensão própria, uma reciprocidade no ato de tocar e ser tocado, sendo necessário descartar os anseios do artista-docente de respostas objetivas. O toque por meio do Sistema Laban/Bartenieff torna-se um lugar de internalização perceptiva aprofundando as vias proprioceptivas (LAMBERT, 2010) interagindo com as informações absorvidas pelas vias exteroceptivas.

Por que estudar responsividade na dança?

Seu estudo é relacionado “com a habilidade de responder rapidamente e adequadamente a uma situação, adaptando-se às circunstâncias, de forma atitudinal compreensiva na bi-direcionalidade da ação, comunicação” (VIEIRA; LAMBERT, 2021, p. 1). A responsividade é fundamental para o acolhimento da experiência e o

desenvolvimento de “um ser a dois”.

Como um estado de fluxo e refluxo entre propriocepção e exterocepção, lugar de estados motores reflexivos e de desejos/vontades, a responsividade é um ato de percepção expandida e uma resposta em prontidão. O estado responsivo é o elemento situacional conector - gerador da proexterocepção e da expropriocepção - aqui aprofundado pela Padovan (2014), em sua leitura da teoria de Winnicott aplicado por ela no contato improvisação, nos mostra que "até mesmo os reflexos parecem exprimir este “sentido da situação”" (2014, p. 49).

O que gera dinâmicas de inter-relação dos corpos?

José Gil (2005) ao analisar Steve Paxton fala de uma lógica de “consciência inconsciente” entre os corpos, semelhante ao estado de responsividade. Paxton (1975) propõem que está dinâmica é gerada por nuances entre um toque (ativo ou passivo) com atitude (demanda ou resposta) que encontra outro toque com atitude. Este encontro de uma inter-relação dos corpos é visto como um jogo por Silva (2014) fazendo surgir outros processos de tomada de decisões anteriores ao escolher de micro moveres até a ação articular por meio da vertigem.

O que você sente como necessário/fundamental atualmente nos estudos da dança de parceria baseada no toque?

Nas entrevistas muito foi falado sobre vetores de força, anatomia, empatia, cuidado físico e emocional na relação da dupla, em suma, o relacionar-se com a “gravidade” do outro.

Considerações finais

Observou-se que o dançar de “um ser a dois” se faz no encontro com o outro, responsivo, que vivência no aqui e agora de cada inter-relação sua própria subjetividade. A metodologia deste estudo possibilita múltiplos caminhos para este dançar a dois, desta forma, sua logicas são infinitas através do entendimento dos princípios de como cada corpo pode acolhe o outro oferecendo estímulos e a respostas. Neste resumo expandido com apenas reflexões das entrevistas se faz um

primeiro descrever e discutir sobre a sutileza deste dançar, necessitando prosseguir com os aprofundamentos práticos-teóricos.

Referências

BEARLZ, E. B. Depoimento [abr. 2021]. Entrevistador. Gustavo Rodrigues Vieira. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2021. 1 arquivo .mp3 (140 min). Entrevista concedida para a pesquisa “um ser a dois: estudos sobre responsividade e improviso na dança com foco na inter-relação dos corpos”.

BITTAR, A. J. **A preparação poética na dança contemporânea: o toque poético, as imagens das células corporais e dos rabiscos nos processos de composição de Madam do Neka e de por 7 Vezes da Quasar.** 2015. 509f. Tese (Doutorado em artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

BITTAR, A. J. Depoimento [abr. 2021]. Entrevistador. Gustavo Rodrigues Vieira. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2021. 1 arquivo .mp3 (110 min). Entrevista concedida para a pesquisa “um ser a dois: estudos sobre responsividade e improviso na dança com foco na inter-relação dos corpos”.

BLOM, L. A.; CHAPLIN, L. T. **The Moment of Movement: Dance Improvisation.** Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1988.

GIL, J. **Movimento total.** São Paulo: Iluminuras, p. 105-125, 2005

LAMBERT, M. M. **Expressividade Cênica pelo Fluxo Percepção/Ação: O Sistema Laban/Bartenieff para o desenvolvimento somático e a criação em dança.** 2010. 277f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, Campinas, 2010.

LORANDI, R. M. **Condução em formação nas danças de salão.** 2020. 113f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Curso de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.

LORANDI, R. M. Depoimento [jun. 2021]. Entrevistador. Gustavo Rodrigues Vieira. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2021. 1 arquivo .mp3 (130 min). Entrevista concedida para a pesquisa “um ser a dois: estudos sobre responsividade e improviso na dança com foco na inter-relação dos corpos”.

