

II ENCONTRO INTERNACIONAL DE PRÁTICAS  
SOMÁTICAS E DANÇA

EDIÇÃO ONLINE

ANAIS

**EPISTEMOLOGIAS  
SOMÁTICAS EM  
MOVIMENTO**

23 A 27 DE JUNHO DE 2021  
INSTITUTO FEDERAL DE BRASÍLIA

[WWW.ENCONTROSOMATICABRASIL.COM.BR](http://WWW.ENCONTROSOMATICABRASIL.COM.BR)

EDITORA





Fundação de Apoio à  
Pesquisa do Distrito Federal

A realização desta publicação e do evento foi possível devido ao apoio da Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAP-DF)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

## **ANAIS**

II Encontro Internacional de Práticas Somáticas e Dança  
Epistemologias Somáticas em Movimento

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília

*Campus* Brasília

23 a 27 de junho de 2021

### **Organizadoras desta publicação**

Diego Pizarro

Carla Sabrina Cunha

Clara Faria Trigo

Lilian Freitas Vilela

Laura Maria B. S. Campos

Marila Annibelli Vellozo

Melina Scialom

Patrícia Caetano

Suselaine Serejo Marinelli

E56 Encontro Internacional de Práticas Somáticas e Dança (2. : 2021 : Brasília, DF)

Anais [recurso eletrônico] / II Encontro Internacional de Práticas Somáticas e Dança: Epistemologias somáticas em movimento, 23 a 27 de junho de 2021 em Brasília, DF. – Brasília, IFB, 2022.

ISBN 978-85-64124-93-6

1.Educação somática. 2. Dança. 3. Movimento. I. Pizarro, D. (Org.).

CDU 37.091.39

**INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE BRASÍLIA**

**REITORA**

LUCIANA MIYOKO MASSUKADO

**PRÓ-REITORA DE ENSINO**

VERUSKA RIBEIRO MACHADO

**PRÓ-REITOR DE EXTENSÃO E CULTURA**

PAULO HENRIQUE SALES WANDERLEY

**PRÓ-REITORA DE PESQUISA E INOVAÇÃO**

GIOVANNA MEGUMI ISHIDA TEDESCO

**PRÓ-REITOR DE ADMINISTRAÇÃO**

RODRIGO MAIA DIAS LEDO

**PRÓ-REITOR DE GESTÃO DE PESSOAS**

JOSÉ ANDERSON DE FREITAS SILVA

**COORDENAÇÃO DE PUBLICAÇÕES**

REJANE MARIA DE ARAÚJO

**PRODUÇÃO EXECUTIVA**

SANDRA MARIA BRANCHINE

**REVISÃO DE**

**LÍNGUA PORTUGUESA**

NILA PICARELLI

**REVISÃO TÉCNICA**

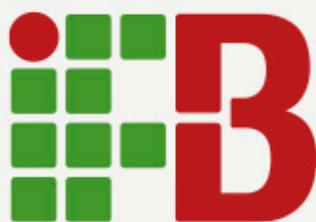
DIEGO PIZARRO

**CAPA, DESIGN GRÁFICO**

**E DIAGRAMAÇÃO**

MICHELLE DE FÁTIMA

**EDITORA**



2022 Editora IFB



A exatidão das informações, as opiniões e os conceitos emitidos nos capítulos são de exclusiva responsabilidade dos autores.

Todos os direitos desta edição são reservados à Editora IFB.

É permitida a publicação parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte. É proibida a venda desta publicação.

## COMISSÃO CIENTÍFICA

Profa. Dr<sup>a</sup> Carla Sabrina Cunha  
Instituto Federal de Brasília – IFB

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ciane Fernandes  
Universidade Federal da Bahia – UFBA

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Cibele Sastre  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

Prof. Dr. Diego Pizarro  
Instituto Federal de Brasília – IFB; Universidade de Brasília – UnB; Universidade Federal da Bahia – UFBA

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Elisa Teixeira  
Instituto Federal de Brasília – IFB

Prof<sup>a</sup> Ms. Elizabeth Tavares Maia  
Instituto Federal de Brasília – IFB

Prof<sup>a</sup> Dra Juliana Carvalho Franco da Silveira  
Universidade Federal de Viçosa – UFV

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Laura Maria Brito Sales Campos  
Pesquisadora independente

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lígia Losada Tourinho  
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lilian Freitas Vilela  
Universidade Estadual Paulista – UNESP

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Albertina Silva Grebler  
Universidade Federal da Bahia – UFBA

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Ângela De Ambrosis Pinheiro Machado  
Universidade Federal de Goiás – UFG

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Patrícia de Lima Caetano  
Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Raquel Purper  
Instituto Federal de Brasília – IFB

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Silvia Maria Geraldini  
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Suselaine Serejo Martinelli  
Instituto Federal de Brasília – IFB

## GRUPOS DE PESQUISA ENVOLVIDOS

CEDA-SI – Coletivo de Estudos em Dança, Somática e Improvisação (IFB)

CorpImagem na Improvisação (IFB)

Laboratório de pesquisa Imagens e(m) Cena (UnB)

Grupo de Pesquisa em Dança do Campus Curitiba II UNESPAR

Grupo de Pesquisa ON.DA.S. Organismos Vivos em Danças Somáticas (UFC)

LabSomática, da Escola da Dança da UFBA

Grupo Prática como Pesquisa: processos de produção da cena contemporânea (UNICAMP)

Grupo de Pesquisa em Dramaturgias do Corpo (UFRJ)

Grupo de Pesquisa Corpo, Dança e Criação Cênica (**UFG**)  
Grupo Rascunho, do Curso de Dança da **UFV**

### **PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO ENVOLVIDOS**

Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia  
Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas  
Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal de Goiás  
Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DO EVENTO**

Carla Sabrina Cunha (**IFB**)  
Diego Pizarro (**IFB/UnB/UFBA**)  
Elizabeth Tavares Maia (**IFB**)  
Raquel Purper (**IFB**)  
Suselaine Serejo Martinelli (**IFB**)  
Luiz Daniel Muniz Junqueira (**IFB**)  
Clara Faria Trigo (**UFBA**)  
Lilian Freitas Vilela (**UNESP**)  
Maria Ângela de Ambrosis Pinheiro Machado (**UFG**)  
Marila Annibelli Vellozo (**UNESPAR**)  
Patrícia de Lima Caetano (**UFC**)

# SUMÁRIO

## EIXO I

### Saberes somáticos em múltiplas configurações

<b>1 – O MÉTODO FELDENKRAIS NO COTIDIANO DE DANÇARINOS PROFISSIONAIS: UMA PRÁTICA DE SI</b> Alex Dias Mendes Moreira; Carla Andréa Silva Lima	20
<b>2 – ABORDAGENS SOMÁTICAS E DECOLONIZAÇÃO</b> Ana Valéria Ramos Vicente	36
<b>3 – ATMOSFERAS SOMÁTICAS: A PRODUÇÃO DO CORPO-EM-COMUM NA BIODANZA E NA EDUCAÇÃO</b> André Bocchetti	51
<b>4 – PESQUISANDO CAMINHOS ENTRE DANÇA, PERFORMANCE E ECOSSOMÁTICA</b> Carla Vendramin; Fabio Pimenta	64
<b>5 – EDUCAÇÃO SOMÁTICA: POSSIBILIDADE DE RECOMEÇO APÓS UM TRAUMA FÍSICO</b> Carolina de Pinho Barroso Magalhães; Renatha Maia	78
<b>6 – SERENIDADES SOMÁTICAS EM CORPO-VOZ</b> Cibele Sastre	91
<b>7 – PARTILHA DE CRIAÇÃO EM PRÁTICAS DE SI</b> Clarissa Monteiro de Araújo; Muryell Dantie	107
<b>8 – DESLIZES: REVISITANDO INÍCIOS</b> Dafne Sense Michellepis	120
<b>9 – CORPO ECOSSOMÁTICO, SABER CELULAR E BODY-MIND CENTERINGSM</b> Dani Lima	135
<b>10 – CONTATO E SOMÁTICA: REFLEXÕES E RELATOS DE UMA EXPERIÊNCIA NA EXTENSÃO DO INSTITUTO FEDERAL DE BRASÍLIA</b> Elisa Teixeira de Souza	151
<b>11 – IMPORTÂNCIA DAS PERCEPÇÕES SENSÍVEIS NO TERRITÓRIO DO APRENDIZADO</b> Juliana de Souza Ferreira; Camila de Almeida Del Giudice	168

<b>12 – APLICAÇÃO DE SABERES SOMÁTICOS NA PREPARAÇÃO CORPORAL DE ATRIZES E ATORES</b> Lígia Losada Tourinho	<b>184</b>
<b>13 – PRÁTICAS POLÍTICAS SOMÁTICAS: QUAL O CONCEITO MAIS OPERATIVO? SOMAESTÉTICA E/OU TEORIA SOCIAL SOMÁTICA?</b> Márcia Cristina Baltazar	<b>196</b>
<b>14 – AFINIDADES ENTRE ESTUDOS DO CORPO EM MOVIMENTO NA PRÁTICA SOMÁTICA</b> Márcia Virgínia Bezerra de Araújo	<b>213</b>
<b>15 – DOS FUNDAMENTOS BARTENIEFF AO CORPO MONSTRO: DIÁLOGOS ENTRE A PREPARAÇÃO TÉCNICA DO INTÉRPRETE E A CRIAÇÃO EM DANÇA</b> Marcos Katu Buiati	<b>228</b>
<b>16 – POÉTICA DAS MEMBRANAS: NOVOS ATLAS INSURGENTES DA PRÁXIS SOMÁTICA</b> Marise Léo Pestana da Silva	<b>240</b>
<b>17 – RESGATANDO POTENCIALIDADES: IMPLICAÇÕES DA DANÇA E DO MOVIMENTO CONSCIENTE NO PROCESSO DE ENVELHECIMENTO ATIVO</b> Patricia Chavarelli Vilela da Silva	<b>253</b>
<b>18 – TRANSGREDIR OU PRESERVAR? DESAFIOS E POTÊNCIAS DO ENSINO DA TÉCNICA ALEXANDER NO CONTEXTO DA DANÇA</b> Raquel Pires Cavalcanti; Estadual de Campinas	<b>271</b>
<b>19 – ENCONTRAR UM LUGAR ONDE A TERRA DESCANSA: PRÁTICAS SOMÁTICAS E SABERES ANCESTRAIS</b> Ruth Silva Torralba Ribeiro; Patrícia de Lima Caetano	<b>286</b>
<b>20 – MOVIMENTO AUTÊNTICO (MA): DESDOBRAMENTOS DE PESQUISAS FORMAIS E INFORMAIS NO CAMPO DO SABER SOMÁTICO</b> Soraya Jorge	<b>300</b>
<b>21 – MOVIMENTAÇÕES DOCENTES: SENSIBILIDADES COMO DIÁLOGO EDUCATIVO</b> Vitória da Silva Bemvenuto; Adrianne Ogêda Guedes	<b>313</b>

## **EIXO II**

### **Somática como Pesquisa**

- 22 – ARTICULAÇÕES SOMATOPOÉTICAS NA IMPROVISAÇÃO EM DANÇA**  
Bárbara Conceição Santos da Silva 334
- 23 – CONFLUÊNCIAS E SIMULTANEIDADE: MEDICINA TRADICIONAL CHINESA (MTCH) E BODY-MIND CENTERINGSM**  
Daniela Perla Troianovski 347
- 24 – ENSAIO EM ANDANÇA: RELAÇÃO ENTRE POLÍTICA E PESQUISA SOMÁTICO-PERFORMATIVA**  
Ferhi Mahmood 364
- 25 – A CLÍNICA SOMÁTICA: A EXPERIÊNCIA SNSÍVEL NOS PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO E [TRANS]FORMAÇÃO**  
Fernanda Kutwak 382
- 26 – A CARTOGRAFIA SOMÁTICO-PERFORMATIVA COMO UM MODO DE PROCEDER APESQUISA EM ARTES**  
Lenine Guevara Oliveira e Salvador 397
- 27 – PARTO SEMPRE DE MIM MESMA!**  
Letícia Pereira Teixeira 412
- 28 – TORNANDO-SE OUTROS**  
Luiza Silva Loyola de Araújo; Catarina Resende 424
- 29 – O EU-PELE NA METODOLOGIA ANGEL VIANNA**  
Marcilio de Souza Vieira 440
- 30 – PRÁTICAS SOMÁTICAS EM ARTES DA CENA: DESENVOLVENDO HABILIDADES NA EXPRESSÃO CORPORAL**  
Sarah Auxiliadora Paiva Duarte; Valéria Maria Chaves de Figueiredo 454

## **EIXO III**

### **Escritas Somáticas na confluência entre vida e arte**

- 31 – O CONHECER DO CORPO-TOTALIDADE: IMITAÇÃO E INVENÇÃO, POR MICHEL SERRES**  
Ana Carolina de Souza Silva Dantas Mendes 468

<b>32 – AMPLIANDO O MOVIMENTO EXPRESSIVO NA ESCOLA: DO ESPAÇO DA FORMAÇÃO CONTINUADA ÀS EXPERIÊNCIAS SUBJETIVAS EM DANÇA</b> Belister Rocha Paulino	<b>486</b>
<b>33 – CADERNO DE MANUSEIO COREOGRÁFICO E SUAS ESCRITAS</b> Camila de Moura Venturelli	<b>502</b>
<b>34 – ESCRITAS SOMATO-CARTOGRÁFICAS: TERRACIMENTOMUSGOÁ-GUAFOLHASAREIAPEDRACHÃO</b> Lidia Costa Laranjeira; Ruth Silva Torralba Ribeiro	<b>517</b>
<b>35 – ABERRANTE( NCIA) E RESISTÊNCIA: CARTOGRAFANDO A PERFORMATIVIDADE</b> Maria Ângela De Ambrosis Pinheiro Machado; Valéria Braga dos Santos	<b>529</b>
<b>36 – CARTAS PARA/DE/SOBRE UMA ESCRITADANÇANTE</b> Neila Cristina Baldi	<b>541</b>
<b>37 – TRANSCRITA: A ESCRITA TRANS, SOMÁTICA, ARTIVISTA, PERFORMÁTICA DESCONSTRUTIVA</b> Rafael de Souza Garcia	<b>555</b>
<b>PROGRAMA DE ATIVIDADES</b>	<b>567</b>

## APRESENTAÇÃO

O II Encontro Internacional de Práticas Somáticas e Dança foi realizado no formato *on-line*, de 23 a 27 de junho de 2021, com grande parte de sua programação transmitida ao vivo pelo canal do evento no YouTube: Encontro Somática Dança Brasil<sup>1</sup>. Debruçamo-nos desta vez sobre o tema das Epistemologias Somáticas em Movimento, na busca por uma ampla visão do campo expandido da Somática e suas reverberações em contextos diversos por onde escorre e insiste em transgredir modelos fixos demais, homogêneos demais, uniformes demais.

O desafio global estava posto após um ano da pandemia provocada pela chegada do coronavírus – nosso evento estava agendado para acontecer em maio de 2020 no formato presencial. O isolamento imposto pela situação e os desafios políticos e econômicos decorrente da crise de saúde foi comentado pelo historiador israelense Yuval Noah Harari (2020, p. 95) como uma oportunidade: “Com sorte, a atual crise ajudará a humanidade a compreender o perigo agudo representado pela desunião global”. Para o professor, uma das grandes lições do coronavírus foi a importância da cooperação, e marca o compartilhamento de informações como sua forma mais importante, ou seja, é impossível se salvar sem informações precisas. Infelizmente, nesta crise, mesmo tendo algumas oportunidades, muitas vidas, sonhos e promessas foram ceifados.

Este evento de Somática e Dança tem buscado, desde sua primeira edição, em 2018, uma oportunidade de compartilhamento de saberes gestados desde cosmologias outras, indicando, logo de partida, que todo tipo de paradigma e paradoxo, no que diz respeito aos conhecimentos, precisa ser compartilhado, vivenciado, discutido – corporalizado! A Somática como campo contemporâneo de conhecimento nos convida a uma abertura transdisciplinar para os tipos de saberes considerados na experiência de corpos vivos, com suas ambiências e espiritualidades.

Os Anais do evento que aqui lhes apresento são uma oferta coletiva de ideias, projetos, experiências, vivências, pesquisas e questionamentos oriundos das comunicações oferecidas por algumas das pessoas que participaram das Sessões de

---

<sup>1</sup> Acesse o canal do evento no YouTube: [https://www.youtube.com/channel/UCw8FBvPtKkb0NEc-2eBGm\\_w](https://www.youtube.com/channel/UCw8FBvPtKkb0NEc-2eBGm_w). Acesso em: 05 set. 2022.

Compartilhamento. Estas se configuram como um espaço de diálogo e trocas entre educadores(as) somáticos(as), pesquisadores(as) e artistas-pesquisadores(as) que têm desenvolvido investigações/criações emergentes no campo das práticas somáticas em interfaces com a dança dentro e fora do Brasil.

Considerando o número cada vez mais crescente de profissionais atuantes e pessoas interessadas pelo campo de conhecimento das práticas somáticas, a organização deste evento reconhece a necessidade cada vez mais atual de promover e provocar encontros pautados pela qualidade movente, porosa, experiencial e performativa do *soma*. Assim, é a partir de uma qualidade somática que ensejamos aproximar e conectar corporeidades, afirmando a importância do aprofundamento e do intercâmbio entre os profissionais e pessoas diversas.

As sessões de compartilhamento são um convite aos contágios férteis e saudáveis, às trocas vibráteis e às comunicações sensíveis a partir de três eixos temáticos: I – Saberes Somáticos em Múltiplas Configurações; II – Somática como Pesquisa; III – Escritas Somáticas na Confluência entre Vida e Arte.

## **Referência**

HARARI, Yuval Noah. **Notas sobre a pandemia:** e breves lições para o mundo pós-coronavírus. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.



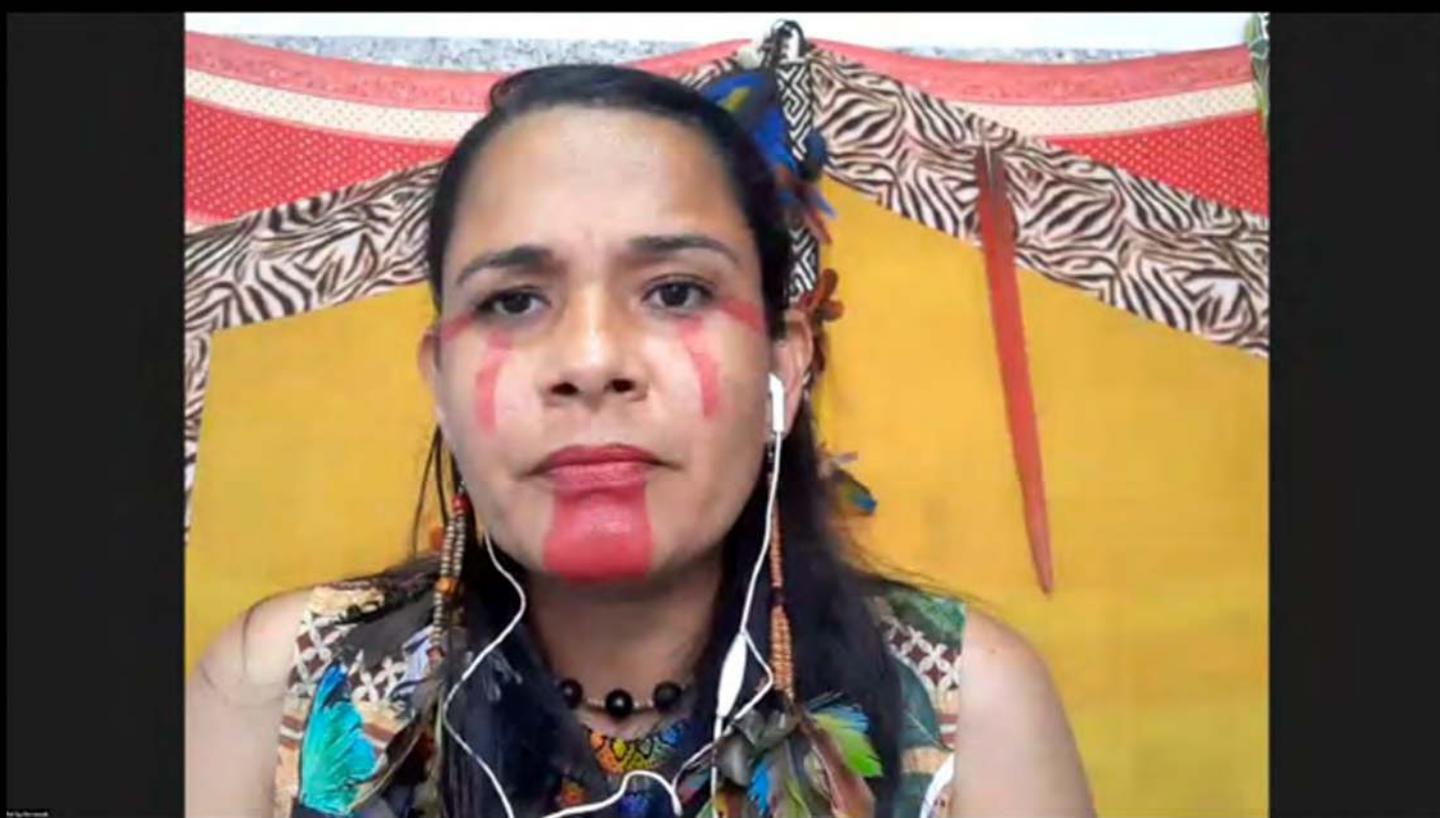


Gravando... LIVE em YouTube 02-22-05 Visualizar





2023-08-08 14:30:27



2023-08-08 14:30:27





## **EIXO I**

### **Saberes somáticos em múltiplas configurações**

Propõe a reflexão sobre os distintos modos somáticos de prática, ensino e pesquisa, e como estas experiências configuram discursos singulares em âmbitos artísticos, educacionais, históricos e políticos. A sessão visa acolher pesquisas e estudos sobre métodos, técnicas e sistemas somáticos que vêm sendo desenvolvidos em função da solução de problemas, além das possibilidades de criação estética e práticas políticas. Acredita-se no saber somático como ato radical e político para a produção de conhecimento em Arte, em especial a Dança. Nessa perspectiva, foram aceitas propostas em que os saberes somáticos estão articulados em suas diversas formas de produção de conhecimento e ação no mundo contemporâneo.





## O MÉTODO FELDENKRAIS NO COTIDIANO DE DANÇARINOS PROFISSIONAIS: UMA PRÁTICA DE SI

Alex Dias Mendes Moreira – Universidade Federal de Minas Gerais  
Carla Andréa Silva Lima – Universidade Federal de Minas Gerais

**Resumo** | Este trabalho aborda a introdução do Método Feldenkrais de Educação Somática no dia a dia de uma companhia de dança profissional. Com o intuito de observar em que medida a prática somática interferiria no cotidiano desses dançarinos, foi realizada uma Pesquisa de Campo junto a uma companhia de dança, por meio de laboratórios práticos do Método Feldenkrais, acompanhados de práticas de dança e grupo focal. A partir da experiência da investigação de si por meio do movimento, os participantes se depararam com tendências, hábitos, restrições que, mesmo provocando desconfortos, se mostraram potentes para a ampliação de modos de percepção. Os principais temas abordados nos grupos focais foram: i) hábitos; ii) autoimagem; iii) processos de ensino-aprendizagem de dança; iv) autonomia; v) modelos referenciais estabelecidos na prática dos dançarinos. Os resultados encontrados nesta pesquisa levaram-nos a considerar que o Método Feldenkrais interferiu não somente nos modos de relação constituídos nas práticas de dança, mas principalmente nos discursos formativos alinhados a essas práticas.

**Palavras-chave:** Dança. Método Feldenkrais. Educação Somática.

## EL MÉTODO FELDENKRAIS EN LA VIDA COTIDIANA DE LOS BAILARINES PROFESIONALES: UNA PRÁCTICA DE SÍ

**Resumen** | Este trabajo aborda la introducción del Método Feldenkrais de Educación Somática en el día a día de una compañía de danza profesional. Con el objetivo de observar en qué medida la práctica somática interferiría en la vida cotidiana de los bailarines, se realizó una Investigación de Campo con una compañía de danza, a través de laboratorios prácticos del Método Feldenkrais, acompañados de prácticas de danza y grupo focal. A partir de la experiencia de investigarse a sí mismo a través del movimiento, los participantes se enfrentaron a tendencias, hábitos, restricciones que, incluso causando incomodidad, demostraron ser potentes para la expansión de los modos de percepción. Los principales temas abordados en los grupos focales fueron: i) hábitos; ii) autoimagen; iii) procesos de enseñanza-aprendizaje de la danza; iv) autonomía; v) modelos referenciales establecidos en la práctica de los bailarines. Los resultados encontrados en esta investigación nos llevaron a considerar que el Método Feldenkrais interfería no solo en los modos de relación constituidos en las prácticas de danza, sino principalmente en los discursos formativos alineados con estas prácticas.

**Palabras clave:** Danza. Método Feldenkrais. Educación somática.

## THE FELDENKRAIS METHOD IN THE DAILY LIFE OF PROFESSIONAL DANCERS: A PRACTICE OF THE SELF

**Abstract** | This work addresses the introduction of the Feldenkrais Method of Somatic Education in the daily life of a professional dance company. In order to observe to what extent the somatic practice would interfere in the daily lives of these dancers, a Field Research was carried out with a dance company, through lessons of the Feldenkrais Method, accompanied by dance practices and a focus group. From the experience of investigating themselves through movement, the participants were faced with tendencies, habits, restrictions that, even causing discomfort, proved to be powerful for the expansion of modes of perception. The key issues addressed in the focus groups were: i) habits; ii) self-image; iii) dance teaching-learning processes; iv) autonomy; v) reference models established in the practice of the dancer. The results found in this research led us to consider that the Feldenkrais Method interfered not only in the modes of relationship constituted in dance practices, but mainly in the formative discourses aligned with these practices.

**Keywords:** Dance. Feldenkrais Method. Somatic Education.

### Introdução

*“Eu me senti muito estranha, sensação de acordar. É muito bizarro, você renasceu e vai descobrir o que fazer com seu corpo, [...] senti muita dificuldade de andar, não tinha vontade de mexer nada. Fiz movimentos bem pequenos. Era um incômodo bom, como se fosse um espreguiçar, mas com muita dificuldade”.*<sup>2</sup>

Esse depoimento surge *a posteriori*, logo após a dançarina experimentar pela primeira vez uma lição do Método Feldenkrais. Ele dá o tom, abre a conversa para o que será discutido nesse texto que é fruto de uma pesquisa realizada com dançarinos profissionais, na qual foi desenvolvido um laboratório prático com lições do Método Feldenkrais e práticas de dança.

Cabe salientar que, em sua abordagem, Moshé Feldenkrais explorou as interconexões entre o corpo, a mente, o ambiente e o desenvolvimento humano para construir um método que pudesse desenvolver uma consciência mais profunda sobre o modo como transformar intenção em ação, como distribuir o esforço em todo o corpo,

---

<sup>2</sup> Manteremos a grafia em itálico e entre aspas sempre que reproduzirmos a fala dos dançarinos.

como expandir a percepção e a capacidade de realização de nossas intenções, favorecendo o aperfeiçoamento de funções motoras e o autoconhecimento.

Tendo como perspectiva a diversidade de propostas presentes nas produções de dança atuais, que acabam por demandar dos dançarinos a tarefa de construir em si as diversas abordagens corporais exigidas por cada estilo, vale ressaltar que pensar sobre aspectos do aprendizado e do treinamento de dançarinos em sua trajetória artística, implica pensar o desenvolvimento de seu processo formativo. Tal ação demanda que ampliemos os espaços de investigação, bem como problematizemos a própria noção de estilo vinculada à formação em dança.

Sylvie Fortin (2011) destaca, em relação à experiência somática em uma aula de dança, que ela pode ser foco de alguns incômodos e gerar impaciência nos alunos, por ser considerada distante do ensino tradicional de dança, apoiado comumente no exercício repetitivo para alcançar força, alongamento, extensão de pernas até o limite. Trabalhando na visão somática, o dançarino encontrará, muitas vezes, contradições ao aprendizado típico de uma aula de dança tendo em vista que terá de lidar com o embaçamento de dicotomias. Sendo assim, torna-se possível experimentar “o controle pelo abandono, o relaxamento para encontrar a força, a procura de amplitude por um trabalho aquém dos limites” (FORTIN, 2011, p. 31).

Desse modo, tivemos o propósito de investigar o Método Feldenkrais como ferramenta de interjeição no treinamento de dançarinos e dançarinas, procurando observar como poderia acontecer a articulação de uma prática somática que visa a consciência de si através do movimento, com o trabalho em companhia profissional. Observar o que o Método Feldenkrais pôde provocar na prática dos dançarinos significou atentarmos para os processos formativos que poderiam, ou não, sofrer perturbações. É aqui que nossa pesquisa se instala, pois o que surge na percepção de dançarinos quando eles são introduzidos na prática do Método Feldenkrais? Ou, melhor, o que o Método Feldenkrais pode provocar na percepção de dançarinos profissionais em relação à sua prática artística?

## Trajatória metodológica

Tendo em vista a pergunta norteadora, a experiência vivida pelos participantes foi o ponto principal de observação. Para sua realização, foi indispensável ir a campo, pois uma das etapas demandava uma intervenção prática com os dançarinos, a saber: as aulas do Método Feldenkrais. Direcionamos nosso olhar para o profissional que tinha como demanda o trabalho com coreografias diversas, o que poderia exigir adaptações técnicas e estéticas do dançarino para sua execução.

A pesquisa foi realizada com seis dançarinos (três mulheres e três homens), com idade entre 23 e 32 anos, sem contato prévio com o Método Feldenkrais e com formação em dança desenvolvida, prioritariamente, na técnica do balé clássico. O trabalho dos dançarinos na época da intervenção exigia que eles dançassem obras de repertório clássico, assim como coreografias criadas por coreógrafos contemporâneos distintos. As apresentações ocorriam tanto no palco, como em espaços alternativos, inclusive públicos como ruas e praças.

O processo aconteceu por meio de laboratórios práticos, que foram divididos em três etapas: i) uma lição de Consciência pelo Movimento<sup>3</sup> do Método Feldenkrais, que lidava com funções motoras básicas como flexão, extensão e torção; ii) uma segunda etapa, elaborada como uma transição para explorações de movimentos no espaço, direcionada para que os dançarinos explorassem movimentos a partir da percepção adquirida nas lições, usando de improvisação; iii) exercícios de dança contemporânea estruturados a partir da função trabalhada na lição de Feldenkrais e explorações de trechos de coreografias do repertório da companhia. Cada encontro prático teve a duração de duas horas, divididas entre 50 minutos na primeira parte, 20 na segunda e 50 na terceira. O uso de música, quando houve, se restringiu às segundas e terceiras partes do encontro. Após o primeiro, terceiro, quarto e sexto encontros foram realizados grupos focais, que foram devidamente gravados e transcritos em sua integralidade.

---

<sup>3</sup> As aulas de Consciência pelo Movimento são conduzidas verbalmente, não há música ou qualquer marcação temporal, para que o aluno tenha sua própria experiência e não se fixe em copiar ou em comparar-se com os outros alunos ou o professor.

O próximo passo constitui-se de um enfoque fenomenológico na análise dos dados, feita em sintonia com a “Análise qualitativa da estrutura do fenômeno situado”, tal como proposta pelos pesquisadores Joel Martins e Maria Aparecida Viggiani Bicudo (1989). A fonte dos dados em pesquisa fenomenológica repousa no relato dos próprios participantes sobre a experiência, portanto a técnica mais adequada de coleta de dados é aquela que permite a livre expressão dos participantes. Tendo esse horizonte como base, a escolha das transcrições dos grupos focais foi a fonte principal de dados para uma análise aprofundada.

A pesquisa qualitativa, segundo a abordagem aqui proposta, precisa situar o fenômeno em primeiro lugar. Entende-se aqui que, para que haja um fenômeno, é preciso que haja um sujeito no qual esse fenômeno se situe. Martins e Bicudo (1989) nos advertem sobre os cuidados que devem ser tomados nessa abordagem. Não é possível, por exemplo, falar em pesquisar aprendizagem como realidade objetiva. Faz-se necessário que haja um sujeito situado no fenômeno. Assim, “o pesquisador está interessado no *sujeito que está aprendendo*<sup>4</sup> [...]. Há sempre um sujeito, em uma situação, vivenciando o fenômeno” (MARTINS; BICUDO, 1989, p. 75). De modo que, ao indagarmos sobre o que o Método Feldenkrais pode provocar na prática de dançarinos, fez-se necessário que investigássemos as percepções que os sujeitos observaram em suas experiências com as práticas.

A partir desse pressuposto, a análise dos dados recaiu sobre narrativas da experiência feitas pelos participantes nos grupos focais. Nessa etapa, Martins e Bicudo (1989) sugerem quatro momentos: i) uma leitura exaustiva das descrições (transcrições dos grupos focais) a fim de chegar a um sentido geral do que está descrito, sem a pretensão de interpretar qualquer sentido encontrado; ii) uma releitura das descrições, agora com o intuito de descobrir unidades de significado dentro da perspectiva que está sendo pesquisada; iii) percorrer todas as unidades de significado identificadas para que seja possível a interpretação do conteúdo latente, encoberto e subjacente, buscando expressar o significado contido nelas; iv) como última etapa, o pesquisador sintetiza todas as unidades de significado, transformando-as em proposições, para chegar a uma estrutura do fenômeno.

---

<sup>4</sup> Grifo dos autores.

## Resultado e discussão

De acordo com a maioria dos participantes, a dificuldade em perceber as sensações mais sutis, internas, das coordenações propostas nas lições foi constante nos momentos iniciais. A expressão “difícil” apareceu diversas vezes nas conversas para dar suporte ao não entendimento do que estava acontecendo, às trocas de maneiras habituais de se mover, ao fato de não precisar fazer esforço para executar os movimentos: *“Pra mim foi muito difícil porque eu achei muito minúsculo. Assim, as sensações eram muito dentro”*, declarou uma das dançarinas. Outro participante achou interessante que, num primeiro momento, é mais difícil, mas, com o passar do tempo e com as repetições, vai ficando mais fácil.

Ao contrário de práticas corporais que se utilizam da repetição com o intuito de obter um maior condicionamento físico (o que algumas abordagens do ensino de dança compactuam), no contexto somático, principalmente no Método Feldenkrais, a cada nova repetição se incentiva o aluno a descobrir outras organizações, a recomeçar os movimentos com curiosidade para perceber coordenações, sensações e sentimentos antes ocultos. A relação com a repetição, portanto, é vista como um processo de verticalização da experiência.

Para Feldenkrais (2010), ao repetirmos os movimentos de maneira suave, o esforço inicial cai, produzindo um aumento na sensibilidade, permitindo que se detecte mudanças no tônus muscular e no alinhamento de diferentes partes do corpo. Nesse sentido, a percepção na mudança dos apoios, a alteração nas distâncias das curvas da coluna com o chão, a mudança no alinhamento corporal, a diferença entre os lados do corpo foram pontos levantados por todos. Um deles percebeu toda a parte superior de seu corpo, seu tronco, do quadril para cima, *“aumentar muito”*. Outro participante relatou que percebeu os lados de seu corpo como diferentes entre si ao deitar-se no chão, mas que, durante a lição, eles foram se alinhando; relata, no entanto, que se sentiu apertado e pequeno. Uma dançarina disse que parecia estar *“fazendo uma coisa alienígena”*. Outra observou que parecia mais pesada quando terminou a lição e ficou de pé, mas *“achava que deveria estar mais leve”*. Essas percepções de diferenças entre antes, durante e

depois das lições expressaram bem a ideia de Feldenkrais, de que a postura não é algo estático, mas dinâmico, variável e em uma relação constante com o meio (BARDET, 2014).

Foi observada, também, uma predominância na percepção dos hábitos e o modo como isso afetou diretamente a relação de cada participante com o trabalho, desde não se reconhecer ao fazer o movimento até a constatação de que a força do hábito acabava impulsionando o dançarino para uma estética costumeira. O se mover de maneiras diferentes do habitual, sem saber *“por que, como que, de onde que veio”*, apareceu em diversas falas para justificar um agir baseado na percepção que cada um estava tendo de si mesmo naquele momento:

*“É como se eu não [es]tivesse fazendo os movimentos que eu conhecia, sabe? Não era, eu acho que não tava me... por mais que estivesse mexendo o braço da mesma forma não era essa a sensação que eu estava tendo sabe?”*

*“Na minha cabeça, quando eu penso em movimento natural eu, pelo menos, sempre vou pelos membros, braço e perna, nas coisas que são mais fáceis. E não tava assim né? Tava vindo dobras e movimentos partindo de lugares que eu não ia fazer normalmente, entendeu? Que foi o que eu senti no chão. Eu senti costela no chão, senti sabe, a flexão lateral, que em pé não ia ser a primeira coisa que eu ia buscar”*.

*“Eu percebi meu eixo pra trás. Hoje eu saí das extremidades, minha exploração foi mais na parte das costelas. Eu nunca começaria por isso se eu não tivesse passado pelo exercício antes, de ter acionado a percepção nesses lugares. Dava vontade de mexer na coluna”*.

A relação sensório-motora relatada pelos participantes nos ofereceu um horizonte de problematizações acerca das articulações possíveis entre as sensações percebidas durante a lição e a sensação do inesperado frente ao não habitual nos movimentos explorados. Moshé Feldenkrais relacionou nossas ações habituais à imagem corporal que temos de nós mesmos. Para ele, a autoimagem se desenvolve nas ações e reações do sujeito no curso de sua vida e vai, gradativamente, servindo de base para a construção dos hábitos. Hábitos pensados por ele como disposições que podem se fixar em ações dirigidas ao meio (FELDENKRAIS, 1977). De modo que podemos aventar que houve uma desestabilização na autoimagem dos dançarinos, quando outras partes foram acionadas para dar início aos movimentos, trazendo novidades e uma certa curiosidade sobre o que

estava acontecendo, reorganizando, assim, a relação que eles estabeleciam com os hábitos.

O estranhamento provocado pelas lições sugeriu uma descontinuidade da referência externa de ideal corpóreo apoiado em imagens construídas pelos hábitos. Isso os levou a perceber, em si, quais as conexões, as relações motoras presentes na ação e o que pôde ser feito para facilitar a integração do movimento com o todo, ou seja, qual a relação do movimento com os hábitos que fundaram sua execução. Por não existir uma demonstração dos movimentos, coube aos dançarinos olhar para si mesmos por meio de sua própria percepção. Foi um momento no qual eles puderam estar junto de si, sem o olhar do outro, sem a aprovação do outro, sem a finalidade de demonstrar algo ao outro.

Em contrapartida às normatizações impostas por um sistema direcionado a sujeitar o indivíduo a normas e regras para compor um corpo social, Feldenkrais sugere a autoeducação como fator desencadeador de escolhas e seleção. A autoeducação progride de acordo com o desenvolvimento de características individuais e caminha junto à educação no desenvolvimento humano, desde a primeira semana de vida até a morte. Essa relação pressupõe uma tensão entre o que está normatizado e que, portanto, tende à uniformização, e aquilo que é singular, que é importante, para cada indivíduo. Esse conflito se apresentou na fala de uma das alunas que relatou, ao final do encontro:

*“uma coisa que eu tenho acreditado cada vez mais é que eu não tenho que fazer nada, assim, por mais que eu tento fugir desse lugar, o mundo é muito impositivo, é insuportável viver tendo que fazer tudo. [...] Eu achei interessante isso, dessa permissão que é uma coisa que eu fico tentando buscar. Mesmo quando não é permitido eu tento fazer com que seja, senão é muito difícil. O fato da técnica [Método Feldenkrais] permitir que eu faça, que eu me encontre, [...] o limite não precisa vir do outro”.*

Uma relação impositiva ou de obrigação, em contraposição ao sentimento de autonomia adquirido nas lições do Método Feldenkrais, apareceu em algumas falas para esclarecer como cada participante lidava com a profissão e o dia a dia no trabalho: *“autonomia me traz confiança, não vem do outro, é saber que você tem escolha”; “a autonomia, ou seja, você achar o caminho para chegar naquilo, é mais prazeroso, gratificante. Se permitir é bom”.* Ao serem questionados sobre como lidavam com essa autonomia na prática diária, foi unânime o entendimento de que a autonomia somente é

praticada quando se obtém a permissão do outro. Essa afirmação pode ser resumida na fala seguinte:

*“É muito bom quando nos é permitido. Olha que engraçado, né, como se a gente fosse obrigado a fazer, mas tem uma certa obrigação. Eu acho que vem, e a gente luta contra isso, mas quando nos é permitido, nos é dado, tipo, esse alvará, é tudo muito mais fácil. A gente se permitir, escolher, ter autonomia”.*

Existe, embutida nessa fala, uma atitude em relação ao trabalho e aos direitos e deveres enquanto empregados. Os dançarinos e dançarinas tinham vínculo empregatício, salário, carteira assinada e todos os benefícios assegurados por lei, mas a escolha do repertório, mesmo que discutida com todos, era decisão majoritária da direção. A função dos dançarinos era cumprir o que fora determinado em contrato, ou seja, fazer aulas, ensaiar, participar das montagens coreográficas e das apresentações. Nesse lugar, uma atitude de obrigação assumia o controle quando o desejo pessoal não compartilhava do mesmo interesse artístico proposto pela direção. Esse pensamento, em que o desejo de dançar se evidencia alienado ao desejo do Outro, se mantém nas proposições de coreógrafos, professores ou diretores que se veem na posição de responsabilidade pela construção de um “corpo de dança” (FORTIN; LONG, 2004, p. 3) do estudante ou dançarino, negligenciando que ele possa ser sujeito de sua própria construção artística.

Pensar uma transformação no modo de ser coercitivo e disciplinador para uma prática de autoformação do sujeito é o que propõe Michel Foucault ao revisitar a noção de Cuidado de Si. Proposto como um jogo da verdade, no qual está implicado um conhecimento de si mesmo, o Cuidado de Si conduz a uma prática de liberdade como condição ética, uma maneira de ser e de se conduzir enquanto

*se é sujeito de ação instrumental, sujeito de relações com o outro, sujeito de comportamentos e de atitudes em geral, sujeito também da relação consigo mesmo. É sendo sujeito, esse sujeito que se serve, que tem essa atitude, esse tipo de relações, que se deve estar atento a si mesmo. Trata-se, pois, de ocupar-se consigo mesmo enquanto se é [...] sujeito de ações, de comportamentos, de relações, de atitudes (FOUCAULT, 2014, p. 53).*

Foucault (2014) partiu da noção de cuidado de si para estudar as relações entre sujeito e verdade, elaborando um saber que abordava o sujeito em relação a práticas que

o permitiriam uma atitude de estar no mundo, de se relacionar com o outro e com as coisas. O que foi deflagrado pelo Método Feldenkrais, ao longo dos laboratórios, como sensações de confiança e potência traduzidas pela palavra autonomia, se contrapôs diretamente com as ordens coercitivas e inibidoras, praticadas no ambiente de dança, estabelecendo na representação geradora de poder (coreógrafos, professores, diretores) uma suposta situação de opressão e autoritarismo. Com suas normas e regras, uma ordem de sujeição foi incorporada como verdadeira para o desenvolvimento artístico. Essa atitude leva-nos a concordar com Green (2003) que essa postura em relação ao ensino da dança tem produzido relações de vigilância e submissão que podem até ser efetivas para formar dançarinos bem treinados, mas não são tão efetivas para produzir artistas que pegam para si seus próprios processos artísticos. Não queremos dizer com isso que a culpa seja dos diretores de companhia, coreógrafos ou professores, pois essa não é uma situação com um único sentido. O fato de os dançarinos agirem como o lado frágil e obediente, e como se tudo ficasse mais fácil se tivessem autonomia é, também, uma maneira de manter o *status quo*, no qual a decisão pelas ações é colocada nas mãos de quem está em situação de poder. Ou seja, é uma maneira de manter a alienação ao discurso do Outro, bem como garantir a manutenção desses circuitos de poder, sem ter que se responsabilizar por ela. Uma maneira de não ter que se haver com a própria condição desejante, sem ter que se responsabilizar por essa demissão subjetiva.

O Método Feldenkrais pode ser visto, junto ao ocupar-se de si foucaultiano, como provocador de uma inquietação vinculada a si e às ligações que se mantêm com o outro e com o mundo. Foucault (2014) considera o Cuidado de Si como um primeiro despertar, como o momento em que “os olhos abrem, em que se sai do sono e se alcança a luz” (p. 11); como uma maneira de ter atenção, de olhar para si, de estar atento ao que se pensa e ao que se faz.