PADOVAN, L. R. **Voar: um mergulho no corpo. O encontro sensível e poético entre dois corpos na dança do contato improvisação e na pratica clinica.** 2014. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

PADOVAN, L. R. Depoimento [maio. 2021]. Entrevistador. Gustavo Rodrigues Vieira. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2021. 1 arquivo .mp3 (135 min). Entrevista concedida para a pesquisa “um ser a dois: estudos sobre responsividade

e improviso na dança com foco na inter-relação dos corpos”.

PAXTON, S. **Material for the Spine**: a movement study. DVD-ROM, Bruxelas: Contredanse, 2008.

PAXTON, S. Contact Improvisation. **The Drama Review: TDR**, Vol. 19, No. 1, Post-Modern Dance Issue, p. 40-42. 1975

SILVA, H. L. **Desabituação compartilhada**. Valença: Selo A Editora, 2014.

SILVA, H. L. Depoimento [maio 2021]. Entrevistador. Gustavo Rodrigues Vieira. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2021. 1 arquivo .mp3 (125 min). Entrevista concedida para a pesquisa “um ser a dois: estudos sobre responsividade e improviso na dança com foco na inter-relação dos corpos”.

SOUZA, R. F. Depoimento [abr. 2021]. Entrevistador. Gustavo Rodrigues Vieira. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2021. 1 arquivo .mp3 (150 min). Entrevista concedida para a pesquisa “um ser a dois: estudos sobre responsividade e improviso na dança com foco na inter-relação dos corpos”.

VIEIRA, G. R. **Um ser a dois**: estudos sobre responsividade e improviso na dança com foco na inter-relação dos corpos. Campinas: [S.l.], 2021. Relatório final de atividades de iniciação científica - PIBIC.

VIEIRA, G. R.; LAMBERT, M. M. UM SER A DOIS: estudos sobre responsividade e improviso na dança com foco na inter-relação dos corpos. *In*: CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA UNICAMP, 29, 2021, Campinas. **Anais eletrônicos [...]** Campinas, Galoá, 2021. Disponível em: <https://proceedings.science/pibic-2021/papers/um-ser-a-dois--estudos-sobre-responsividade-e-improviso-na-danca-com-focona-inter-relacao-dos-corpos?lang=pt-br>. Acesso em: 19 nov. 2021.

Gustavo Rodrigues Vieira (IA/UNICAMP)

E-mail: gustavorvieira@hotmail.com

Discente do curso de Bacharel e

Licenciatura em Dança pela UNICAMP no DACO.

2656

Metodologias de pesquisa e verbalização da experiência em dança

Rayrane Melyssa Lima Aragão (UFPB)
Ana Valéria Vicente (UFPB)

Comitê Temático Somática e Prática como Pesquisa em Dança

1. Verbalizar a experiência em dança

Com o objetivo de compreender os desafios do processo criativo na pesquisa científica e refletir sobre a construção de linguagem apropriada em relação a este, esta pesquisa de iniciação científica procurou desenvolver uma compreensão prática de ferramentas metodológicas para a verbalização da experiência estética e corpórea. Para isso foram estudadas as abordagens da Prática como Pesquisa, a saber, o PAC - Processo de Articulações Criativas (BACON; MIDGELOW, 2015) e a Pesquisa Somático-Performativa (FERNANDES, 2015), bem como desenvolvido um processo de criação em dança.

Na abordagem Somático-Performativa (PaR) enfatiza-se o corpo, seus processos, e modos de criar conhecimento. Esta dilui dicotomias como teoria/prática, ciência/técnica, conteúdo/forma, considerando a dinâmica experiência/sentido. A abordagem é constituída por princípios dinâmicos e abertos que conduzem à criação de uma estética e ecologia da performatividade do corpo físico, emocional, cognitivo, social, cultural, espiritual (FERNANDES, 2015).

O Processo de Articulações Criativas (PAC) orienta e guia o(a) pesquisador(a) na investigação aprofundada de seu processo criativo. Bacon e Midgelow (2015), ao propor estratégias de desenvolver, acompanhar e refletir sobre a prática, sugerem seis “facetas” interativas e cíclicas, com as quais nesta pesquisa, gestos, imagens e estados corporais foram trabalhados de modo mais consciente e contextualizado no processo criativo.

Investigou-se também o Movimento Autêntico como Prática do Testemunho (MA), desenvolvida no Brasil por Soraya Jorge (2015). A prática estrutura-se com o autodirecionamento, na presença da(o/e) movedora e da(o/e) testemunha. Após cada sessão de movimento, acontece o compartilhamento verbal que protagoniza os sentidos perceptivos da experiência, entre o que é visto,

2657

imaginado e sentido. Diante desta abordagem somática relacional, a abertura de uma escuta mais apurada dos sentidos leva às investigações a partir do que leva ao mover.



Fig. 1. N'água: Entre estados de Anestesiamento e Água-viva, 2021.
Fonte: Renatha Aragão.