Para Feldenkrais, as desconstruções e reorganizações dos hábitos gestuais provocadas nas lições atuam diretamente no sistema nervoso, o que provoca uma melhoria na coordenação (GINOT, 2010). Nesse sentido, coordenações motoras que não estavam claras anteriormente e geraram frustração acabaram por abrir caminho para um entendimento de que, no aprendizado, se vai além do fazer certo, que se tem espaço

para acolher incompreensões e dificuldades, expandindo a atuação do Método Feldenkrais para além dos movimentos:

*“O contato que eu tive com esta metodologia foi bom pra mostrar que coordenação é uma coisa muito difícil. [...] Eu fiquei muito frustrado nesse sentido de não conseguir chegar em algum lugar mesmo que isso não fosse a intenção, de perceber que eu não estava conseguindo coordenar uma coisa que poderia ser muito simples desde que a gente entendesse que às vezes era melhor estar no nosso conforto, não achar que aquilo era uma exigência. Às vezes eu estava me prendendo, fazia o possível para me soltar, não estava encontrando uma maneira [...] e eu pensei: nossa, esse método, ele é muito... ele mexe com o seu psicológico também”.*

O entendimento de que conhecer seu corpo e buscar fazer o que já se faz de maneira diferente, mais autônoma, apareceu como reflexão sobre mudar o padrão de aprendizado e assimilação. O não restringir o ensino a uma fórmula, mas buscar entender no aprendizado uma maneira de ter conhecimento sobre si mesmo e o que se propõe a fazer, de modo a não seguir comandos sem discernimento, surgiu como apoio para os participantes relacionarem o Método Feldenkrais com a dança:

*“O método pra mim, ele pode estar presente em qualquer coisa que eu faça na dança. Essa consciência de talvez trabalhar de uma outra forma o que eu já trabalho, o que eu já conheço, vai fazer eu ter... nem pensar no resultado, mas talvez um processo diferente, pra mim e pra quem assiste, talvez. Eu vou buscar outros caminhos para fazer aquilo que eu já sei, então eu acho que é uma consciência mesmo, uma consciência corporal de fazer aquilo que eu já faço, mas talvez de uma forma mais agradável, com mais autonomia, com mais conhecimento”.*

*“O que eu acho mais legal é entender o corpo como um aprendizado constante. Acho que isso é uma ajuda muito grande para a dança, entender o corpo como algo que está sempre a ser descoberto, a ser entendido, e que há infinitas possibilidades. O quanto mais você pode entender, mais você pode aproveitar. Ter resultados bons com menos esforço, com mais naturalidade, dispensando menos energia”.*

Ao explorarem trechos de coreografias que já haviam dançado ou que estavam no repertório da companhia, percepções de esquecimento, desconhecimento, bem como de não adaptação apareceram nas falas dos participantes. A descoberta que o aprendizado coreográfico vinha por uma relação normativa e que o resultado, a conclusão, passava na frente do entendimento no seu processo de aprendizado desconectou o conteúdo da

forma e trouxe reflexão, possibilitando um olhar diferente para a maneira de se aprender uma coreografia:

*“Eu esqueci a coreografia, levei minha atenção para outro lugar que não era mais coreografia. Eu estava fazendo borrões do movimento. Era o que vinha de primeira memória. Quando eu pensei em começar a coreografia eu sabia a sequência e quando comecei a fazer [a coreografia] vieram traços porque eu já não estava mais pensando na sequência, eu estava pensando nessa coisa interna e isso me desconectou um pouco do racional, não sei se é racional. O corpo tem memória e tem obras [coreografias] que ficam no automático”.*

*“Tentei começar a fazer a coreografia e quando busquei explorar as sugestões dentro da coreografia eu descobri que eu não conhecia a coreografia, porque eu acho que muito das coisas que eu reproduzi, que eu aprendi para fazer foi nessa espécie de copiar e colar, não deu nem tempo de eu entender o que eu poderia usar no meu corpo pra poder fazer aquele movimento. Quando eu comecei a coreografia, [a percepção interna] me levou para um outro lugar que não era coreografia, mas esse lugar que eu fui foi o momento que eu realmente tive a oportunidade de entender como chegar naquela forma com as ferramentas que eu tinha [...]. Às vezes a gente não se permite usar o que a gente tem pra concluir o que está sendo pedido, a gente simplesmente conclui o que está sendo pedido, a gente abre mão de todas essas questões [vivenciadas nas lições] pra poder chegar no resultado final. Não é porque você esqueceu a coreografia, você não sabia o caminho que aquela coreografia precisava pro seu corpo”.*

No tocante às falas dos participantes, ao intervir na relação que cada um tivera com seus hábitos motores e ao propor outras organizações e restrições para mobilizações diferentes do corpo, o Método Feldenkrais desestabilizou as relações habituais, provocando uma descontinuidade no fazer automático, relacionado à memória ou à imagem corporal construída da coreografia. Foi necessário, sobretudo, renunciar ao conhecido enquanto forma estabelecida para buscar, nas percepções, um jeito próprio de executar os movimentos. Esse processo gerou um desconhecimento, alterando a relação que cada um tinha com a memória da coreografia. O que era conhecido não se mostrou tão equalizado com as percepções afloradas na experiência subjetiva do corpo. Algo se desenquadrou na imagem.

Os resultados encontrados nessa pesquisa visaram um modo de expor o caminho que se constituiu no processo de construção de um pensar e de um percurso argumentativo a partir do material coletado. Esse trajeto se estabeleceu no intuito de ir-à-coisa-mesma, atentando para as vivências e deixando que os sentidos se manifestassem. Diante dos dados analisados, podemos apontar, por fim, para as Ideias

Nucleares surgidas como possível resposta a nossa interrogação. São elas: 1) O Método Feldenkrais provocou perturbações no processo ensino-aprendizagem de dança; 2) O Método Feldenkrais evidenciou a percepção e sugeriu opções de ação a partir dessas percepções; 3) O Método Feldenkrais provocou questionamentos nos modelos referenciais estabelecidos na prática de dança.

### **Considerações finais**

Esta pesquisa ofereceu a possibilidade de investigar sobre a maneira como o Método Feldenkrais pôde interferir na prática cotidiana de dançarinos profissionais. Em um período curto de experimentação pôde-se verificar efeitos potenciais do método como provocador nos processos de ensino-aprendizagem de dança. A tensão estabelecida entre a prática normatizada de dança e a singularidade de cada indivíduo mostrou que o Método Feldenkrais opera em lugares para além do movimento, uma vez que coloca em ação o trabalho do sujeito (incluindo, de forma definidora, o corpo como algo que o constitui) sobre si mesmo.

Ao partir da experiência da investigação de si por meio do movimento, os participantes se depararam com tendências, hábitos, restrições que, mesmo provocando desconfortos, se mostraram potentes para a ampliação de modos de percepção na relação do sujeito com mundo, bem como na ligação com as normatizações oriundas desta. Tal ampliação acabou por proporcionar um espaço de investigação aberto a mudanças e a ressignificações das percepções.

Nesse percurso, o estudo mostrou que o Método Feldenkrais interferiu não somente na fisicalidade ou no movimento dos dançarinos, mas nas ligações que eles estabeleciam com o mundo. Assim, as relações com as percepções e as sensações, bem como o que foi gerado a partir desse encontro, se estabeleceram como gatilhos para questionamentos a respeito do aprendizado, dos hábitos e, principalmente, da autonomia dos dançarinos na sua prática.

Os resultados encontrados nessa pesquisa nos levam a inferir que o Método Feldenkrais pode contribuir consistentemente com a formação de dançarinos, no tocante a mudanças de atitude frente ao seu próprio processo artístico. Ampliando os significados

do que foi dito por esse grupo de dançarinos e dançarinas para um escopo mais geral, podemos pensar que ensinar e trabalhar com dança no enfoque somático, visto aqui por meio do Método Feldenkrais, promove a capacidade de decisões do dançarino. Decisões que estejam apoiadas nas percepções sensórias e que realcem a singularidade de seu próprio ser. Implica também que tenhamos que nos haver com o fato de que lidar com a percepção e com a singularidade de si é também operar com desenlaces e desenquadramentos e não somente com um horizonte reificado. Isso pode levar a uma mudança nos processos educacionais e profissionais, pois promove uma ancoragem na construção de conhecimento de forma processual, ou seja, o aprendizado como um vir a ser, como possibilidade e não somente como algo que, determinado, seria determinante para o desenvolvimento do dançarino. Esse vir a ser é essencial na medida em que é esse vir a ser que, por meio de enlacs e desenlaces, permite que o entrelaçamento de uma construção processual possa se dar e com ela um processo de aprendizado que implique o sujeito a se conhecer na ação, a se entender dançando.

## **Agradecimento**

Este estudo é um desdobramento de um projeto de Iniciação Científica desenvolvido no curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Minas Gerais, realizado com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG (Edital PIBIC/PROBIC - 05/2017).

## **Referências**

BARDET, M. A Atenção através do Movimento: o método Feldenkrais como disparador de um pensamento sobre a atenção. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, RS, v. 5, n. 1, p. 191-205, nov. 2014. ISSN 2237-2660. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/51758>. Acesso em: 08 mar. 2021.

FELDENKRAIS, M. Awareness through movement. *In*: BERINGER, E. (ed.). **Embodied wisdom**: the collected papers of Moshé Feldenkrais. Berkeley: North Atlantic Books, 2010. p. 69–74.

FELDENKRAIS, M. **Consciência pelo movimento**: exercícios fáceis de fazer, para melhorar a postura, visão, imaginação e percepção de si mesmo. São Paulo: Summus, 1977. 222 p.

FORTIN, S. Nem do lado direito, nem do lado do avesso: o artista e suas modalidades de experiência de si e do outro. *In*: WOSNIAK, C.; MARINHO, N. (org.). **O avesso do avesso do corpo**: educação somática como práxis. Joinville: Nova Letra, 2011. p. 25–42.

FORTIN, S.; LONG, W. Integrating the Feldenkrais Method within Dance Technique Class. **The Feldenkrais Journal**, California, n. 17, p. 41–53, 2004.

FOUCAULT, M. **A Hermenêutica do Sujeito**. 3. ed. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2014. 506 p.

GINOT, I. From Shusterman's somaesthetics to a radical epistemology of somatics. **Dance Research Journal**, Cambridge, v. 42, n. 1, p. 12–29, 2010. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/dance-research-journal/article/from-shustermans-somaesthetics-to-a-radical-epistemologyofsomatics/D7286BFF8A1A994EEDAE402C4FDC1C7C#fndtn-information>. Acesso em: 17 abr. 2021.

GREEN, J. Foucault and the training of docile bodies in dance education. **Arts and Learning Research Journal**, Montreal, v. 19, n. 1, p. 99–125, mar. 2003. Disponível em: [https://www.researchgate.net/profile/Linda\\_Furlini/publication/266794920\\_Insight\\_and\\_Voice\\_in\\_Artful\\_Analysis\\_A\\_Cooperative\\_Inquiry/links/54a740ea0cf267bdb90a0bfe/Insight-and-Voice-in-Artful-Analysis-A-Co-operative-Inquiry.pdf#page=123](https://www.researchgate.net/profile/Linda_Furlini/publication/266794920_Insight_and_Voice_in_Artful_Analysis_A_Cooperative_Inquiry/links/54a740ea0cf267bdb90a0bfe/Insight-and-Voice-in-Artful-Analysis-A-Co-operative-Inquiry.pdf#page=123). Acesso em: 22 fev. 2021.

MARTINS, J.; BICUDO, M. A. V. **A pesquisa qualitativa em psicologia**: fundamentos e recursos básicos. São Paulo: Editora Moraes, 1989. 110 p.

### **Sobre os autores:**

Alex Dias é educador somático pelo Método Feldenkrais e artista da dança. É licenciado do curso de Dança da Universidade Federal de Minas Gerais, onde aprofundou sua pesquisa, iniciada anteriormente em sua prática artística, na interface entre dança e Método Feldenkrais. alexdias.mm@gmail.com

Carla Andréa é professora do Departamento de Artes Cênicas, no Curso de Dança e na Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG. Desenvolve pesquisas nos seguintes temas: arte e psicanálise; processos de criação e formação em dança; arte, subjetividade e poéticas da corporeidade. É pesquisadora do grupo de pesquisa CRIA. carla.andrea.mail@gmail.com

**Sobre los autores:**

Alex Dias es un educador somático del Método Feldenkrais y un artista de danza. Es egresado del curso de Danza de la Universidade Federal de Minas Gerais, donde profundizó su investigación, previamente iniciada en su práctica artística, en la interfaz entre la danza y el Método Feldenkrais. alexdias.mm@gmail.com

Carla Andréa es profesora del Departamento de Artes Escénicas, del Curso de Danza y del Posgrado en Artes en EBA/UFMG. Investiga los temas: arte y psicoanálisis; procesos de creación y entrenamiento de danza; arte, subjetividad y poética de la corporeidad. Es investigadora del grupo de investigación CRIA. carla.andrea.mail@gmail.com

**About the authors:**

Alex Dias is a Feldenkrais practitioner and a dance artist. He is a graduate of the Dance course at the Universidade Federal de Minas Gerais, where he deepened his research, previously started in his artistic practice, in the interface between dance and the Feldenkrais Method. alexdias.mm@gmail.com

Carla Andréa is a professor in Performing Arts Department, Dance Course and Postgraduate Studies in Arts at EBA/UFMG. Develops research on the themes: art and psychoanalysis; dance creation and training processes; art, subjectivity, and poetics of corporeity. She is a researcher at the research group CRIA. carla.andrea.mail@gmail.com



## ABORDAGENS SOMÁTICAS E DECOLONIZAÇÃO

Ana Valéria Ramos Vicente – Universidade Federal da Paraíba

**Resumo** | Nesta comunicação, apresento a teoria decolonial como um ponto de interlocução importante para práticas somáticas e de dança. A relação entre decolonização e o investimento nos saberes corporais integra minha pesquisa de doutorado, com base nas questões que emergiram nos processos artísticos desenvolvidos entre 2015 e 2018. As características dessa investigação criativa me levaram a observar a relação entre contexto social, experiência subjetiva e reflexões sobre as abordagens somáticas de investigação do movimento no campo da pesquisa em dança. Diante da compreensão de que a criação apontava para uma direção decolonial, se mostrou conveniente questionar a compreensão de pesquisa baseada em práticas somáticas como forma de reduzir o domínio do cânone da dança ocidental na pesquisa em dança. Se as pesquisas somáticas também têm uma relação profunda com a dança ocidental dos séculos 20 e 21, cabe refletir sobre como atuar sem a manutenção de padrões de dominação cultural. No contexto brasileiro, a crítica decolonial pode atuar como elemento de mobilização para que as capacidades somáticas se ampliem em direção à superação de relações de dominação no contexto cultural.

**Palavras-chave:** Movimento Autêntico. Decolonial. Frevo. Prática como pesquisa. Ebulição.

## ENFOQUES SOMÁTICOS Y DE DECOLONIZACIÓN

**Resumen** | En la comunicación, presento la teoría decolonial como un punto necesario de interlocución para las prácticas somáticas y de danza. La relación entre descolonización e inversión en conocimiento corporal es parte de mi investigación doctoral, basada en los problemas que surgieron en las investigaciones artísticas desarrolladas entre 2015 y 2018. Las características de esta investigación creativa me llevaron a mantener la atención sobre la relación entre el contexto social, la experiencia subjetiva y las reflexiones sobre los enfoques somáticos para la investigación del movimiento en el campo de la investigación de la danza. Dado el entendimiento de que la creación apuntaba a una dirección decolonial, era necesario cuestionar la comprensión de que la investigación basada en la práctica somática es una forma de reducir el dominio del canon de la danza occidental en la investigación de la danza. Si la investigación somática también tiene una relación profunda con la danza occidental en los siglos 20 y 21, vale la pena reflexionar sobre cómo actuar sin mantener patrones de dominación cultural. La crítica decolonial puede actuar como un elemento de movilización para que las capacidades somáticas se expandan a la comprensión del contexto cultural.

**Palabras clave:** Movimiento auténtico. Decolonial. Frevo. Práctica como investigación. Ebullición.

## SOMATIC APPROACHES AND DECOLONIZATION

**Abstract** | In this communication I present the decolonial theory as a necessary point of interlocution for somatic and dance practices. The relationship between decolonization and investment in body knowledge is part of my doctoral research, based on the issues that emerged in the artistic investigations developed between 2015 and 2018. The characteristics of this creative investigation led me to maintain attention to the relationship between the social context, the subjective experience, and the reflections on the somatic approaches to investigation of the movement in the field of dance research. Given the understanding that creation pointed to a decolonial direction, it was necessary to question the understanding that research based on somatic practice is a way of reducing the dominance of the canon of western dance in dance research. If somatic research also has a profound relationship with western dance in the 20th and 21st centuries, it is worth reflecting on how to act without maintaining patterns of cultural domination. In the Brazilian context, decolonial criticism can function as an element of mobilization so that the somatic capacities are expanded towards overcoming relations of domination in the cultural context.

**Keywords:** Authentic movement. Decolonial. Frevo. Practice as research. Boiling.

### Introdução

Esta comunicação toma como base a pesquisa estruturada na tese de doutorado *Errância passista: frequências somáticas no processo de criação em dança*, realizada junto ao PPGAC da UFBA, de 2015 a 2019. Aqui apresento uma das discussões que nascem de uma pesquisa artística a partir da imersão no Carnaval de Olinda como passista foliã, acompanhando orquestras de frevo.

Como procedimento investigativo, investi na ampliação da capacidade sensível, de modo a alimentar a possibilidade de estar junto à multidão com bastante atenção à sensopercepção (LEVINE; FREDERICK, 1999), e apta a registrar as transformações corporais sutis ao longo do Carnaval. No decorrer da pesquisa, me aprofundei no Movimento Autêntico (JORGE, 2016) como forma de acessar e trabalhar os elementos

que emergiram no campo. Nesse processo criativo, percebi a relação entre os tremores involuntários e a minha necessidade de reformulação do que estava acontecendo na esfera política. 2016 foi o ano do golpe que destituiu a presidenta Dilma Rousseff, e, daí, se seguiram tempos muito desestruturadores, do ponto de vista ecológico e eleitoral.

Estive, com isso, durante muito tempo, construindo o espetáculo “Ebulição”, um solo coletivo, conduzido por vários elementos do Carnaval, em que a movimentação corporal é guiada por uma sintonização com os tremores de modo que estes são direcionados por afecções relacionadas às pessoas e configurações de cada apresentação. Naquela vibração que tomou conta do meu processo criativo, percebi uma intenção decolonial vibrando no meu corpo, e, então, passei a me direcionar a todos os fenômenos ligados ao tremer. Esses tremores fazem parte de uma forma de encontrar caminhos de revitalização, na esfera pessoal tanto quanto na coletiva. Porém, quanto mais me utilizei de ferramentas somáticas para continuar investigando, mais compreendi que uma abordagem decolonial também precisaria questionar as práticas somáticas como modo colonial de investigação e dança. Sem desejar esgotar o assunto, mas apontar o tema no contexto da pesquisa em dança no Brasil, apresento alguns dos pontos que me mobilizam intelectualmente.

Apresentarei a compreensão do termo decolonização e da importância de habitar a ferida colonial com vistas a não reduzir a potência dessa perspectiva; em seguida, aponto questões que podem ligar a somática a um potencial colonizador e localizo alguns momentos da história em que isso pode ser visto na relação entre somática e dança. Por fim, apresento como proposição emergente que as abordagens somáticas relacionadas ao campo da dança no Brasil tomem uma intenção decolonial de modo a ser conduzidas por movimentos que ampliem nossas possibilidades de ser, sentir, mover e saber.

## **Decolonização**

Após quase três anos vivenciando e expandindo a atuação dos tremores como uma poética de dança, relacionando o impacto do ambiente no movimento e investigando o que gerava a necessidade de elaborar o processo cognitivo desta forma (tremida), compreendo que apenas uma mobilização profunda, na própria carne do pensamento,

poderia indicar um modo de pensar fora dos sistemas explicativos correntes. No processo de continuar dando sentido social à minha existência particular, percebi o quanto ela era ancorada no Estado de Direito, na afirmação dos direitos humanos e na necessidade de redução das desigualdades.

Este sistema cognitivo viu-se deslegitimado por outros discursos e práticas, com efeitos fortes e consequentes, como um impeachment presidencial. A situação do Brasil desde o processo eleitoral de 2014 não refletia o meu sistema de crenças e colocava todo o meu organismo em crise. Aprofundando no tremor percebo que a sensação de fragilidade advém da percepção de que as críticas que empreendemos dentro dos estudos culturais estariam sendo transformadas em armas para justamente favorecer o recrudescimento dos sistemas de opressão e concentração de renda (Diário da autora).

É possível perceber que os aspectos sociais e as tensões políticas se apresentaram como significado inicial atribuído por mim aos tremores involuntários que direcionaram minha investigação. Ao longo do processo, compreendi esses tremores como reações aos traumas que estava vivendo, diretamente relacionados ao contexto de fragilização da estrutura democrática, crescimento do autoritarismo e inclinações fascistas na política do Brasil. Compreendi que a lógica (de direita ou de esquerda, conservadora ou progressista) não se mostrava suficiente para organizar o caminho do social. Através da investigação, compreendi que

Os discursos desse ambiente político funcionam como um sistema de legitimação do sentimento, travestido de racionalidade e direito. Percebo que a racionalidade política no Brasil se dá em sistemas fortemente construídos com medo, ódio e raiva, e que é preciso restabelecer no organismo um modo ampliado de construção do conhecimento, de visão de mundo, de significado e necessidade do coletivo. Para isso, liberar os sentimentos que prendem a razão nas lógicas reiterativas de destruição do vivo, para isso, permitir que o tremor restabeleça novas possibilidades cognitivas (Diário da autora).

Dessa forma, ao investir na percepção somática, a ferida colonial do meu contexto cultural se tornou mais clara. Na interpretação de Luiz Rufino, habitar a ferida colonial é perceber que

As formas de organização da vida na banda ocidental do Atlântico não são fiéis ao regimento de contratos sociais, aqueles modelos que dimensionam a sociedade política como um constructo humano. O que versa são outros modelos de contrato. Somos terras regadas pelo sangue daqueles que durante séculos são marcados pelo desvio existencial, pelo insistente investimento em suas desumanizações (RUFINO, 2016).

A compreensão da existência de uma perspectiva decolonial surge do amadurecimento das discussões pós-coloniais (BHABHA, 1998; FANON, 2010; SPIVAK, 1998). Ou seja, de uma perspectiva crítica ao colonialismo, produzida por intelectuais de origem africana, asiática ou latino-americana que tiveram acesso ao universo acadêmico eurocentrado. Estudos pós-coloniais criticam o marxismo e o liberalismo, e buscam uma produção de fronteira alternativa a esses sistemas. Esses estudos apresentam pontos de vista que levam em consideração o racismo e a estrutura colonial que opera em nível econômico e cognitivo, assim como a violência simbólica que oferece uma narrativa única e eurocentrada para diferentes contextos pós-coloniais<sup>5</sup>.

A perspectiva decolonial, apesar de historicamente situada como desdobramento das abordagens pós-coloniais, vincula-se à história do pensamento no continente americano. Assim, localiza as práticas de questionamento da colonialidade que visam a construção de um conhecimento situado, e, portanto, atento à história e às demandas dos povos dominados no processo de colonização das Américas. Como apontado por Joaze Bernardino-Costa e Ramón Grosfoguel (2016, p.18), “Localizar o início do “sistema-mundo capitalista/patriarcal/cristão/moderno/colonial europeu” em 1492 tem repercussões significativas para os teóricos da decolonialidade”, pois demarca um ponto de vista construído desde os povos da América e em direção de seu benefício.

Estudos decoloniais afirmam o entendimento de que a modernidade não foi um projeto gestado no interior da Europa a partir da Reforma, da Ilustração e da Revolução Industrial, às quais o colonialismo se adicionou. Contrariamente a essa interpretação que enxerga a Europa como um contêiner – no qual todas as características e os traços positivos descritos como modernos se encontrariam no interior da própria Europa–, argumenta-se que o colonialismo foi a condição sine qua non de formação não apenas da Europa, mas da própria modernidade. Em outras palavras, sem colonialismo não haveria modernidade, conforme fora

---

<sup>5</sup> Para uma contextualização sucinta, ver artigo (ANDRADE; REIS, 2018).

articulado na obra de Enrique Dussel (1994) (BERNARDINO-COSTA; GROSFOGUEL, 2016, p.18.)

A colonialidade é, portanto, entendida como um modo de dominação que ultrapassa a colonização como modo de funcionamento socioeconômico, e perdura nas Américas após a independência política dos diversos países. Enunciar e compreender como o poder colonial se mantém é um dos pontos importantes da intenção decolonial, e ele não pode ser feito de um ponto de vista apenas teórico-especulativo. É no interior das práticas sociais que a colonialidade pode ser compreendida em cada contexto com sua diferença. É preciso habitar a ferida colonial.

E, então, a ferida colonial é a compreensão de que somos todos marcados pela colonialidade e que a sua superação depende da construção de formas de pensar-sentir-ser que modifiquem as maneiras como o poder se mantém enquanto forma de exclusão, dominação e estratificação.

Habitar a ferida colonial é, então, caminho para a construção de novas formas de ser, sentir e saber. Já que não é possível ser decolonial, pois a colonialidade continua existindo como estrutura social, podemos adotar uma intenção decolonial, ampliando as formas de ser, sentir e saber.

A compreensão da importância do corpo na produção de conhecimento decolonial é apontada pelos autores brasileiros Eduardo Oliveira (2012) e Luiz Rufino (2016). A corporalidade, compreendida como um modo de produção e transmissão de saberes historicamente negados, torna-se caminho de produção decolonial,

Tendo a considerar, a partir das práticas aqui pesquisadas e dos argumentos lançados, que a decolonialidade, enquanto perspectiva que mira a transgressão dos limites da colonialidade (Walsh, 2009), haverá de credibilizar as corporeidades como lócus principal de suas ações. A minha defesa se dá nesse sentido, na medida em que é no território corporal que se vive a colonialidade e é, a partir das potências do corpo, enquanto resiliência e transgressão, que se lança mão de ações decoloniais (RUFINO, 2016).

É com as potências do corpo que investigamos o campo da dança. Sobre e com o corpo, compreendendo e expandindo o papel deste e do movimento na produção de conhecimento e ação. Os praticantes das abordagens somáticas convergem quanto à

evidente implicação entre organização corporal, movimento, sentimento e inteligência. As abordagens somáticas promovem um estado de atenção em que as fronteiras do que chamamos corpo se tornam porosas, abertas às transformações do espaço e de outros seres animados e inanimados.

Resumindo, a perspectiva aqui apresentada entende que os estudos decoloniais vinculam-se à história do pensamento no continente americano; visam a construção de um conhecimento situado e, portanto, conhecimento atento à história e às demandas dos povos dominados no processo de colonização das Américas; localizam as práticas de questionamento da colonialidade; esta entendida como um modo de dominação que ultrapassa a colonização. Dessa forma, entendo que é no interior das práticas sociais que a colonialidade pode ser compreendida em cada contexto, com sua diferença, habitando a ferida colonial.

Neste momento, observo minha metodologia de artista pesquisadora e reconheço que, retirando o frevo e o Carnaval, as ferramentas de investigação em dança são construídas fora do chão onde piso. Dança contemporânea, contato-improvisação, improvisação em dança, movimento autêntico, prática como pesquisa, são práticas e abordagens construídas no eixo Norte, notavelmente Estados Unidos e Europa.

Iniciei esta pesquisa acreditando que as abordagens somáticas seriam um modo de reduzir o cânone eurocentrado, conforme apresenta a professora Eloisa Domenici (2010). Para ela, a permissão de não abordar as danças brasileiras como passo, e sim, a partir de suas dinâmicas próprias, gerar este efeito de maior aproximação dos elementos próprios de cada dança e expressão artística. Porém, diante deste processo criativo, precisei questionar se as formas somáticas de sentir poderiam ser reincidência das práticas de ser e saber coloniais. O quanto estas práticas direcionam o que deve ser e o que é o saber através de determinados modos de sentir e mover.

Enfocando o estudo de danças brasileiras, a professora Eloisa Domenici defende que as abordagens somáticas podem servir de interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo na pesquisa em dança, assim como deslocaram o cânone da dança moderna ocidental (DOMENICI, 2010). Na compreensão da pesquisadora Carolina Laranjeira, “tal proposta se contrapõe à perspectiva que utiliza categorias vindas da dança ocidental, como coreografia e passo, para tratar de culturas

locais que apresentam outras maneiras de viver, pensar e dançar” (LARANJEIRA, 2015, p. 608).

Ainda que as abordagens somáticas apresentem potencial de liberação dos padrões estabilizados, forneçam modos de atenção a percepções sutis e desloquem a ênfase coreográfica no estudo da dança, desejo colocar em questão a compreensão de Domenici (2011) de que a pesquisa somática é uma forma de reduzir o domínio do cânone da dança ocidental na pesquisa em dança. Seria a investigação somática em si mesma suficiente para decolonizar?

Pondero, por exemplo, que algumas generalizações das práticas somáticas podem levar a hierarquizações entre saberes que cultivam ou não a “percepção da percepção” como modo de vivenciar o corpo pessoal e o movimento. Nas práticas meditativas e somáticas, nos aprofundamos nas camadas do *self* por meio da experiência perceptiva (corpórea), e podemos distinguir camadas do que nos permite ser e sentir-nos indivíduos. A percepção da percepção constitui um dos modos de acompanhar as diferentes maneiras de perceber a si mesmo enquanto organismo autorreferencial, e é amplamente explorada nas abordagens somáticas.

Porém, muitas danças em diversas culturas foram construídas e são praticadas sem que esse modo de percepção que caracteriza as práticas somáticas seja solicitado a seus praticantes. Esse é o caso do frevo, dança regional que pratico e que conduziu a experiência de Carnaval como campo de investigação. A entrega do passista ao repertório de movimentos tradicionalizados dessa dança se dá de diferentes modos, mas, em muitos relatos, a “intensificação do ser” produzida pelo dançar é vivida como um “esquecer de tudo”, “se dissolver”, “se perder na multidão”. As conexões entre os movimentos, as relações com o espaço e com as pessoas ao redor são resolvidas e vividas sem que a consciência precise estar acompanhando cada parte do movimento. Já ouvi dançarinos contemporâneos dizerem que dançarinos tradicionais não têm consciência corporal, “não sabem distinguir o cotovelo do pé”, atribuindo desvalor ao invés de se questionarem se o que nomeiam consciência corporal tem um valor em si e pode ser universalizável.

Assim, argumento sobre a necessidade de uma intenção decolonial na abordagem somática do movimento e da criação artística, principalmente quando colocadas como políticas de ação nos contextos de crítica e ensino.

### **Somática e dominação – uma breve revisão bibliográfica.**

Apesar de não abordarem a dança como coreografia, as pesquisas somáticas têm uma relação profunda com a dança ocidental dos séculos 20 e 21 (EDDY, 2009), o que evidencia que talvez haja uma mudança no cânone ocidental sobre o entendimento de dança e não a superação de uma relação de dominação. Como aponta Jill Green (2015, p. 9), a somática “é uma ferramenta que pode ser usada para o bem ou para o mal. Pode ser usada como uma ferramenta para colonizar corpos impondo a suposição corporal de uma cultura sobre outra”

A imposição de um corpo universal através das abordagens somáticas também faz parte das inquietações recentes de Isabelle Ginot e Joanne Clavel. De acordo com elas,

Nos discursos e nas práticas somáticas, a representação do humano como um universal permite à Somática se isentar da consideração da diversidade no próprio humano. Assim, para Moshe Feldenkrais, apesar da insistência que ele tem em ressaltar o impacto do meio ambiente cultural (e, principalmente, o do ambiente linguístico) no desenvolvimento do sujeito, parece claramente que o universal humano que ele descreve se constrói como ocidental, masculino e – há de se reconhecer – oriundo das classes sociais mais abastadas. Essa universalização de uma classe social e cultural dominante é um fenômeno geral das práticas corporais que se desenvolve dos anos 1950 aos anos 1980 (CLAVEL;GINOT, 2015, p. 95).

Esse tipo de universalização pode ser rastreado desde as origens da dança moderna e das práticas somáticas. Quanto aos artistas modernos da dança, Dee Reynolds aponta que, apesar de tender a ver seus modos de viver o movimento e suas compreensões de energia como universais, eles não deixam de refletir os pensamentos de seus contextos socioculturais.

Os pioneiros da dança moderna frequentemente expõem uma ideologia de “naturalidade” do corpo, mas é hoje amplamente reconhecido que o corpo inclui reflexos inconscientes e é profundamente “inculturado”. O jeito de cada pessoa

mover e experienciar seus corpos é formado por seu passado, inscrito em uma “memória muscular” que produz hábitos, e é ele mesmo embebido de contextos socioculturais (REYNOLDS, 2007, p. 9).

Explorando este tema, ela explica que “a compreensão de ritmo de Duncan era a que seguia a ideia de ondas, com harmonioso controle que era ao mesmo tempo brancos e de classe média” (REYNOLDS, 2007, p.37). Herdamos desses sistemas culturais a compreensão de que a integração do organismo se dá por um fluxo de continuidade entre os segmentos.

Em estudo sobre a relação de Rudolf Laban com o nazismo, as pesquisadoras Marion Kant e Nina Karina apontam que seu desejo de universalização do movimento revelava uma visão evolucionista da cultura. Ao colocar o europeu como o ápice da evolução humana, ele compreendia as outras culturas, mesmo aquelas que o inspiravam, como ultrapassadas.

Escritos de Laban definem negros como uma espécie menos desenvolvida. E por isso sua crítica, junto a outros dançarinos modernos, do Jazz como “dança negra, judia e degenerada pela americanização” (REYNOLDS, 2007 p. 36).

Segundo Reynolds, no contexto americano, Isadora Duncan repete pensamentos semelhantes, porém, para rejeitar o trabalho de Mary Wigman, visto por ela como um retorno ao primitivo:

Como Ann Daly discutiu, Isadora Duncan também insultou o jazz e o ragtime, os quais ela associou com “primitivos africanos”. Os espasmos “descontrolados” ou “paroxismos” das danças modernas de inspiração africana eram incompatíveis com a ordem moral proposta por Duncan, que era ostensivamente “natural”, mas de fato era um ideal harmonioso de natureza colhido da Grécia de Botticelli e a teologia natural de Haeckel. O corpo natural de Duncan era um construto, que excluía o que ela descrevia como “a convulsão sensual do negro” (REYNOLDS, 2007, p. 36-37).

Essa revisão recente das ideias totalitárias subjacentes a compreensões universalizantes da dança (e das somáticas) aponta para a necessidade de recusar teorias de corpo natural e afirmações biológicas (e experienciais) como universais.

Sendo assim, concluo que não basta ser somático para gerar uma mudança efetiva na relação colonizador-colonizado, de onde parte o arcabouço teórico de análise ou construção artística.

Por isso, no campo da pesquisa acadêmica, o crescimento das práticas somáticas como método de investigação exige cautela. Reforço, portanto, os estudos de Green, Clavel e Ginot que problematizam os aspectos universalizantes da teoria somática. A relação entre decolonial e abordagens somáticas deve ser examinada a cada caso e não tomada como um a priori. Indo mais além, proponho que deve ser tomada com intenção decolonial.

Para a compreensão do modo de operação do tremor como movimento involuntário, desenvolvi o termo Frequências Somáticas (VICENTE, 2019) e identifiquei que estes modos de produção de movimento dão vazão a uma inteligência própria, a sensações de ser movido por diferentes forças. Esses modos de mover/ser movido são baseados em modulações da inteligência corpórea e se dão através da combinação de Intenção, Atenção e Disposição corpórea. A relação entre Intenção, Atenção e Disposição do corpo desencadeia um modo de mover/conhecer, e, assim, proponho que a decolonialidade através da detensionalidade, e vice-versa, depende de uma intenção, uma atenção e uma disposição corpóreas para refazer-se-com.

## **Conclusões**

Neste artigo, apresentei a teoria decolonial como ponto de interlocução necessário para práticas somáticas e de dança. Faço isto diante do desafio de produzir conhecimento levando em consideração a experiência corporal em países como o Brasil, que sofreram o processo de colonização, e ainda estão a ele vinculados. Essa reflexão surge em meio a um processo de múltiplos aprendizados em torno do processo criativo e da escrita do doutorado em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFBA. Neste, a compreensão de práticas somáticas interligadas ao universo da dança e da pesquisa direcionaram os caminhos metodológicos. Ao mesmo tempo em que elas se mostraram ferramentas muito potentes de investigação e ampliação do corpo pessoal, também me fizeram confrontar com

princípios que me guiavam: o de que as abordagens somáticas deslocam o cânone ocidental da pesquisa sem dança (DOMENICI, 2010).

As características dessa pesquisa me levaram a manter atenção na relação entre contexto social, experiência subjetiva, prática carnavalesca da dança frevo e abordagens somáticas de investigação do movimento. Apesar de interconectados nessa experiência criativa, esses são assuntos e áreas que se desenvolveram como campos autônomos que, muitas vezes, apresentam pontos de vista conflitantes entre si.

A proposição decolonial indica como metodologia o investimento nos múltiplos saberes dos povos historicamente massacrados e uma atenção à implicação entre pensamento e localidade (BERNARDINO; GROSGOUEL, 2016). Se, a princípio, as discussões chamadas pós-coloniais versavam sobre a situação desses países e povos que sofreram a colonização nos séculos 15 e 18, atualmente, os estudos indicam que o sistema colonial persiste como modo de operação, apesar das independências políticas conquistadas ao longo dos séculos 19 e 20. Assim, o prefixo “de” junto a palavra “colonial” indica a intenção de sair da colonização, trabalhar em direção a uma situação em que a estrutura colonial seja efetivamente superada.

A perspectiva decolonial aponta para a impossibilidade de universalização do conhecimento. Neste sentido, nenhuma proposição no campo da cultura pode ser compreendida como mais legítima ou apta a ponto de se sobrepor a outras.

Por este motivo, uma ação decolonial sobre e com o corpo solicita um investimento experiencial, uma compreensão vivida do corpo pessoal como uma pluralidade na qual as contradições do mundo também estão encarnadas. A ênfase de vários pesquisadores das Américas no sentido de que a proposição decolonial precisa ser uma teoria acionada e construída pela prática com as comunidades e grupo sociais aponta para o risco de que um desdobramento puramente teórico-discursivo retire a força transformadora de sua proposição.

Nossa percepção em si já é estrutura parcial e provisória, mediada pelo corpo pessoal e, através dela, construímos e/ou reiteramos o que chamamos realidade. Porém, a abertura para a experiência vivida no presente, na qual a atenção é colocada nos aspectos somáticos da experiência, pode ampliar (complexificar) os sentidos e significados que podemos acessar com ela.

No caminho contrário ao que foi percorrido pelos precursores da modernidade da dança e que foi replicado com diferentes variações ao longo do século 20 e início do século 21, não devemos propor ou afirmar um modo universal para o ser humano, para a dança, mas permitir a existência dos mundos possíveis. Isso exige também renunciar a certas idealizações sobre corpo, saúde e movimento.

Tomo como base aprendizados do processo de criação do Ebulição, como a elaboração do termo frequência somática para modos de mover que ampliam a autonomia do corpo na construção do movimento. E, assim, observando que a reflexividade e a intenção são chaves fundamentais para a produção de movimento e de pensamento, proponho que assumir uma intenção decolonial na construção artística traz para as investigações de viés somático a necessidade de questionar o próprio processo; de habitar a ferida, no sentido de questionar de que modo essas formas de conhecer e pensar também podem levar à reincidência das colonizações do ser e saber. Apesar de promover pausas nem sempre confortáveis, essa intenção potencialmente dará nova direção e fluxo significativo aos movimentos e reflexões da área.

## Referências

ANDRADE, Marcilea Freitas Ferraz; REIS, Maurício de Novais. O pensamento decolonial: análise, desafios e perspectivas. **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá, v. 17, n. 202. 2018.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSFUGUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, p. 15-24, 2016.

CLAVEL, Joanne; GINOT, Isabelle. Por uma Ecologia da Somática? **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 85-100, 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 01 out. 2018.

DOMENICI, E. L. O encontro entre a dança e educação somática como interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo. **Pro-posições**, Campinas, v. 21, n. 2, p. 69-85, 2010.

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

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: ed. da UFJF, 2005.

FORTIN, S. Nem do lado direito, nem do lado do avesso: o artista e suas modalidades de experiência de si e do mundo. *In*: WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana (Orgs.). **O avesso do avesso do corpo**: educação somática como Praxis. Joinville: Nova Letra, 2011. p. 25-44.

GREEN, Jill. Moving in, out, through, and beyond the tensions between experience and social construction in somatic theory. **Journal of Dance and Somatic Practices**, Coventry, UK, v. 7, n. 1, p. 07-19, 2015.

JORGE, S. **A arte de mover e ser movido**. Instituto Junguiano do Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://jung-rj.com.br/artigos/movimentoautentico.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2016.

LARANJEIRA, Carolina Dias. **Uma dança de estados corporais a partir do samba do Cavalo Marinho**: corporalidades e dramaturgias da brincadeira em diálogo com o processo de criação de Cordões. 2013. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

LEVINE, P.; FREDERICK, A. **O despertar do tigre**: curando o trauma. São Paulo: Summus, 1999.

OLIVEIRA, Eduardo. Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: educação e cultura afro-brasileira. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**, Brasília, n.18, p. 28-47, 2012.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

REYNOLDS, D. **Rhythmic Subjects**. Hampshire: Dance Books Ltd, 2007.

RUFINO, Luiz. Performances afro-diaspóricas e decolonialidade: o saber corporal a partir de exu e suas encruzilhadas. **Revista Antropolítica**, Niterói, n. 40, p. 54-80, 2016.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Can the subaltern speak? *In*: CARY, Nelson; GROOSBERG, Lawrence (orgs.). **Marxism and the interpretation of culture**. London: Macmillan, 1998.

VICENTE, Ana Valéria Ramos. **Errância passista**: frequências somáticas no processo de criação em dança com frevo. 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

**Sobre a autora:**

Valéria Vicente é artista dança e passista. Professora do Departamento de Artes Cênicas da UFPB e Doutora em Artes Cênicas pela UFBA. Co-coordena o grupo Cosmover: dança em perspectivas pluriépistêmicas. Participa da formação em Movimento Autêntico, pelo CIMA. [vicentevaleria@yahoo.com.br](mailto:vicentevaleria@yahoo.com.br).

**Sobre la autora:**

Valéria Vicente es una artista de danza y practica el frevo. Profesor del Departamento de Artes Escénicas de la UFPB y Doctor en Artes Escénicas de la UFBA. Co-coordina el grupo Cosmover: danza en perspectivas pluri-epistémicas. Participa en la formación en Movimiento Auténtico, por el CIMA. [vicentevaleria@yahoo.com.br](mailto:vicentevaleria@yahoo.com.br).

**About the author:**

Valéria Vicente is a dance artist and practitioner of frevo dance. Professor at the Performing Arts Department at UFPB and holds a PhD in Performing Arts from UFBA. Co-coordinates the Cosmover group: dance in pluri-epistemic perspectives. Participates in the Brazilian training program of Authentic Movement. [vicentevaleria@yahoo.com.br](mailto:vicentevaleria@yahoo.com.br).

## **ATMOSFERAS SOMÁTICAS: A PRODUÇÃO DO CORPO-EM-COMUM NA BIODANZA E NA EDUCAÇÃO**

André Bocchetti – Universidade Federal do Rio de Janeiro

**Resumo** | A partir do pensamento de José Gil e de registros da prática da *Biodanza*, o trabalho discute o que se denomina “atmosferas somáticas”, composições de intensidades geradas nos encontros entre corpos em atividades de cunho somático. Tal conceito se constitui, aqui, a partir de um estudo que não toma o corpo individualizado como base, mas que parte das situações de coletividade para pensar como as corporeidades são produzidas em comum, a partir de modos conscientes e inconscientemente de comunicação. A possibilidade de privilegiar esse caráter comum da produção do corpo provém das próprias características da *Biodanza* que, para além da centralidade do movimento e da experimentação de si que a caracterizam, se desenrola, necessariamente, pela constituição de um grupo de praticantes. Nesse contexto teórico e empírico, três elementos ligados à produção das atmosferas somáticas foram abordados: a condição de abertura e fechamento corporal, a pregnância afetiva e a consciência. Juntos, tais elementos permitem pensar não apenas na potência das práticas de educação somática, mas também no ato educativo em si, tendo-se em vista que a relação entre o comum e a produção dos corpos, das salas de aula aos espaços mais informais, é um aspecto incontornável de sua natureza.