Para todos verem: Na fotografia, a dançarina está deitada em um chão de areia com pequenos relevos irregulares. As pernas estão próximas ao tronco, e o braço esquerdo está entre as pernas cruzadas da dançarina, deitada lateralmente sob o braço direito levemente esticado. A cabeça está inclinada para cima, com a boca aberta, e os seus cabelos estão sob os olhos e posicionados acima da cabeça na mesma direção dos membros do corpo, para o lado esquerdo da foto. A dançarina está vestindo um top preto e uma saia de tecido fino na cor rosa claro, tendo partes de tonalidades mais fortes de azul, amarelo e rosa.

A pesquisa com o MA e o PAC levou a construção de dois estados corporais, que foram nomeados a partir da confirmação de palavras que são frutos das imagens-sensações imbricadas na experiência do corpo. A sensação letárgica, a respiração densa e movimentos intercostais (estado de Anestesiamento); e a pulsação da cabeça, sinuosidade da coluna, ondulações e entrelaçamentos dos membros (estados de Água-viva), foram os impulsos protagonistas da composição. Como a investigação se deu em meio a pandemia da Covid-19, os aspectos dramaturgicos voltaram-se também à construção da fotografia, culminando na videodança - N'água: Entre estados de Anestesiamento e Água-viva¹.

Fez-se relevante, como propõe a prática do MA, o posicionamento em primeira pessoa e a presentificação do tempo da experiência. Ao estimular o fluxo vital da pesquisa alicerçada no corpo e instituir versáteis relações, o assentamento

¹ Disponível através do link: https://www.youtube.com/watch?v=YQtvA_L7tJc.

verbal proposto pelo MA permitiu conhecer de dentro-fora a humanidade em mim e no outro, contribuindo ao processo de autoconhecimento no âmbito relacional e da pesquisa. As facetas do PAC permitiram que o processo criativo formulasse entendimentos reflexivos com base na expertise do corpo diante da construção da dança, e conferiu habilidade de analisar e articular os elementos criativos.

Assim, a construção da postura somática mediante as práticas do MA e do PAC disponibilizou o corpo à prática de verbalizar a experiência em dança. Tais suportes metodológicos viabilizam assimilar os gestos e entender a prática da dança de maneira mais observável e sistemática, desenvolvendo conhecimentos sensíveis, e validando o potencial da verbalização em permanecer como experiência e movimento.

Concluimos que quando a escrita vem a partir da materialidade do gesto, ela tem a potencialidade de ampliar as dimensões da própria experiência em dança. A palavra deixa de ser um mero ou o mais importante elemento do processo de pesquisa, e se torna substância da solução da investigação corporal. O promissor exercício de conferir à escrita uma sensibilidade e sensorialidade da dança, implica experimentar transmutações no ato de escrever e produzir conhecimento para e como uma escrita dançante.

Referências

BACON, J. M.; MIDGELOW, V. L. Processos de articulações criativas (PAC). *In*: SILVA, Charles R. *et al.* SEMINÁRIO DE PESQUISAS EM ANDAMENTO PPGAC/USP, 5, 2015, São Paulo. **Resumos [...]** São Paulo: PPGAC- ECA/USP, 2015. p. 55-71.

FERNANDES, C. Princípios em Movimento na Pesquisa Somático-Performativa. *In*: SEMINÁRIO DE PESQUISAS EM ANDAMENTO PPGAC/USP, 5, 2015, São Paulo. **Resumos [...]** São Paulo: PPGAC-ECA/USP, v.1 p. 73-87, 2015.

JORGE, S. **A arte de mover e ser movido**. Instituto Junguiano do Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://www.movimentoautentico.com/artigos-soraya-jorge> Acesso em: 20 jun. 2022.

N'ÁGUA: entre estados de Anestesiamento e Água-viva. Produção de Rayrane Aragão. Direção de Renatha Aragão. 1 videodança (6 min 13 seg). [S.l.: s.n.] 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YQtvA_L7tJc Acesso em: 20 ago. 2021.

VICENTE, A. V. R. **Errância passista**: frequências somáticas no processo de criação em dança com frevo. 2019. 293f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, 2019.

Rayrane Melyssa Lima Aragão (UFPB)

E-mail melyssarayrane@gmail.com

Pesquisadora de Iniciação Científica, discente do curso de Licenciatura em Dança na Universidade Federal da Paraíba.

Ana Valéria Vicente (UFPB)

E-mail vicentevaleria@yahoo.com.br

Professora Adjunta do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba, Doutora e mestra em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFBA e graduada em comunicação pela UFPE. Passista e artista da dança, co-líder do grupo de pesquisa Cosmover: Dança em perspectivas Pluriepistêmicas.

2660