**Palavras-chave:** Biodanza. Corpo-em-comum. Atmosfera somática. Educação somática. Comunicação dos corpos.

## **ATMÓSFERAS SOMÁTICAS: LA PRODUCCIÓN DEL CUERPO-EN-COMÚN EN LA BIODANZA Y EN LA EDUCACIÓN**

**Resumen** | Desde el pensamiento de José Gil y los registros de la práctica de la *Biodanza*, el trabajo discute las “atmósferas somáticas”, composiciones de intensidades generadas en los encuentros entre cuerpos en actividades somáticas. Este concepto se constituye aquí a partir de un estudio que no toma como base el cuerpo individualizado, sino que parte de situaciones colectivas para pensar el carácter común de su producción desde los modos corporales de comunicación consciente e inconsciente. La posibilidad de privilegiar este carácter común proviene de las propias características de la *Biodanza* que, más allá de la centralidad del movimiento y la experimentación de sí mismo que la caracterizan, necesariamente se despliega a través de la constitución de un grupo de practicantes. En este contexto teórico y empírico, se abordaron tres elementos relacionados con la producción de atmósferas somáticas: la condición de apertura y cierre corporal, la pregnancia afectiva y la conciencia. Juntos, estos elementos nos permiten pensar no solo en el poder de las prácticas somáticas, sino que también en el acto educativo, puesto que la relación entre lo común y la producción de cuerpos, desde las clases hasta los espacios más informales, es uno aspecto ineludible de su naturaleza.

**Palabras clave:** Biodanza. Cuerpo-en-común. Atmósfera somática. Educación somática. Comunicación desde los cuerpos.

## SOMATIC ATMOSPHERES: PRODUCTION OF THE BODY-IN-COMMON IN THE PRACTICE OF BIODANZA AND EDUCATION

**Abstract** | This article discusses elements of the "somatic atmospheres", i.e., compositions of intensities generated in the encounters between bodies in somatic activities, based on Jose Gil studies and on the analysis of voice records done during some classes of Biodanza. Gil's concept of atmosphere points to the realization of a study that does not take up an individualized notion of body as the basis of his propositions. In contrast, it starts from the situations in which the participants are necessarily collectively to think about how the bodies are produced and communicate with each other consciously and unconsciously. The possibility of prioritizing this common character that underlies the production of the bodies comes from the characteristics of *Biodanza*, a proposal that necessarily unfolds through constitution of a group of practitioners. Three elements linked to the production of somatic atmospheres were addressed here: the condition of opening and closing the body, the affective pregnancies, and the consciousness. These elements allow us to think not only about the power of somatics but also about the educational act, considering that the relationship between the common and the production of bodies it is an unavoidable aspect of its nature, from classrooms to more informal spaces.

**Keywords:** Biodanza. Body-in-common. Somatic Atmosphere. Somatics. Communication between bodies.

### Introdução

Esse trabalho se une a um conjunto de produções em torno da investigação daquilo que tenho chamado, no campo educacional e para além dele, de "corpo-em-comum", que se refere às maneiras pelas quais as corporeidades, com suas formas singulares de comunicação e afetações, se agenciam, formando novos corpos, que são, ao mesmo tempo, modos de aglutinação e de diferença. Não busco nessas pesquisas, portanto, partir de uma matriz aprioristicamente individualizante da noção de corpo; prefiro pensá-lo, sobretudo, a partir dos escritos do filósofo José Gil, como um ente que se abre para ser convertido em uma espécie de zona (GIL, 2001) múltipla e cambiante, constituída pelos cortes operados no acontecimento pelos processos do existir. Talvez tenha sido um olhar semelhante a esse aquele que fez com que Mossi (2015) enxergasse o corpo como um tipo de imã capaz de atrair ou repelir "aquilo com o que se move e é, por sua vez, também movido" (p. 1549); ou o que fez com que Monteiro e Souza (2017), a partir das reflexões de Bruno Latour, tenham visto no corpo a figura de um "negociador" (p.

159) que produz, sempre de modo tensionado, o que pode chamar de si mesmo e exterior de si. De todo modo: o corpo nunca está lá antes daquilo que lhe situa, e olhar para o caráter comum de sua constituição pode nos ajudar a pensar pesquisas que carreguem perguntas e análises importantes às práticas que sobre ele se debruçam.

Tenho procurado, nesse contexto, junto a outros investigadores e estudantes, estabelecer pesquisas que estejam centradas em captar aquilo que Ana Kiffer (2019, p. 67) chamou de “verdades das afecções”: aquelas que se produzem de modo singular, pela potência da experiência corporal. Nesses estudos, tal produção de verdade é analisada em um plano que nunca é o do corpo solitário; procuramos, ao contrário, estudar aquilo que se passa em atividade e situações ditas “grupais” ou “coletivas”, nos interessando por perceber as forças político-afetivas que emergem dos corpos que se juntam em determinado contexto. São, portanto, duas as estratégias utilizadas em favor dessas investigações: a orientação de pesquisas de diferentes níveis que se aproximam, de algum modo, da questão do corpo-em-comum; e a proposição de investigações pessoais, muitas delas focadas em uma abordagem denominada *Biodanza*, que é uma prática de educação somática baseada no uso da música e na incitação ao movimento e ao encontro como formas de produção de si, do outro e do mundo. A Biodanza é uma prática necessariamente grupal, e, por isso mesmo, fundamental aos meus estudos. Ao longo dos últimos anos, tenho colecionado relatos e registros a partir de experiências envolvendo tal abordagem, realizadas, sobretudo, por meio de cursos de extensão universitária oferecidos aos interessados.

José Gil muito nos ajuda a pensar nesse corpo que aqui chamo “em comum”, e que existe apenas enquanto “posto, dis-posto entre os outros” (Nancy, 2015, p. 08). Uma parte importante da obra de Gil é dedicada a esse ente que só se faz por aquilo que o extrapola, razão pela qual muito da reflexão do autor sobre as corporeidades nasce, precisamente, do estudo dos processos de “transferência imediata de forças afectivas, de inconsciente para inconsciente” (Gil, 2018, p. 14) que, da psicanálise às danças e rituais aborígenes, produzem corpos. Em meio a essa construção, e especificamente no que se refere à dança, Gil (2001) nota a materialização de uma espécie de “placa vibrátil” de contato entre corpos, desobediente a qualquer fronteira geográfica apriorística. A tal placa Gil (2001, p. 146) nomeia “atmosfera”, um agenciamento intensivo capaz de

envolver dois ou mais corpos na medida em que se apresenta como “um mesmo meio que transmite diretamente as forças de um corpo ao outro”.

A noção de atmosfera, em José Gil, tem relação direta com a capacidade dos corpos de, em seus processos de interação com o mundo, perceberem elementos infrarrepresentacionais entre si. Gil analisa o modo de interação com tais elementos, a que chama de “pequenas percepções” (GIL, 2005, p. 19), por exemplo, no contato com um quadro: vemos nele uma paisagem trivial pintada; mas se um quadro, como diz Gil, é suficientemente “poderoso” (p. 21) – como aqueles do artista William Turner, aos quais o autor se refere –, ele nos leva a perceber suas forças (a energia monumental que surge em uma tormenta, a força melancólica de uma casa pintada próxima a um rio etc.). Não é, portanto, uma questão de captura intencional por um corpo próprio, mas de padecimento de uma transformação por esse mesmo corpo mediante a captura de seus potenciais perceptivos por forças que a ele não se submetem.

Conhecemos bem as pequenas percepções de que nos fala Gil, ainda que talvez não tenhamos o hábito de nomeá-las. Parece-me possível pensar que elas estão ligadas, de algum modo, à tal “empatia cinestésica” de que fala Hubert Godard (1995, p. 227), que nos transporta à dança do dançarino que vemos em um espetáculo, diante de nós. Vivemos a dança em nós e os afetos que dela emergem por termos todos(as) essa capacidade de percepção infinitamente pequena, que é também inconsciente embora comumente desemboque em forças perceptíveis conscientemente: não reconhecemos, necessariamente, cada um desses elementos, cada pequena percepção que compõe essas forças que nos transformam, mas distinguimos essa força pelo campo que ela estabelece – Gil a comparará a uma grande onda, que provoca um barulho confuso, cujos elementos não podem ser compreendidos individualmente, mas que pode ser reconhecido, no conjunto, por cada um de nós (GIL, 2005).

Essa onda confusa, que pode ser descrita como uma “tendência anunciada e pressentida no turbilhão de pequenas percepções” (Gil, 2005, p. 26), é outra das traduções de Gil para a noção de atmosfera. A atmosfera, diz ele, tem concretude e materialidade; embora suas componentes não sejam evidentes desde um ponto de vista consciente, ela provoca sensações e circularidades afetivas bastante delineáveis. Entramos em um ambiente e notamos que ele está “pesado” ou em outro e o

reconhecemos “alegre”; ouvimos um ruído e reconhecemos sua dureza etc. As atmosferas são produtoras de uma materialidade paradoxal, mas plenamente sensível.

Sendo capaz de transformar os corpos imprimindo-lhes as nuances de suas próprias intensidades, a atmosfera deve ser afastada de qualquer noção semelhante à de “contexto”, principalmente por suas características infrarepresentacionais de transformação dos corpos. Ela age por penetração e, por meio dela, forças inconscientes invadem a própria consciência do corpo. Mas, se a atmosfera pode, em determinado momento, se autonomizar em relação aos próprios corpos, deles se desligando – de modo que podemos, então, dizer que algo “está no ar” (GIL, 2001, p. 147) –, é porque, antes de tudo, os corpos “exalam um espaço (o espaço do corpo) e todo o contexto dos objetos se acha assim modificado, carregando-se o espaço objetivo de forças (...)”.

Essa produção compartilhada de espaços intensivos pelos corpos tem sido pensada por mim a partir da Biodanza que, apoiada em alguns trabalhos anteriores (BOCCHETTI, 2017; 2019), pode ser vista como uma prática somática de incitação à comunicação entre corpos, o que inclui a formação de atmosferas pelas quais forças são compartilhadas entre eles. Estudando os relatos realizados ao início de cada aula envolvendo a abordagem – que tratam de vivências anteriormente experimentadas pelas(os) participantes e suas reverberações afetivas –, foram mapeados três elementos ligados diretamente à produção dessas atmosferas, às quais chamo aqui, portanto, de atmosferas somáticas: a permeabilidade corpórea, a pregnância afetiva e a consciência-movimento.

A permeabilidade corpórea tem relação direta com os movimentos de abertura e fechamento dos corpos provocados pela colocação em jogo de certos regimes de toque, densamente valorizados em práticas como a da Biodanza. A ideia de toque pode ser pensada como um movimento pelo qual um corpo “sai de sua forma” (NANCY, 2015, p. 28) pela plena exposição ao que lhe é estrangeiro, a partir da intimidade que com ele partilha. Em uma pesquisa realizada com pessoas que participaram de uma aula de Biodanza pela primeira vez, uma delas disse que, uma vez na sessão da prática, “não tem muito como fugir” (Ent\_01)<sup>6</sup>; que há algo que nos obriga a participar do que ali

---

<sup>6</sup> As notações do tipo “(Ent\_X)” serão usadas para se referir a entrevistas já realizadas com participantes de Biodanza; aquelas assinaladas com “(RE\_X)” dizem respeito aos relatos de experiência, realizados no

acontece – o que parece ter relação direta com essa produção de intimidade pelos toques que, já desde os primeiros movimentos, são compartilhados pelos(as) participantes. Por outro lado, outra participante disse que, em dado momento da aula, tendo em vista a força afetiva que ali operava, se viu obrigada a experimentar uma espécie de anestesiamento planejado do próprio corpo. Em sua fala, ela narra um momento em que prefere afastar sua presença da vivência, já que, segundo ela, “às vezes a gente tá num excesso, né, na alegria, não sei o quê, e pega aquela máscara e fica (...) e de repente você, nos movimentos, parece que não está sentindo mais aquele lugar” [Ent\_04]. No jogo entre permeabilidades corporais, tão importante quanto a força intensiva do toque é, por vezes, o seu abandono. Em ambos os casos, vislumbramos regimes específicos de abertura e fechamento corporal, ora mais, ora menos seletivos, que submetem os corpos ou são a partir dele produzidos.

A pregnância afetiva, o segundo elemento das atmosferas somáticas, pode ser compreendida como uma espécie de viscosidade intensiva que se dá no cruzamento das forças que circulam entre os corpos; por elas, os corpos se tornam, de algum modo, “adesivos” às forças do mundo e do outro. Veja-se, por exemplo, o caso de Luciano<sup>7</sup>. Ao relatar sua primeira experiência com a prática, o estudante afirma ter *percebido* uma “dissociação entre a proposta que estava sendo feita no conjunto” de um dos exercícios propostos e a música sugerida para ele. Questão de “harmonização”, dirá ele:

Uma música que tem uma marcação [bate o pé forte no chão] (...) e aquilo me irritou profundamente, profundamente, e aí eu tive que fazer um exercício que é um exercício mesmo racional pra não me deixar ir pela paixão, pela paixão e acabar xingando alguém, nesse sentido, se deixasse a coisa sair dentro do *pathos*. Então aí eu fiquei pensando, não é: se há incômodo, se a inconveniências, o racional – uma questão, não é? –, o racional tem que tomar a frente, pra poder organizar as coisas, antes da gente voltar de novo para o *pathos*, não é? (...) a passividade tem limites, não é... (RE\_01).

De que percepção se trata aqui? Se pensarmos com Gil, trata-se, em verdade, de uma influência recíproca entre forças que, por um lado, geram certa interrupção nos modos naturalizados – e, por isso, pouco conscientes – de presença no instante vivido;

---

início das sessões envolvendo a prática; e, finalmente, aqueles definidos como “(REsc\_X)” se refere a registros escritos realizados por participantes.

<sup>7</sup> Nome fictício.

e, por outro, subjetivam determinada experiência corporal e produzem uma espécie de qualificação intensiva musical – o que permite que a música selecionada se torne inaceitável ao corpo que a experimenta no contexto do exercício proposto.

Trata-se, portanto, de um conjunto de vetores intensivos compartilhados entre a música e o corpo naquele participante: forças disruptivas que funcionam em uma vetorização no sentido sonoridade-corporeidade, produzindo incômodo; e forças irruptivas, que se agenciam a partir da corporeidade contingente à situação, produzindo sentidos que passam a definir a experiência subjetiva. Tal reciprocidade pregnante traz consigo a marca da singularidade, e é por isso que, dentro das possibilidades da materialidade atmosférica, as sensações narradas e vivenciadas em situações como essa podem ser bastante distintas e, em alguns casos, compreendidas como contraditórias.

A questão da pregnância e suas conexões com a produção musical é, por sinal, fundamental à prática da Biodanza. Há todo um esforço, na produção de uma sessão da prática, em se produzir uma espécie de continuidade sensível a partir de um trabalho sobre aquilo que, no jargão daqueles que trabalham com a abordagem, é chamado “semântica musical” – que podemos traduzir como os sentidos afetivos que os blocos de sensações (DELEUZE; GUATTARI, 1992) produzidos pela música, enquanto obra de arte, carrega. Note-se, então, que o que emerge em práticas como essa é uma ação educativa convertida na proposição continuada de cruzamentos de forças intensivas no encontro entre os corpos, que procura gerar certos modos de impregnação recíproca.

A pregnância corporal deriva, comumente, da força do acontecimento frente aos corpos nele imersos. Práticas coletivas como a Biodanza tomam como seu maior intento um processo de comunicação entre corpos sobre o qual não podem, aprioristicamente, gerar nenhum controle – em que pese, no caso da prática somática em análise, os intentos continuados de viabilizar um significado inicial aos encontros a que convida, por meio de mensagens dadas durante a proposição de exercícios e demonstrações de movimento. Às palavras ditas e às pautas corporais de abordagens como essa, se une uma infinidade de afetos e disposições, emergentes da ascensão dos múltiplos encontros, que frequentemente colocam em xeque os intentos iniciais das propostas.

Se os acontecimentos potencializados pelos encontros entre corpos comumente suspendem os intentos iniciais em lhes dar sentido, o que pode restar, então, como objetivo de práticas que, como a Biodanza, não param de incitar tais relações eventuais? Entre outras coisas, creio, a construção primeira desse *ambiente de pregnâncias* do qual não se pode ao certo saber o que virá. Resulta daí uma condição afetiva de fundamental importância das atmosferas somáticas geradas entre corpos que se forjam coletivamente: a possibilidade de fazer com que, ao se reunirem, eles tenham espaços para escapar da “jurisdição relacional” que regula socialmente os seus usos (FOUCAULT, 2015, p. 09), colocando regimes de produção corporal majoritários também em xeque, dessa vez diante dos sentidos de presença e encontro engendrados pela viscosidade entre os corpos em comum.

Finalmente, no que se refere ao terceiro elemento que gostaria de considerar na constituição das atmosferas somáticas – a colocação em jogo daquilo a que podemos chamar de consciência-movimento – vale observar o comentário a seguir:

Eu tocava aquelas mãos por mais cinco horas. Em cada mão, uma vida inteira. Quantas histórias cabem numa mão? Por mim se atravessaram temperaturas e texturas. Muitas energias em cada par de 10 dedos. Nada mais me importa agora. Só o toque. Só as mãos. Senti. Sentido. Sem ti, dó. Que Eu feliz se fez hoje. Hoje, fui todas aquelas mãos (REsc\_08).

O texto acima foi encaminhado por Joana, uma estudante de um coletivo que participava de um projeto de extensão envolvendo a Biodanza, por meio de um grupo de discussão de um aplicativo de conversas *online*. Narra um modo peculiar de comunicação entre corpos; uma espécie de captura das intensidades possibilitada a partir de um exercício que consiste em um acariciamento de mãos em grupos de quatro ou cinco pessoas, todas com os olhos fechados. Há, nesse tipo de encontro, uma convocação a certa abertura do corpo à qual se adiciona o convite ao contato e à carícia, reconhecido pelos praticantes da Biodanza como uma de suas maiores potências. Em meio a ele, parece se materializar uma produção de consciência distinta da corriqueira apreensão de qualquer tipo de “sentido do objecto na percepção” (GIL, 2018, p. 61). Uma parte importante da obra de Gil se debruça sobre esse outro regime de consciência, nascido entre os movimentos corporais normalmente rápidos e despercebidos que se sucedem

nos intervalos da consciência reflexiva. Um dos anseios da prática da Biodanza é o de, justamente, estender tais intervalos no tempo cronológico, por meio dos exercícios sugeridos. E se considerarmos a consciência que emerge de tais espaços intervalares como uma instância pela qual “o próprio corpo se torna consciência, capaz de captar os mais ínfimos, invisíveis e inconscientes movimentos dos outros corpos” (GIL, 2018, p. 63), localizaremos um valor bastante peculiar de práticas como a que está aqui em análise. De fato, esse outro nível, no qual “a consciência se deixa invadir pelos movimentos do corpo” (p. 63) sutaliza este último, convertendo-o em uma “espécie de órgão de captação das mais finas vibrações do mundo” (p. 63). Essa ampliação da vibratilidade torna a existência ainda mais permeável às forças dos encontros.

Parece possível inferir, então, que muito da importância da produção das já discutidas permeabilidades e pregnâncias corporais, instauradas por meio das atmosferas somáticas promovidas em uma sessão de Biodanza, reside no tipo de consciência que a partir delas se viabiliza. Abre-se, aí, a possibilidade para um regime de implicação afetiva que, por meio da potência da alteridade, se alimente da materialidade intensiva desses outros espaços que se vão fundando, o que, por sua vez, desemboca na viabilidade do que Gil compreenderá como um “pensamento puro” (p. 69), capaz de residir em seu próprio movimento mais do que em imagens previamente representadas.

Talvez seja por tal modalidade de pensamento – que, lembremos, é de fato o único pensamento efetivamente existente para autores como Deleuze (2006) – que Joana então encontra a “vida inteira” em cada uma das mãos que toca; e, note-se, não as encontra apenas em representações que a constituam, mas por meio de uma pregnância suficientemente densa, uma envolvimento específica que faz com que nada mais lhe importe; com que, de fato, ela se torne tais mãos. Escapa daí todo regime identitário, conduzindo Joana a uma integração com as forças das formas que lhe constroem a devir outra existência, conectando-a com as mais sutis aprendizagens que se dão por meio de ínfimos signos que emergem desses encontros entre corporeidades abertas. Talvez seja por isso que, em outro relato surgido a partir de uma experiência com a Biodanza, Luciana se diga atravessada por “mil formas de ser”, sendo “filha-mãe-irmã-estudante-trabalhadora, tudo ao mesmo tempo” (RE\_7); as atmosferas somáticas, em

seu potencial de instauração de multiplicidade, dão ao corpo-consciência a possibilidade de se atualizar em novos possíveis e pensamentos ainda não pensados.

### **Por uma educação atenta às atmosferas**

A possibilidade de instauração daquilo que até aqui tenho, com José Gil, caracterizado como atmosferas somáticas, lança questões peculiares sobre a complexa dinâmica implicada na relação entre os corpos e suas intensidades e a educação. A possibilidade de se colocar o corpo em jogo no espaço educativo remete, antes de tudo, à pergunta sobre a natureza do corpo a que estamos nos referindo ao fazer isso. No caso de minhas investigações mais recentes, tenho saído, a partir dos estudos da prática corporal da Biodanza, em favor de um corpo que poderíamos caracterizar por meio de uma materialidade que se instaura nas relações entre as formas e as forças que o constituem; por uma espessura que, muito além de objetiva, é, sobretudo, afetiva, imprimindo-lhe uma camada caracterizada por aquilo que modifica e permite modificar outros corpos; e por uma geografia sempre relacional, o que faz com que o espaço ocupado pelo corpo nunca coincida com uma ideia meramente objetiva de espacialidade.

A tomada de tal corpo como base para se pensar a questão educacional – que, ao menos desde Foucault, remete inexoravelmente à produção corporal dos sujeitos e de suas relações consigo mesmo e com o outro – carrega consigo algumas reverberações importantes. Remete, sobretudo, à possibilidade de se tomar como centro do ato educativo a necessidade da geração de uma espécie de choque produtivo com o acontecimento. Por “produtivo” quero aqui ressaltar a dimensão subjetificante da irrupção acontecimental, indicando a importância da atenção e da problematização, por parte daquele que se propõe ao ato de educar, das intensidades que podem circular entre os corpos que habitam e, portanto, produzem e são produzidos nos espaços ditos educativos.

De fato, a abertura do corpo, como referida por José Gil, remete a uma espécie de modulação de sua posição de exposição ao que lhe é estrangeiro e, portanto, a toda lógica assubjetivada que caracteriza a experiência em sua força acontecimental – ligada à despersonalização do sujeito, como vislumbra Foucault ao se referir à escrita como em

Blanchot (FOUCAULT, 2009). A possibilidade de realizar tal modulação, portanto, é a de uma aprendizagem que pressupõe, enquanto experiência, “(...) o contato com uma violência que nos tira do campo da reconhecimento e nos lança diante do acaso, onde nada é previsível, onde nossas relações com o senso comum são rompidas, abalando certezas e verdades” (SALEM LEVY, 2011, p. 100).

Interessante notar que tal relação está na base da constituição do próprio “Corpo sem Órgãos” deleuzo-guattariano: essa “experimentação inevitável” (DELEUZE; GUATTARI, p. 9) capaz de concatenar as forças desejantes do plano de imanência – sempre desconhecedoras de um “eu” previamente significativa – com esse contínuo e valioso exercício da “prudência necessária (p. 22)”. “Desfazer um organismo nunca foi matar-se” (p. 22), e *Mil Platôs* é, em grande parte, uma obra que parece louvar a experimentação prudente que faz ranger os processos capitalísticos.

Talvez fosse possível, então, aproximar muitas das aprendizagens e dos sentidos do que se constitui no espaço educativo à produção de uma prudência a partir dos corpos, constituída no jogo entre o furor dessubjetivante das experiências e saberes (BOCCHETTI, 2017) e a regulação incessante do potencial destrutivo das forças que neles circulam. Emerge daí, então, uma educação sempre atenta à força e aos perigos daquilo que ainda não somos, cujos elementos fundamentais estão tão bem postos pelo próprio Deleuze em *Proust e os Signos*; é a partir da enunciação da relação entre o ato de ensinar, produtor de signos, e o de aprender – a tentativa de interpretá-los – que toda a análise da monumental narrativa proustiana se dará. “Não se aprende nada”, dirá o autor francês, “se não por decifração e interpretação” (DELEUZE, 2006, p. 5), e desde aí se pode, então, enunciar a pluralidade dos mundos produzidos nos encontros: os signos, profusos, infinitos, não podem ser organizados em uma mesma tipologia, não respondem a uma única chave de decifração, nem apresentam a mesma relação com os sentidos que carregam (DELEUZE, 2006). Daí, então, o entendimento deleuziano de que “não existe aprendiz” (p. 4) – e tampouco pesquisador, vale ressaltar – que não seja “egiptólogo” (p. 4) de alguma coisa. E há muito ainda a produzir a partir dos tantos hieróglifos que se diferenciam no infinito virtual viabilizado a partir dos encontros entre corpos. Tracejar alguns dos desenhos que a partir dele se recortam pode ser uma bela

experiência de pensamento e de produção de outros modos de existir no campo educacional.

## Referências

BOCCHETTI, André. De toques sutis a voadoras: por uma ética educacional a partir dos corpos. **Revista Interinstitucional Artes de Educar**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 3, p. 475-490. 2019.

BOCCHETTI, André. O furor como método: sentidos educacionais de uma prática somática. **Revista Cocar**, Belém, v. 4, p. 28-56, 2017.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os Signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 3. São Paulo: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

FOUCAULT, Michel. O saber gay. **Ecopolítica**, São Paulo, v. 11, p. 2-27, 2015.

FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 219-242.

GODARD, Hubert. Le Geste et sa Perception. *In.*: GINOT, Isabelle; MICHEL, Marcelle (Orgs.). **La Danse au XXème Siècle**. Paris: Bordas, 1995. p. 224-229.

GIL, José. **Caos e Ritmo**. Lisboa: Relógio d'Água, 2018.

GIL, José. Pequenas percepções. *In.*: LINS, Daniel (org.). **Razão Nômada**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p.19-32.

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

KIFFER, Ana. O ódio e os desafios da relação: escritas dos corpos e afecções políticas. *In.*: KIFFER, Ana; GIORGI, Gabriel. **Ódios políticos e política do ódio**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 35-78.

MONTEIRO, Ana Claudia Lima; SOUZA, Clara Sym Cardoso de. O dispositivo de oficinas de corpo e a questão da recalitrância. **Fractal, Rev. Psicol.**, Niterói, v. 29, n. 2, p. 158-167, 2017.

MOSSI, Christian Poletti. Teoria em ato: o que pode e o que aprende um corpo?, **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 41, n. especial, p. 1541-1552, 2015.

NANCY. **Corpo, fora**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

SALEM LEVY, Tatiana. **A experiência do fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

**Sobre o autor:**

Professor da Faculdade de Educação e do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Coordena o CorPes – Zona de Estudos e Pesquisas em Corporeidades e Pedagogias Sensíveis, no qual desenvolve pesquisas sobre corporeidades e educação, incluindo análises da Biodanza.

**Sobre el autor:**

Profesor de la Facultad de Educación y del Programa de Posgrado en Educación de la Universidad Federal do Rio de Janeiro. Coordina el CorPes – Zona de Estudios e Pesquisas em Corporeidades e Pedagogías Sensibles, desde donde desarrolla investigaciones sobre cuerpos y educación, incluso el análisis de la Biodanza.

**About the author:**

Professor at the Faculty of Education and the Graduate Program in Education of the Universidade Federal do Rio de Janeiro. Coordinate CorPes – Zone of Studies and Research in Corporalities and Sensible Pedagogies, from where he develops research on the relationship between bodies and education, including Biodanza.

## PESQUISANDO CAMINHOS ENTRE DANÇA, PERFORMANCE E ECOSSOMÁTICA

Carla Vendramin – Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Universidade Estadual de Campinas

Fabio Pimenta – Universidade Estadual de Campinas

**Resumo** | A partir das pesquisas vinculadas ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – UNICAMP e orientadas pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Silvia Geraldi, os autores propuseram entre si a criação de dispositivos práticos dos quais se desprenderam impressões e registros, que foram organizados para serem compartilhados no II Encontro Internacional de Práticas Somáticas e Dança. O processo foi criado com base na metodologia da Prática como Pesquisa, por meio da elaboração de quatro enunciados trocados entre os pesquisadores. Os autores revisitaram seus fazeres performativos, reconhecendo que as pesquisas são feitas de fluxos, ondas, camadas, direções definidas e variáveis, em um movimento vivo. O texto relata a experimentação realizada e as impressões que delas suscitaram essa abordagem de investigação. As proposições revelaram a práxis dos pesquisadores e as reverberações do que buscam em seus pressupostos ecossomáticos.

**Palavras-chave:** Dança. Performance. Ecossomática. Prática como Pesquisa.

## INVESTIGANDO CAMINOS ENTRE DANZA, PERFORMANCE Y ECOSOMÁTICA

**Resumen** | A partir de la investigación vinculada al Programa de Posgrado en Artes Escénicas – UNICAMP y guiados por la Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Silvia Geraldi, los autores se propusieron entre ellos la creación de dispositivos prácticos de los cuales se derivaron impresiones y registros, los cuales fueron organizados para ser compartidos en el evento del II Encuentro de Somática. El proceso fue creado con base en la metodología de la Práctica como Investigación, mediante la creación de cuatro proposiciones intercambiadas entre los investigadores. Los autores revisaron sus hechos performativos, reconociendo que la investigación está hecha de flujos, ondas, capas, direcciones definidas y variables, en un movimiento vivo. El texto relata la experimentación realizada y las impresiones que surgieron de este enfoque de investigación. Las proposiciones revelaron la praxis de los investigadores y las reverberaciones de lo que buscan en sus premisas eco-somáticas.

**Palabras clave:** Danza. Performance. Eco-somática. Práctica como investigación.

## RESEARCHING PATHS BETWEEN DANCE, PERFORMANCE AND ECOSOMATICS

**Abstract |** Based on the research linked to the Graduate Program in Performing Arts – UNICAMP and mentored by Prof. Dr. Silvia Geraldi, the authors proposed among themselves the creation of practical devices from which impressions and records were derived, which were organized to be shared at the event of the II Meeting of Somatics. The process was created based on the methodology of Practice as Research, through the creation of four propositions exchanged between researchers. The authors revisited their performative doings, recognizing that research is made up of flows, waves, layers, defined and variable directions, in a living movement. The text reports the experimentation carried out and the impressions that gave rise to this research approach. The propositions revealed the researchers' praxis and the reverberations of what they seek in their eco-somatic assumptions.

**Keywords:** Dance. Performance. Eco-somatics. Practice as Research.

### Introdução

A pesquisa de caminhos, à qual nos referimos no título deste texto, aponta para o universo da Prática como Pesquisa, que delinea peculiaridades e potências de nossas investigações entremeadas na dança, performance e ecossomática. Construir caminhos enquanto caminhamos, e desvendar ramificações de nossas trilhas, é uma práxis que compartilhamos dentro do grupo Prática como Pesquisa: Processos de Produção da Cena Contemporânea, coordenado pelas professoras doutoras Ana Terra, Marisa Lambert e Silvia Geraldi, sediado no Programa de Pós Graduação em Artes da Cena na Universidade de Campinas (UNICAMP). O texto seguirá usando por vezes o artigo “o” (os pesquisadores) e por vezes o artigo “a” (as pesquisadoras).

A Prática como Pesquisa propicia que as questões investigadas se processem no cerne de realizações criativas e performáticas. O objetivo não é escrever posteriormente sobre a prática realizada. Embora possam surgir escritas e outros desdobramentos em diversas mídias e formatos, busca-se que a essência da investigação esteja presente e em pleno exercício no momento da realização da prática. Por esses caminhos, a pesquisa se integra à realidade e ao momento do local onde ocorre. Ao realizar nossas práticas, revelamos para nós mesmas e compartilhamos nossas sensações, insights, reflexões, fragmentos, e elucidações do que as investigações têm para oferecer.

O surgimento da Prática como Pesquisa revela a passagem de um panorama positivista/quantitativo (dedicado a mensurar realidades exatas e imutáveis), para o pós-positivista/qualitativo (interessado em contextos menos universais, mais abertos à subjetividade, ampliando procedimentos metodológicos). Já os adeptos a pesquisas sobretudo práticas, guiam-se, muitas vezes, por um panorama pós-estruturalista que propõe um olhar para a realidade que a compreende em contínua mutação e indefinição, cabendo à pesquisa revelar pluralidades cognitivas e sensoriais (FORTIN; GOSSELIN, 2014).

Em Geraldi (2019) vemos que esse panorama, hoje, já do interesse de muitos pesquisadores e pesquisadoras, revela proximidade entre os indivíduos – nas diversas estruturas e sistemas que os compõem somaticamente – e os saberes e conhecimentos até recentemente investigados na academia, sobretudo por métodos científicos que não levavam em consideração práticas comuns nas Artes da Cena. A autora pergunta:

Quais as implicações de um tipo de pesquisa que toma a natureza da prática como o seu foco central? O soma, seus gestos, afetos, estados, sensações, memórias, suas práticas e interações, podem ser um agente ativo do conhecimento? Um guia do caminho? (GERALDI, 2019, p. 141)

A utilização dessas abordagens de pesquisa se afirma coerente para o desenvolvimento de projetos focados em gerar novos saberes ou revisar postulados e, ao mesmo tempo, carregados de performatividade. Segundo Ciane Fernandes (2018), essa coerência se dá, inclusive, por se tratar de abordagens plausíveis de alcançar áreas do saber que outros modos podem ignorar ou não atingir.

Sendo que estamos imbuídos do universo da Prática como Pesquisa, nos pareceu bastante pungente, mostrar um processo de compartilhamento da pesquisa entre nós, ao invés de uma forma diretiva de apresentar a pesquisa de cada um. Portanto, no II Encontro de Somática, deliberamos por apresentar uma parte da paisagem de nossas pesquisas, que se tornou um ensaio de pesquisa<sup>8</sup> contido em si, através da invenção de

---

<sup>8</sup>Os registros e desdobramentos que surgiram foram organizados em um website, abrangendo o sentido das formas de escrita utilizadas, aberto para o dinamismo das pesquisas em questão e, ao mesmo tempo, com o intuito de ser informativo para a compreensão de quem o acessa. Disponível em: <https://fabiopimenta3872.wixsite.com/carla-fabio-jun2021>. Acesso em: 05 set. 2021.

nossos compartilhamentos, trazendo reflexos dos projetos: Permaculturando Processos Imersivos de Dança e Performance (Carla Vendramin) e Estudos para Macaco (PIMENTA, 2020).

Achamos importante frisar que não pretendemos apresentar um todo homogêneo. Reconhecemos, justamente, que nossas pesquisas são feitas de fluxos, ondas, camadas, direções definidas e variáveis, em um movimento vivo. A prática que organizamos para nós mesmos se resumiu no delinear de quatro enunciados, com o intuito de que propusessem, provocassem ou convidassem para ações pontuais e para o registro delas. É válido compartilhar, também, que a decisão entre “enunciado”, “provocação”, “proposição” e “convite” agregou um estudo terminológico interessante ao longo do processo.

Cada pesquisador formulou dois enunciados e ofereceu ao outro. Essa formulação ficou bastante livre para a criatividade de cada um, mas seguiu um mesmo direcionamento: um enunciado deveria sugerir para o outro a experimentação de algum elemento presente na pesquisa de quem está escrevendo a proposta; no segundo, a ideia seria propor para o outro uma forma originada de um olhar estrangeiro de experimentar elementos de sua própria pesquisa.

### **Sobre as práticas realizadas por Carla e Fabio em junho de 2021**

Fazer uma proposição leva a (pré) posições implícitas do que envolve a pesquisa de cada um. Foi um exercício de gastar possibilidades, de não se importar tanto com perfeccionismo e ativar-se dentro do possível de nossos cotidianos desafiadores. Impulsionar-se de um fazer investigativo que se motiva com afeto é sempre, e ainda mais hoje, um ato de resiliência e de sobrevivência. Nós nos provocamos com a pergunta: o que mobiliza criar e receber uma proposição do outro?

Como eu organizo uma proposição para fazer ao outro e o que eu escolho para compartilhar respondendo à proposição recebida contém um microcosmos das pesquisas de cada um. Traz um elemento de surpresa, de identificação, de variação e de deslocamento sobre nossas acomodações individuais. Uma parte é em si um todo contido e também é parte de outro todo, assim como traz o conceito de Holon de Koesler (1981). Provocamos algum acionamento inesperado no outro, como forma de pluralizar e diversificar a comunicação de nossas pesquisas.

As proposições de Fabio trouxeram seu interesse sobre formas de estudo por vias multimídia, utilizando foto e vídeo como formas de olhar, escrever e falar. Na pesquisa de Carla, as ações corporalizadas são fundamentais em um sentido de dimensionar a experiência em uma conexão holonômica e planetária, na intercorrência microcosmos-macrocosmos (VENDRAMIN, 2021).

No primeiro enunciado de Fabio para Carla, ele disse a ela que fizesse um dicionário de pesquisa, de uma a três palavras, em que a explicação para o verbete seja um vídeo ou foto em que ela esteja presente. As imagens das fotos trouxeram conceitos que foram escolhidos por Carla a partir do desenho da flor da permacultura (HOLMGREN, 2013): banco de sementes, ambiente construído, coabitação, pesquisa-ação, morte com dignidade. Carla optou por que sua imagem nas fotos estivesse em segundo plano, através de uma parte do braço, de sua sombra, de sua figura imperceptível ao fundo. Apenas em uma das imagens ela aparece de corpo inteiro (na fotografia de Kimberley Christie<sup>9</sup>).

---

<sup>9</sup> Fotografia de Kimberly Christie, performance de Carla Vendramin. Fonte disponível em: <https://coletivofleuma.wordpress.com/2020/10/07/processos-vivenciais-de-um-permaculturar-dancante-emcasa/>. Acesso em: 04 set. 2021.



Figura 1 – Da esquerda para direita e de cima para baixo: banco de sementes, morte com dignidade (1), morte com dignidade (2), pesquisa ação, ambiente construído, coabitação. Fonte: acervo pessoal.

No segundo enunciado, Fabio pediu que Carla fizesse um vídeo de três a cinco minutos para uma suposta apresentação acadêmica, porém, cedendo esse espaço de expressão que seria seu para algum elemento ou fenômeno não-humano. O vídeo de Carla teve duração de 30 segundos, mostrava unicamente um punhado de solo e, no final, um pedaço de uma planta. Depois da apreciação deste vídeo, mais tarde, Carla mostrou a Fábio os seus personagens presentes no clássico vídeo “a vida no solo”, de Ana Primavesi<sup>10</sup> (2016): cálcio, potássio, magnésio, hidrogênio, oxigênio, gás carbônico, cobre, zinco, alumínio, ferro sódio, húmus, pseudomonas, azotobactérias, bactéria subtilis, nitrobactéria, strepto cocos, trichodermes, aspergillus, basidiomicetis.

<sup>10</sup> Acervo disponível em: <https://anamariaprimavesi.com.br>. Acesso em: 30 ago. 2021.

Outras tantas palavras poderiam fazer parte deste dicionário: agrofloresta, merda, banheira de evapotranspiração, energia renovável. As investigações de Carla propõem uma abertura perceptiva de um permaculturar dançante, envolvendo a fisicalidade corporificada de um fazer sintrópico e as relações invisíveis e invisibilizadas sobre o não-humano.

A parte visível da natureza ao ser humano é infinitamente menor que a parte não visível, e, na maioria das vezes, não temos a capacidade de olhar para além de seu aspecto material, físico. Somos incapazes de ver a olho nu o que acontece no solo, quais as relações que se estabelecem entre as plantas, entre a microfauna e a flora. Dificilmente conseguimos observar os animais se não usarmos técnicas de camuflagem, esconderijos. Como se isso não bastasse, existe ainda um mundo desconhecido no nível de energia, um mundo etéreo que não pode ser captado pelos cinco sentidos (REBELLO; SAKAMOTO, 2021, p. 98).

No enunciado que fez para Fabio, Carla perguntou: como o seu corpo se encontra com o corpo de uma árvore? Pediu a ele que fosse até um espaço público – seguro para realizar a tarefa, respeitando as necessidades de distanciamento e os cuidados referentes à pandemia da Covid-19 – mas que tivesse algum público transeunte. Fabio relatou seu encontro com a árvore por meio de uma mensagem que enviou para Carla. Ele contou ter percebido, no caminho até a árvore, aspectos da rua de sua casa aos quais ainda não havia dado atenção, entre eles uma outra árvore com formato dos galhos que remetiam a um confortável sofá, visão que atizou desejos e questionamentos.

O desejo tomou corpo e, numa fração de segundos e de imaginação, estive na “árvore-sofá”, esbaldando-se e saciando sua vontade. Simultaneamente, com o raciocínio lógico ocorrendo predominantemente no cérebro do indivíduo ali parado olhando para a árvore que lhe parecia um sofá, se perguntava: existe alguma possibilidade de alguém acomodar-se ali e isso ser encarado com naturalidade pela sociedade ao redor? Por que existe essa tendência a um olhar de estranhamento ou mesmo de escárnio? O que isso reflete na forma como habitamos o planeta? Por que sinto que atitudes antiecológicas podem ser enquadradas na “normalidade” enquanto algo tão simples quanto aproximar-se de uma árvore pode ser visto como insanidade ou vergonha?

Essas questões são importantes para Fabio quando ele se insere nos entremeios de performance, somática e ecologia. Revelam que entregar-se a desejos ou a necessidades divergentes de tendências antropocêntricas pode passar por bloqueios subjetivos calcados no anseio de ser “mal visto” por algum grupo social. A prática se faz pesquisa através de um olhar investigativo para as sensações percebidas a partir dessa gama de preocupações, perguntas se aprofundam e encontram tanto elucidações, quanto novas perguntas.

Nas pesquisas de Fabio, os temas são tácitos e íntimos ao indivíduo, inclusive na esfera de sua indissociabilidade com o ecossistema que habita. Tratam de questões que relacionam o ser humano e as ecologias (GUATTARI, 1993) em uma perspectiva somática. Para tal, passa pelo estudo da ecossomática tendo como referência textos, vídeos e obras de Andrea Olsen (2002; 2018), Susan Bauer (2008), Robert Bettmann (2009), Ciane Fernandes (2018), Robert Bingham e Sondra Fraleigh (2018), Sandra Reeve (2006; 2018), Nala Walla (2008), Ali East (2018), Merián Soto (2018), Nancy Holmes e Denise Kenney (2018), entre outros.

Por fim, ele relatou que se sentou no banco de uma pequena praça e estabeleceu o que chamou de uma conversa telepática com as árvores do local. Pretendia compartilhar com elas o que estava sentindo e abrir um debate sobre a busca por uma visão de mundo mais ecocentrada.

Foi impossível travar essa conversa com apenas uma árvore, haviam tantas e todas meio sobrepostas que ampliamos o debate para todas as árvores presentes. Lá segui esse encontro tocando-as com o olhar, conversando via telepatia, escutando suas sonoridades, revelando a elas meus desejos de maior proximidade e os obstáculos que percebo entre nós. Em certa medida elas parecem sentir o mesmo. Quer dizer, são árvores, mas não se realizam por completo enquanto tal, são dispostas no espaço como objetos decorativos, seus caules são pintados com cal branco, seus troncos são podados de forma não consensual somente de acordo com necessidades humanas imediatas. Perguntei a elas: Vocês se sentem árvores? Vocês estão felizes?

Figura 2 – extrato do relato de Fábio sobre a experiência de encontro com uma árvore.  
Fonte: Vendramin e Pimenta (2021)

O segundo enunciado de Carla para Fábio, pedia que ele escrevesse um programa performativo (FABIÃO, 2013), hipotético, possível ou impossível de realizar, para resolver "definitivamente" o problema do lixo nos mananciais de água do planeta. Quando Carla sugeriu a escrita de um programa performativo, estava interessada nas relações de possibilidade e impossibilidade do enunciado, mas apenas comunicou que a tarefa deveria ser realizada a partir de livre associação, de como ela fosse entendida.

A impossibilidade como qualidade pertencente à latência de vida aparece na pesquisa de Carla por atravessamentos subliminares, sustentados por sua relação de experiência sobre a deficiência e estudos influenciados, principalmente, por C. Teixeira (2011, 2015). Na perspectiva desse olhar, fala de um corpo e um corpo-Terra em busca de ser simplesmente suficiente em si mesmo, livrando-se da prisão do eficientismo e do protótipo da insuficiência. Com isso, não significa nivelar as questões vivenciadas por

pessoas com deficiência a uma equivalência genérica, e ignorar seus contextos de discriminação social. O paradigma ecossomático (CELLA apud GREENPAN, 2019) argumenta sobre o vínculo coeso entre o corpo humano e o ambiente, permitindo perceber a inseparabilidade entre conceituações da deficiência e seu lugar de pertencimento no mundo. Uma representação igualitária sobre eficiência-deficiência em suficiência de vida, desconstrói, simultaneamente, normas do corpo humano e promove a relevância ética humano-ambiente.

Essa dimensão presente na pesquisa de Carla, não foi apresentada com nitidez quando ela elaborou o enunciado para Fábio. É justamente interessante perceber quais aspectos de nossas pesquisas se revelam, se mostram em entrelinhas, se escondem, são comunicados com precisão ou com despreocupação, são ou não capturados pelo outro, ficam submersos, se mostram completamente ou em um pequeno tentáculo. Compartilhar proposições e criar procedimentos que incitem o outro a uma posição de deslocamento de si não é exclusivamente sobre conceber e responder a uma tarefa provisoriamente definida, mas, sobretudo, a um deixar fluir que propicia um estado de insurgência.

Fábio propôs uma festa, com encontros entre 20 a 45 pessoas, com duração de 15 horas a cada realização de limpeza de mananciais de água. Uma festa! Ou seja, prazer! Prazer coletivo! Comunhão. Cooperação. Coelaboração! Uma festa une um fazer coletivo eco(lógico) e o prazer de viver, de comungar alegria. Implicitamente, a resposta de Fábio trouxe um fundamento importante da relação de um saber ecossomático e permacultural, bastante originado e reverenciado por povos ameríndios: o conceito de Bem Viver.

O Bem Viver se constituiu em uma proposta e uma oportunidade para pensar outra realidade na qual os seres humanos formam parte de um todo mais harmônico com a natureza e com os outros seres humanos, com alteridade, (...) Para o Bem Viver, existe uma identidade cultural que emerge de uma relação profunda com o lugar onde se habita, no qual surgem modos de vida, expressões, como arte, dança, música, vestimenta, etc. Nesses termos, identidade sugere historicidade, viver o tempo presente a partir de uma memória, de uma ancestralidade, que projeta uma perspectiva de futuro possível de ser vivido (ALCANTARA; SAMPAIO, p. 237).

## Conclusão

As proposições e como cada um de nós resolveu suas tarefas trazem uma questão sobre protagonizar ou não o espaço e dar visibilidade ao não humano. O que nos é invisível e, portanto, não validado? Que relação o corpo estabelece com o não humano, e frente a outros humanos? No final das contas, sempre é o humano o agente, o beneficiário, o centro da relação? Nesse fazer em pesquisa, talvez uma ação pequena, pouco ambiciosa e que mostra incompletude se reverbera, mobiliza curiosidade. Frutificamos a pesquisa em não pretender ser imperativamente eficaz, mas em observar o que rege nossa forma de estar no mundo. Hábitos, comportamentos, ser, ser, ser... em reverberação ecossomática.

## Referências

ALCANTARA, Liliane C. S.; SAMPAIO, Carlos Alberto C. Bem Viver como paradigma de desenvolvimento: utopia ou alternativa possível? **Desenvolvimento e Meio Ambiente**, Curitiba, v. 40, p. 231-251, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/made/article/download/48566/32108>. Acesso em: 31 ago. 2021.

BAUER, Susan. Body and earth as one. *In*: METZ, Mark (Ed.). **Conscious Dancer**. Berkeley: Conscious Dancer International, 2008. p. 8-9. Disponível em: <https://susanbauer.com/wp-content/uploads/2010/07/Ecosomatics-CONSCIOUS-DANCER-8-9.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2018

BETTMANN, Robert. **Somatic Ecology**: Somatics, Humanity and the Human Body. Saarbrücken: VDM Verlag, 2009.

BINGHAM, Robert; FRALEIGH, Sondra. Performing ecologies in a world in crisis. **Choreographic Practices**, Bristol, v. 9, n. 1, p. 3-16, 2018.

EAST, Ali. Home imagined: Uncovering a sensuous history of people and place through eco-somatic improvisation. **Choreographic Practices**, Bristol, v. 9, n. 1, p. 145-168, 2018.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo em experiência. **Revista Lume**, Campinas, n. 4, 2013.

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

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **Art Research Journal**, Natal, v. 1, n. 1, p. 1-17, 2014.

GERALDI, Sílvia Maria. A prática da pesquisa e a pesquisa na prática. *In*: CUNHA, Carla Sabrina; PIZARRO, Diego; VELLOZO, Marila (Orgs.). **Práticas Somáticas em Dança: Body-Mind Centering™ em criação, pesquisa e performance**. Brasília: Editora IFB, 2019.

GREENSPAN, Gage. Ecosomatic Paradigm Through Disability Studies in John Muir's My First Summer in the Sierra. **Language, Literature, and Interdisciplinary Studies (LLIDS)**, 2019. Disponível em <https://www.ellids.com/archives/2019/07/2.4-Greenspan.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2021.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. 9ª ed. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 1993.

HOLMES, Nancy; KENNEY, Denise. (Ed.). **Eco Art Incubator Cyprus: Sites Embodied – workshop catalogue and curriculum**. Kelowna: Lake Publishing Society, 2018.

HOLMGREN, David. **Permacultura: princípios e caminhos além da sustentabilidade**. Tradução Luiza Araújo. Porto Alegre: Via Sapiens, 2013

KOESLER, Arthur. **Jano**. Trad. Nestor Deola e Ayako Deola. São Paulo: Melhoramentos, 1981.

OLSEN, Andrea. **Body and Earth: an experiential guide**. Lebanon: University Press of New England, 2002.

OLSEN, Andrea. Dancing in Wild Places: Seaweed and ocean health. **Choreographic Practices**, Bristol, v. 9, n. 1, p. 97-117, 2018.

PIMENTA, Fábio. **Estudos para macaco: inventari(ria)ndo processos artísticos a partir da integração entre somática, ecologia e performance**. 2020. 128p. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

PRIMAVESI, Ana Maria. **Manual do solo vivo: solo sadio, planta sadia, ser humano sadio**. São Paulo: Ed. Expressão Popular, 2016.

REBELLO, José Fernando; SAKAMOTO, Daniela G. **Agricultura Sintrópica segundo Ernest Götsch**. São Paulo: Ed. Reviver, 2021.

REEVE, Sandra. **The Next Step: Ecological Body and Performance**. 2006. Disponível em: <https://www.moveintolife.com/books.html>. Acesso em: 17 out. 2020.

REEVE, Sandra. On the way to regenerative choreography. **Choreographic Practices**, Bristol, v. 9, n. 1, p. 75-80, 2018.

SOTO, Merián. Go to the woods: Choreographic Practices for performing in nature. **Choreographic Practices**, Bristol, v. 9, n. 1, p. 169-179, 2018.

TEIXEIRA, Ana Carolina Bezerra. **Deficiência em Cena**. João Pessoa: Editora Ideia, 2011.

TEIXEIRA, Ana Carolina Bezerra. Impossible Dances: Staging disability in Brazil. **Choreographic Practices**, v. 6, n. 1, 2015.

VENDRAMIN, Carla. Corporalizando Eco-somática (holonômica) #Em Casa. *In*: TERRA, Ana ... [et al.] (orgs.). **Como as artes da cena podem responder à pandemia e ao caos político no Brasil?**. Campinas: Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2021. p. 1004-1032. E-book. Disponível em: <https://portalabrace.org/ebook2021/livro-ABRACE-Pandemia%20e%20Caos%20Poli%CC%81tico.pdf>. Acesso em: 02 set. 2021.

VENDRAMIN; Carla; PIMENTA, Fábio. Pesquisando caminhos entre dança, performance e ecossomática. Campinas, 2021. Disponível em: <https://fabiopimenta3872.wixsite.com/carla-fabio-jun2021>. Acesso em: 05 ago. 2021.

WALLA, Nala. **Rewilding**: A path towards embodied activism. 2008. Disponível em: <http://www.bcollective.org/html/writing.html>. Acesso em: 20 fev. 2020.

### **Sobre as autoras:**

Carla Vendramin é professora no Curso de Licenciatura em Dança na ESEFID/UFRGS, mestre em coreografia pela Middlesex University de Londres, e graduada em fisioterapia pela FEEVALE, Novo Hamburgo. Atua nas áreas de educação somática, dança, grupos mistos de pessoas com e sem deficiência, performance e palhaçaria. E-mail: [carlavendramin@gmail.com](mailto:carlavendramin@gmail.com)

Fabio Pimenta graduou-se bacharel em Artes Cênicas na UEL. Na UNICAMP fez o mestrado e é atualmente doutorando. Atuou como arte-educador nos projetos Ademar Guerra e Pontos MIS e nos municípios de Hortolândia, Vinhedo e Indaiatuba. Integrou os grupos Cia.L2, Taanteatro, Coletivo Fleuma e Gandaiá. E-mail: [fabiopimenta387@gmail.com](mailto:fabiopimenta387@gmail.com)

### **Sobre las autoras:**

Fabio Pimenta se graduó en Artes Escénicas (UEL). En la UNICAMP realizó su maestría y comenzó el doctorado. Ha sido arte-educador en los proyectos Ademar Guerra y Ponto

MIS y en los municipios de Hortolândia, Vinhedo e Indaiatuba. Participó de los grupos Cia.L2, Taanteatro, Fleuma y Gandaiá.  
Correo electrónico: fabiopimenta387@gmail.com

Carla Vendramin es profesora de la Licenciatura en Danza (ESEFID/UFRGS), máster en Coreografía (Middlesex University), y licenciada en fisioterapia (FEEVALE). Trabaja en las áreas de educación somática, danza, grupos de personas con y sin discapacidad, performance y payaso.  
Correo electrónico: carlavendramin@gmail.com

### **About the authors:**

Carla Vendramin teaches in the bachelor's degree in Dance at ESEFID/UFRGS, she has a Master in Choreography from Middlesex University in London, and graduated in physiotherapy from FEEVALE, Novo Hamburgo. She works in the areas of somatic education, dance, groups of people with and without disabilities, performance, and clowning. Email: carlavendramin@gmail.com

Fabio Pimenta has a bachelor's degree in Performing Arts (UEL). At UNICAMP he did his master's and is currently a doctoral student. Was an art educator in the Ademar Guerra and Ponto MIS projects and in the municipalities of Hortolândia, Vinhedo and Indaiatuba. He was part of the companies Cia.L2, Taanteatro, Fleuma and Gandaiá. E-mail: fabiopimenta387@gmail.com

## **EDUCAÇÃO SOMÁTICA: POSSIBILIDADE DE RECOMEÇO APÓS UM TRAUMA FÍSICO**

Carolina de Pinho Barroso Magalhães – Universidade Federal de Minas Gerais  
Renatha Maia – Kinesis

**Resumo** | A educação somática é um campo teórico-prático que se interessa pelas interrelações entre a motricidade humana, a consciência e o aprendizado. Essa via de trabalho tem como premissa a unicidade entre o corpo, a psique, as memórias e experiências, que afetam e transformam a corporeidade do sujeito. Devido a essas percepções, escolhemos esse campo teórico-prático para iniciar a condução do trabalho corporal que marcará o recomeço da história dançante de uma mulher de 42 anos, que, após uma lesão medular aos 20 anos, sofre de paraparesia. Nessa comunicação, pretendemos trazer o relato de caso das intervenções realizadas pela professora Renatha Maia no aprendizado dessa aluna, ajudando-a no reconhecimento de sua nova corporeidade, na expressão de suas memórias, na descoberta de suas potencialidades e na ressignificação de seus traumas por meio da dança. Essa vivência será analisada por meio das bases teórico-práticas que as fundamentaram, sendo elas: A análise do movimento de Rudolf Laban, os estudos da improvisação e a antiginástica de Thérèse Bertherat. Esta experiência se deu na escola Kinesis, um espaço de dança para mulheres que, por meio da dança contemporânea e da improvisação em dança, busca conduzir mulheres que tiveram a sua história de dança interrompidas, devido a intercorrências psíquicas ou físicas, a reiniciarem sua história no movimento, e também guiar aquelas que após os 30 anos de idade desejam iniciar a sua trajetória na dança.

**Palavras-chave:** Dança. Trauma. Educação somática. Improvisação. Antiginástica.

## **EDUCACIÓN SOMÁTICA: POSIBILIDAD DE REINICIAR DESPUÉS DEL TRAUMA FÍSICO**

**Resumen** | La educación somática es un campo teórico-práctico que está interesado en las interrelaciones entre las habilidades motoras humanas, la conciencia y el aprendizaje. Esta forma de trabajar tiene como premisa la singularidad entre el cuerpo, la psique, los recuerdos y las experiencias, que afectan y transforman la corporalidad del sujeto. Debido a estas percepciones, lo elegimos para realizar el trabajo corporal que marcará la reanudación de la historia de danza de una mujer de 42 años, que, después de una lesión en la médula espinal a la edad de 20 años, sufre de paraparesia. En esta comunicación pretendemos presentar el estudio de caso de las intervenciones realizadas por la profesora Renatha Maia en el aprendizaje de esta estudiante, ayudándola a reconocer su nueva corporeidad, a expresar sus recuerdos, a descubrir sus potencialidades y a replantear sus traumas a través de la danza. Esta experiencia será analizada a través de las bases teóricas que la respaldaron, a saber: el análisis del movimiento de Rudolf Laban, los estudios de improvisación en danza y la antinástica de Therese Bertherat.

Esta experiência teve lugar na escola Kinesis, um espaço de baile para mulheres que, através da dança contemporânea e a improvisação de dança, buscam fazer bailar a las mujeres que tuvieron su historia de baile interrumpida devido a complicaciones psicológicas o físicas, para reiniciar su historia em el movimiento, y también a las mujeres que después de los 30 años de edad desean comenzar su trayectoria em la danza.

**Palabras clave:** Danza. Trauma. Educación somática. Improvisación. Anti-gimnasia.

### **SOMATIC EDUCATION: POSSIBILITY OF A NEW BEGINNING AFTER PHYSICAL TRAUMA**

**Abstract** | Somatic education is a theoretical and practical field that studies the interrelationships between human motricity, conscience and learning. This line of work has as premise the uniqueness between the body, the psyche, the memories, and experiences, which affect and transform the subject's corporeality. Due to these perceptions, we chose this field to conduct the body work that will mark the resumption of the dancing history of a 42-year-old woman, who, after a spinal cord injury at the age of 20, suffers from paraparesis. In this paper, we intend to report the case study of the interventions made by the dance teacher Renatha Maia in the learning process of this student, helping her in the recognition of her new corporeality, in the expression of her memories, in the discovery of her potentialities and in the re-signification of her traumas through the dance. This experience will be analyzed through the theoretical and practical bases on which it is founded, namely: the Rudolf Laban movement analysis, Thérèse Bertherat's studies of improvisation and anti-gymnastics. This experience took place at Kinesis school, a dance space for women that, through contemporary dance and dance improvisation, aims to lead women who have had their dance history interrupted, due to psychological or physical complications, to restart their path in the movement, and also to lead women who after turning 30 years old wish to start their trajectory in dance.

**Keywords:** Dance. Trauma. Somatic education. Improvisation. Antigymnastics.

Nesse instante, esteja você onde estiver, há uma casa com o seu nome. Você é o único proprietário, mas faz tempo que perdeu as chaves. Por isso, fica de fora, só vendo a fachada. Não chega a morar nela. Essa casa, teto que abriga suas mais recônditas e reprimidas lembranças, é o seu corpo.

Thérèse Bertherat

Esse artigo tem como foco o registro da trajetória da aluna M.<sup>11</sup> na Kinesis, Escola de Dança e Improvisação para mulheres, que, após uma lesão medular, reencontra

---

<sup>11</sup>Iremos aqui denominar a aluna como M., no intuito de preservação de sua identidade.

novos caminhos para dançar. Esse percurso será analisado a partir de intervenções realizadas pela professora e diretora Renatha Maia, como estímulos a descobertas pessoais da aluna, bem como de reflexões advindas da antiginástica de Thérèse Bertherat, do método do Laban de análise do movimento, e de supervisões realizadas com Carolina de Pinho.

A Kinesis: Escola de Dança e Improvisação para mulheres tem como principal influência para o desenvolvimento de sua metodologia o Sistema Laban de Análise do Movimento. Em suas investigações do movimento, Laban (1978, p. 19), considera tanto aspectos objetivos e tangíveis das ações e de suas intenções, quanto aspectos subjetivos e intangíveis das necessidades do ser humano pelo movimento. Tais percepções, que trazem em si uma atenção às diversidades e subjetividades, irão mover o olhar e as escolhas realizadas de Renatha Maia ao longo de suas aulas.

No auge de sua juventude, aos 20 anos de idade, M., que dançava desde a infância, e tinha a dança como um processo artístico de grande importância em sua vida, foi acometida por um tumor benigno na coluna vertebral. M. encaminhou-se ao hospital com muita dor e, após a cirurgia, passou a necessitar de cadeira de rodas para locomover-se, sem saber ao certo o que a aguardava. M. teve uma boa recuperação diante da gravidade do problema, foi muito dedicada, e comprometeu-se bastante com todas as etapas da reabilitação.

A principal seqüela desse acontecimento foi a paraparesia, uma condição caracterizada pela incapacidade de mover parcialmente os membros inferiores, podendo resultar em dificuldades para caminhar e espasmos musculares. Todo esse processo obrigou M. a iniciar uma nova história com o movimento, tanto na dança como em seu cotidiano, que se iniciou com a cadeira de rodas, passando pelo andador, até chegar às muletas. Atualmente, em algumas circunstâncias M. consegue locomover-se utilizando apenas uma muleta.

Ao longo desses anos após sua internação, M. participou de alguns grupos de dança em momentos pontuais, mas foi 20 anos após sua internação, com 40 anos de idade, que M. decidiu retomar de fato sua trajetória com a dança. M. chegou à Kinesis em setembro de 2019 para participar de uma oficina que se dava a partir de uma interface entre dança e psicanálise, facilitada por Renatha Maia e por uma psicanalista. Essa

oficina aconteceu em quatro encontros, tendo, cada um deles, a duração de três horas. Em seu formulário de inscrição M. não informou sobre sua deficiência, e, ao prontificar-se a ser uma das primeiras participantes a apresentar-se, disse que não desejava mais dançar em espaços destinados apenas a pessoas com deficiência, queria se sentir autorizada a dançar em quaisquer espaços/escolas com as quais sentisse identificação. M. defende a inclusão da pessoa com deficiência, que pressupõe que todo e qualquer espaço poderia e deveria receber pessoas com necessidades especiais, de modo que não seja necessário haver ambientes específicos para este grupo, mas que os(as/es) mesmos(as/es) possam ocupar os locais que desejarem.

Atenta a essa fala, considerada de grande importância por Renatha, a professora optou por construir junto à M. as adaptações que se mostrassem necessárias às práticas. Essa decisão foi tomada tendo com premissa o entendimento de que M. conhecia melhor seu corpo e suas potencialidades do que as facilitadoras, o que foi comunicado à participante. Essa decisão de Renatha foi muito influenciada por seus estudos em psicanálise.

Diversos pensadores e filosofias detêm o olhar sobre as questões do sujeito, contudo, nesse trabalho, será também a partir de influências da psicanálise de Sigmund Freud e da releitura feita por Jacques Lacan, bem como de suas concepções sobre o Sujeito, que iremos refletir sobre o trabalho desenvolvido com a aluna M. Segundo o psicanalista Luiz Alfredo Garcia Roza (2016, p. 196), “[...] enquanto René Descartes compreendia o eu como uma entidade original, Freud o compreende como engendrado; enquanto Descartes nos falava do sujeito da ciência, Freud nos fala do sujeito do desejo”. Aspectos conscientes e inconscientes se articulam na constituição do ego do Sujeito. Este, em psicanálise, se constitui na relação com o Outro, por meio do campo da linguagem (ELIA, 2010).

Segundo Lacan (1964), o Sujeito não pode se desenvolver atrelado ao desejo do Outro. É necessário ao Sujeito separar-se do Outro para constituir-se a partir de seu próprio desejo. Essa separação torna o Sujeito desejante, pois, ao se separar do Outro, sua falta é evidenciada, e é a falta o que move o Sujeito em direção à realização de seu próprio desejo. Partindo de tais reflexões, Renatha sugeriu a M. a possibilidade de não se ater aos prognósticos médicos acerca dos limites e possibilidades de sua mobilidade,

bem como a estimulou a ter uma postura ativa nos processos de pesquisa e prática ao longo das aulas, tendo em vista a perspectiva de que a professora não detém o saber sobre o corpo do aluno.

Após o término da oficina, M. tornou-se aluna da escola, manifestando, desde a primeira aula, um grande desejo por dançar em alto nível, algo que a medicina tradicional considerava improvável. O discurso da medicina tradicional com frequência assume posturas universalistas e diagnósticos deterministas, que podem levar pessoas a abandonarem sonhos e desistir de oportunidades sem antes realizar tentativas e experiências na direção de seus desejos. Nós, estudiosos(as/es) e profissionais que atuamos nas áreas da dança e da educação somática, diariamente nos surpreendemos com a potência dos corpos, dos sujeitos, e de suas transformações.

Ancorando-se na perspectiva psicanalítica, que considera cada sujeito e cada história como únicos, Renatha Maia nunca disse à aluna se seria ou não possível que ela voltasse a dançar em pé, mas estabeleceu com ela uma parceria; seria um trabalho a duas, em que M. estaria no lugar de pesquisadora junto com Renatha. A professora demonstrou-se disposta a aprender com M. sobre seu lugar de fala e sobre vocabulários e práticas mais adequados à realização de suas aulas em equidade com a turma. Ao mesmo tempo, Renatha sugeriu que M. não deixasse que sua deficiência a impedisse de ver e deixar ser vista a beleza e potência de sua dança.

O ponto de partida do trabalho desenvolvido por Renatha com M. foi a educação somática, prática que, segundo a terapeuta e educadora somática Eddy (2018, p. 4), desenvolve a “escuta do corpo” para responder às sensações e experiências de modo consciente a fim de alterar hábitos e escolhas de movimentos, potencializando-os.

Pioneiros somáticos descobriram que nós, como humanos, ao nos engajarmos num diálogo atento com nosso próprio corpo, podemos reaprender, livrar-nos de dores, mover-nos com mais facilidade, realizar os trabalhos da vida com mais eficiência e atuar com maior vitalidade e expressividade (EDDY, 2018, p. 4).

O Sistema Laban, que é também incluído dentre as práticas de educação somática, foi a principal referência nesse trabalho. Segundo a pesquisadora e dançarina Ciane Fernandes (2006, p. 29), a Análise Laban do Movimento (LMA – *Laban Movement Analysis*) “utiliza-se de movimentos cotidianos [...], bem como de técnicas específicas de

treinamento, para esclarecer certos princípios básicos de movimento”. Lisa Ullmann (1978), artista da dança e parceira de Laban no desenvolvimento de sua metodologia, compreende o movimento como força vital, presente tanto nas ações criativas como nas atividades de vida diária. Rudolf Laban constrói grande parte seu trabalho a partir de estudos das ações corporais e, por meio delas, convida os sujeitos à dança, através de uma implicação de si mesmo em experimentações e pesquisas, tendo em vista que não propõe um modelo estabelecido de movimentos a serem seguidos. Essa pesquisa amplia-se a partir de diferentes qualidades de esforço envolvidas nas ações, mediante variações nos fatores do movimento: Peso, Espaço, Tempo e Fluência. No seu método, “os componentes constituintes das diferenças nas qualidades de esforço resultam de uma atitude interior (consciente ou inconsciente) relativa aos seguintes fatores do movimento: Peso, Espaço, Tempo e Fluência” (LABAN, 1978, p. 36), ou, em outras palavras: “A variabilidade do caráter humano deriva da multiplicidade de atitudes possíveis frente aos fatores de movimento e aí é que certas tendências poderão tornar-se habituais, no indivíduo” (idem, p. 51).

O fato de Laban propor o desenvolvimento do trabalho corporal a partir de experimentações, sem a busca por delimitar o “como” essas ações devem ser dançadas e realizadas foi um dos aspectos que mais aproximou Renatha, enquanto professora e diretora da Kinesis, na escolha pelo Sistema Laban de Análise do Movimento para o embasamento de sua metodologia e de suas práticas. Renatha compreende o Sistema Laban como um método extremamente democrático, pois, segundo sua percepção, todos os Sujeitos podem realizar as ações e experimentações propostas, porém a maneira como serão executadas dependerá do seu biótipo físico, das subjetividades, diferenças, e de sua história com o movimento, sendo possível, por essa via, acolher a diversidade dos corpos sem a necessidade de homogeneizar a eles e a seus movimentos e para que a dança aconteça.

Devido a sua natureza estrutural, a LMA organiza diferentes linguagens corporais de forma compreensível e didática, não apagando, e sim realçando suas diferenças, e permite o aprendizado de diferentes técnicas de treinamento corporal através do estudo de seus princípios (FERNANDES, 2006, p. 29).

Renatha inicia o trabalho com M. lhe propondo a experimentação da dança a partir de deslocamentos entre os níveis baixo e médio. Em nenhum momento Renatha sentiu dificuldades em M. nesse processo, porém, havia a necessidade de uma pesquisa bastante cuidadosa, pois a ausência de sensibilidade em alguns locais dos membros inferiores (MMII) poderia ocasionar lesões. Seria um recomeço, um reaprender a dançar a partir da nova condição corporal que havia se instaurado. Renatha percebe que a movimentação de M. no nível baixo era realizada, na maioria das vezes, em fluxo contido e de modo pesado, parecendo haver uma luta para mover-se. Em seu cotidiano, M. caminhava por meio dos membros superiores, com o uso da muleta, e parecia manter esse tensionamento corporal ao dançar no nível baixo.

Após um período de experimentação das transições entre os níveis médio e baixo, Renatha iniciou com M. um trabalho de pesquisa e reconhecimento das possibilidades de movimentos e danças que habitam cada parte do corpo, também amparada na metodologia de Rudolf Laban. Renatha compreende que o estudo das possibilidades de movimentação de cada parte do corpo é de grande contribuição para o reconhecimento de potencialidades de dança e de movimentos até então desconhecidas. A princípio, esse trabalho era realizado apenas nos níveis baixo e médio. Com o intuito de estimular o início de sua exploração no nível alto, Renatha convidou a aluna para construírem juntas as adaptações necessárias para que M. conseguisse ficar de pé. Iniciaram o trabalho experimentando o dançar no nível alto a partir de um tecido amarrado na janela da sala, que funcionava como apoio para M. em suas transições entre os níveis médio e alto. Ao acostumar-se com essa transição, Renatha inseriu o pano entre a cintura de M. e a janela, com o intuito de viabilizar a exploração da amplitude de sua Cinesfera no nível alto. Com o apoio do tecido na cintura, M. era estimulada a dançar em pé, sem as muletas, realizando improvisações livres. Dessa maneira, por meio da segurança oferecida por esse suporte, bem como da percepção de seu centro e de sua propriocepção, estimuladas pelo tecido, M. foi encontrando apoios e eixos de equilíbrio e descobrindo maneiras de transitar livremente entre o tecido e a janela. Esse tecido possuía um nível de elasticidade que permitia que a aluna entendesse suas possibilidades de apoio no espaço, bem como experienciava outra adaptação, para além

das muletas, e seus novos recursos, explorados em pesquisas de equilíbrio e desequilíbrio.

Ao perceber que já havia uma maior segurança nessa pesquisa, Renatha estimulou a aluna a ampliar sua relação com o espaço, realizando deslocamentos no nível alto com as muletas. Depois de algumas aulas Renatha percebeu que a borracha presente na base das muletas dificultava o deslizar destas pelo linóleo, permitindo a M. apenas um fluxo contido nesses deslocamentos.

Esse fator fluxo refere-se á tensão muscular usada para deixar fluir o movimento (fluxo livre) ou para restringi-lo (fluxo controlado). Não se trata simplesmente de estar relaxado ou tenso, associando “livre” a uma qualidade boa e “controlado” a uma qualidade ruim. Tanto o fluxo livre quanto o controlado pedem uma tensão muscular, mas “é a relação entre estes músculos tensos, ao invés da presença de tensão no corpo, que determinam a qualidade do fluxo (C. DELL, 19771:10 apud FERNANDES, 2006, p. 123).

Para possibilitar a experimentação de um fluxo mais livre, de modo seguro, a professora amarrou um tecido nas bases das muletas, a fim de que M. conseguisse deslizar, e, com isso, ampliasse suas possibilidades de movimento. A borracha das muletas favorecia apenas uma movimentação em fluxo contido e em uma velocidade mais desacelerada, desse modo, a intenção da adaptação realizada (amarrar o tecido) era permitir uma movimentação em fluxo livre e em maior velocidade, trazendo modificações nos fatores de movimento: fluxo e tempo.

O fator tempo indica uma variação na velocidade do movimento, que se torna gradualmente mais rápida, ou mais devagar. Um movimento é acelerado quando fica cada vez mais rápido, e desacelerado, cada vez mais lento. Um movimento simplesmente rápido ou lento que não varie seu tempo, ou seja, mantenha seu tempo constantemente rápido ou lento, não possui ênfase no fator tempo (FERNANDES, 2002, p. 135).

As caminhadas com a muleta traziam organicidade, desejo e intenção, porém pareciam demonstrar, também, um receio, que caracterizava a escolha por movimentos contidos. Após a introdução da adaptação, bem como dos conceitos de fluxo e velocidade, notou-se um aumento de segurança para explorar e experimentar o novo.

Nesse momento, porém, a professora percebe um início de resistência da aluna à muleta, apesar de ainda precisar desta, sendo assim, Renatha sugere à M. “parar de brigar com a muleta”, e convidá-la a dançar com ela. Renatha afirma que tal indicação foi fundamental para que a aluna passasse a perceber a si mesma e as muletas como um corpo só.

Ao final de seu primeiro ano na escola, M. interessou-se em participar da Mostra de Processos e, para a surpresa de Renatha, decidiu dançar com a muleta e deixá-la em cena, trazendo para esta grande força simbólica. A professora escolheu, para retirar a muleta da cena, uma aluna da Kinesis que havia sido professora de M. durante sua graduação, o que tornou a cena ainda mais intensa e verdadeira para ambas e para o público que a assistia.

A descoberta que o aluno faz de si deve vir de dentro dele mesmo e não do exterior. Ele não precisa dos olhos para verificar o que o corpo faz. Toda a atenção deve concentrar-se no desenvolvimento das percepções não visuais. De qualquer jeito, os olhos só podem ver o que está diante deles (BERTHERAT, 1977, p. 31).

Nesse momento do trabalho iniciou-se a pandemia, e as aulas passaram a acontecer no formato online. Ao longo das aulas remotas, Renatha voltou a perceber o excesso de tensão e tônus de M. nos membros superiores, devido ao fato de a aluna sustentar seus deslocamentos nos braços e mãos. Durante as supervisões, Carolina de Pinho sugeriu a Renatha a releitura da obra “O corpo tem suas razões”, de Therese Bertherat.

Carolina de Pinho compreendia que, quando Renatha lhe trazia suas vivências com M., ressoava em suas falas a percepção de que M., mesmo quando abandonava as muletas, trazia em seu corpo sua memória, mantinha, nos MMSS, mesmo no nível baixo, o mesmo tônus de quando se sustentava por eles. M. dizia ter vontade de “dançar com delicadeza nas mãos”, porém mantinha nas mesmas uma contração contínua.

Essa liberdade de escolha não é sempre consciente ou voluntariamente exercitada, sendo muitas vezes aplicada de maneira automática, sem o concurso de uma vontade consciente. Podemos, porém, observar conscientemente a função de selecionar movimentos apropriados às situações; isto quer dizer que

temos condições de nos conscientizarmos de nossas opções, podendo investigar por que fizemos uma tal escolha. Podemos observar se as pessoas se entregam ou não a forças acidentais de peso, espaço e tempo, bem como à fluência natural do movimento, no sentido de terem uma sensação corporal delas, ou se lutam contra um ou mais desses fatores por meio de uma resistência ativa a eles (LABAN, 1978, p. 51).

Partindo de tais reflexões, Carolina sugere a Renatha o estudo antiginástica de Thereze Betherat. Thereze atenta-se às memórias que trazem o corpo, muitas vezes o bloqueando, e atua com o intuito de favorecer que suas alunas escutem esse corpo, essas memórias, as acolham e as liberem, compreendendo a conexão entre as várias partes do corpo, e despertando áreas que estão adormecidas ou enrijecidas. Carolina destaca a Renatha, como estímulo, o seguinte trecho:

[...] Compreendeu, enfim, que a energia e a corrente de bem-estar que percorriam o lado bom, poderiam passar para o lado doente e que este não deveria ser considerado como morto; mas sim, solicitado a viver como nunca. No início, a carne dolorida resistiu, com medo de novos sofrimentos, parecendo querer ficar de lado, escapando da unidade do corpo. Ela insistiu e, logo o corpo consciente de seus mínimos progressos, foi ganhando confiança. [...] Bem depressa teve a impressão de que o próprio corpo procurava restabelecer a unidade e que sabia, melhor do que ela, como fazer (BERTHERAT; BERNSTEIN, 1976, p. 44-45).

Na análise dos movimentos da dança de M., Renatha a percebe muito presa às técnicas, além da hipertonia dos MMSS. Carolina alerta a Renatha que percebia não apenas uma hipertonia nos MMSS, que dançavam em fluxo contido, como também uma segregação entre eles e os MMII, que dançavam em fluxo livre. Diz que compreendia a importância do estudo das partes do corpo, que havia sido realizado, mas que, nesse momento, seria interessante focar-se na integração do corpo como um todo.

Seguindo proposições de Laban, que embasam a metodologia da escola, Carolina sugere a Renatha que as ações corporais propostas por Laban, como dobrar, torcer, esticar (dentre outras), já trabalhadas com as partes do corpo, sejam, nesse momento, propostas com o corpo inteiro. Isso a ajudaria a integrar o corpo como um todo em cada ação (sem deixar de reconhecer de onde esta nasce), bem como poderia ajudá-la a romper com o mecanicismo, descobrindo as intenções de suas ações.

Bem mais tarde, à medida que meus gestos foram se tornando mais “naturais”, pois passei a usar os músculos e a energia apropriada, consegui compreender como o movimento de uma parte do corpo é “vivido” pelo corpo inteiro e como sua unidade compõe-se da simultaneidade de movimentos não contraditórios, mas complementares (BERTHERAT; BERNSTEIN, 1976, p. 54).

Na casa de M. havia um corredor que permitia que ela dançasse em pé, sem as muletas, utilizando as paredes como suporte. Nesse corredor, Renatha estimulou que a aluna experienciasse algumas frases de ações propostas por Laban, o que ampliou muito suas possibilidades de movimentação no nível alto. A segurança adquirida com o apoio das paredes foi levando M. a experimentar a dança somente com uma muleta.

A necessidade de buscar um lugar mais reservado levou M. a fazer aulas no salão de festas do prédio, onde não havia as paredes de apoio. Renatha a estimula a dançar deslocando-se entre os três níveis, incluindo, agora, também o nível alto. M. começou a ganhar confiança por meio do repertório adquirido durante todo esse processo, e, aos poucos, foi incluindo o terceiro nível em todas as aulas. As muletas foram se tornando menos necessárias, até o dia em que, de modo espontâneo, M. passou a experimentar transições entre os níveis sem elas, e a pesquisar caminhos para ficar de pé sem o auxílio dos apoios.

O movimento utilizado por M. para transferir-se do nível médio para o nível alto era, geralmente, um impulso dos braços e do tronco. O trabalho de Renatha nesse momento foi trazer consciência a esses processos e movimentos, que aconteciam durante a improvisação de forma inconsciente, para que esse processo tão único, que acontece quando nos entregamos à sabedoria do corpo, não se perdesse. Renatha ajudou M. a perceber que estava se utilizando do balanço do tronco e do impulso dos braços para ficar em pé e a repetir, de modo consciente, essa movimentação. Renatha também a estimulou a filmar-se, entendendo que esse material seria muito rico para a conscientização de seus movimentos e estratégias. No início, M. se desequilibrava tão logo subia para o nível alto; aos poucos, começou a entender o equilíbrio a partir do desequilíbrio e a experimentar a ação de lançar-se como meio para ficar em pé.

Atualmente, estamos trabalhando maneiras de realizar suas descidas, do nível alto ao nível baixo, de uma forma mais segura, fluida, poética e dançante. M. tem ampliado cada dia mais sua relação com a dança, em criação e pesquisa, bem como vem

estabelecendo relações entre a dança e a profissão que já exercia, no intuito de levar a outras pessoas os benefícios que a dança tem lhe trazido. Hoje permanece dançando em pé durante o tempo que deseja.

## Referências

BERTHERAT, Therese. BERNSTEIN, Carol. Trad. Estela dos Santos Abreu. **O corpo tem suas razões**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

EDDY, Martha. Uma breve história das práticas somáticas: desenvolvimento histórico do campo da educação somática e suas relações com a dança. **Repertório**, Salvador, ano 21, n. 31, p. 25-61, 2018.

ELIA, L. **O conceito de sujeito**. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2010.

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

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. Org. de Lisa Ullman. São Paulo: Summus, 1978.

ROZA, Luiz Alfredo Garcia. **FREUD e o Inconsciente**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2016.

## Sobre as autoras:

Carolina de Pinho é artista do corpo, pesquisadora e professora substituta do curso de Dança da UFMG. Doutoranda em Artes/Artes da Cena (PPGA/UFMG/ bolsista FAPEMIG), Mestre em Artes Cênicas (UFOP/bolsa FAPEMIG), Pós-graduada em Dança pela PUC Minas e graduada em Terapia Ocupacional pela UFMG.  
caroldepinho@hotmail.com

Renatha Maia é pedagoga, bailarina, professora de dança e diretora da Kinesis. Realiza um trabalho com mulheres desde 2014, através de técnicas que permitem a pesquisa e a descoberta de movimentos singulares e subjetivos de cada corpo, o que auxilia na construção de uma dança autêntica e criativa.  
SEU EMAIL

## **Sobre las autoras**

Carolina de Pinho es artista corporal, investigadora y profesora suplente del curso de Danza de la UFMG. Estudiante de Doctorado en Artes / Artes Escénicas (beca PPGA / UFMG / FAPEMIG), Maestría en Artes Escénicas (beca UFOP / FAPEMIG), Postgrado en Danza en PUC Minas y graduado en Terapia Ocupacional en UFMG.  
caroldepinho@hotmail.com

Renatha Maia es educadora, bailarina, profesora de danza y directora de Kinesis. Ella ha estado trabajando con mujeres desde 2014, utilizando técnicas que permiten la investigación y el descubrimiento de movimientos singulares y subjetivos de cada cuerpo, lo que ayuda en la construcción de una danza auténtica y creativa.

## **About the authors:**

Carolina de Pinho is a body artist, researcher, and substitute teacher of the Dance course at UFMG. Doctoral Student in Arts/Scene Arts (PPGA/UFMG/ FAPEMIG scholarship), Master in Performing Arts (UFOP/FAPEMIG), Post-graduated in Dance at PUC Minas and graduated in Occupational Therapy at UFMG.  
caroldepinho@hotmail.com

Renatha Maia is an educator, dancer, dance teacher and director of Kinesis. She has been working with women since 2014, using techniques that allow the research and discovery of singular and subjective movements of each body, which helps in the construction of an authentic and creative dance.



## SERENIDADES SOMÁTICAS EM CORPO-VOZ

Cibele Sastre – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**Resumo** | Este texto apresenta o relato de experiência de uma oficina compartilhada, conduzida por duas professoras artistas presentes nas aulas do projeto de extensão Dança, Educação Somática e Criação, do Curso de Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS em parceria com o Centro de Dança do município de Porto Alegre, ao longo de um ano. Por meio de trabalhos somáticos corporais e vocais, a experiência proporcionou o aprofundamento da pesquisa somático-performativa, ora focando na produção artística, ora na produção de si, ora na própria pesquisa, que apresenta não apenas a complementaridade das propostas de trabalho com os Fundamentos de Bartenieff dos Estudos do Movimento Laban/Bartenieff – LBMS, associados aos estudos das vozes expandidas de Roy Hart, como também aspectos pedagógicos da complementaridade da condução compartilhada das aulas pelas duas professoras. Elementos da categoria Corpo de LBMS, especificamente relações entre respiração, irradiação central, forma fluida e expressividade, com produção sonora para tais movimentos ajudaram a acessar componentes da tríade dança-som-palavra proposta por Laban, junto aos referenciais oriundos das pesquisas de Backes. A temática ambiental ampliou a perspectiva de trabalho para questões ecossomáticas, também inseridas na pesquisa. A utilização de imagens na condução do processo performativo proporcionou problematizações sobre presentificação e representação. O jogo sensível entre a representação e a presentificação é aquecido pela ideia de serenidades somáticas como estado de conexão corporal interno-externo que proporciona uma experiência íntima de si com a dança, que envolve presença e escuta, escolha/tomada de decisão e ação sensível.

**Palavras-chave:** Serenidades somáticas. Expressão vocal. Dança. Arte do movimento. LBMS.

## SERENIDADES SOMÁTICAS EN CUERPO-VOZ

**Resumen** | Este texto presenta el informe de la experiencia de un taller compartido, realizado por dos profesoras artistas presentes en las clases del proyecto de extensión Danza, Educación Somática y Creación de la Carrera de Danza de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), en colaboración con el Centro de Danza del municipio de Porto Alegre, en el transcurso de un año. A través de trabajos somáticos corporales y vocales, la experiencia proporcionó una profundización de la investigación somático-performativa, a veces centrándose en la producción artística, ahora en la producción de sí mismo, ahora en la propia investigación, que presenta no sólo la complementariedad de las propuestas de trabajo con los Fundamentos de Bartenieff de

los Estudios del Movimiento Laban/Bartenieff – LBMS asociados a los estudios sobre las técnicas vocales extendidas de Roy Hart, sino también los aspectos pedagógicos de la complementariedad de la conducción compartida de las clases por las dos profesoras. Los elementos del área Cuerpo de LBMS, específicamente las relaciones entre la respiración, la radiación del ombligo, el flujo de la forma y el esfuerzo, con la producción de sonido para tales movimientos ayudaron a acceder a los componentes de la tríada de danza-sonido-palabra propuesta por Laban, junto con las referencias de la investigación de Backes. El tema ambiental amplió la perspectiva del trabajo en ecosomática, también incluido en la investigación. El uso de imágenes en la conducción del proceso performativo ha traído problematizaciones entre presentificación y representación. El juego sensible entre representación y presentificación se calienta con la idea de las serenidades somáticas como un estado de conexión corporal interna-externa que proporciona una experiencia íntima de sí mismo con la danza, que implica presencia y escucha, elija/toma de decisiones y acción sensible.

**Palabras clave:** Serenidades somáticas. Expresión vocal. Danza. El arte del movimiento. LBMS.

### **SOMATIC SERENITIES IN BODY-VOICE**

**Abstract** | This text reports on the experience of a workshop conducted jointly by two artists and professors in the classes of Dance, Somatic Education, and Creation university extension program of the Dance Program at the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS), in partnership with the Dance Center of the city of Porto Alegre, over the course of one year. Through somatic body and voice work, the experience provided an opportunity to delve further into somatic-performative research, alternately focusing on artistic production, self-production, or on the research itself. The experience not only demonstrates the complementarity of the proposals to work with Bartenieff Fundamentals from Laban/Bartenieff Movement Studies (LBMS) in association with Roy Hart's studies on extended vocal technique, but it also indicates pedagogical aspects of the complementarity of the two professors' joint approach to the classes. Elements of the Body category in LBMS, specifically relations between breathing, navel radiation, shape flow, and effort, combined with the production of sound for such movements helped access components of the dance-sound-word triad proposed by Laban along with the references from Backes' research. The environmental theme expanded the work's perspective toward ecosomatic issues, also included in the research. Questions over presentification and representation arose from the use of images in the orientation of the performative process. The game of sensitivity between representation and presentification is warmed up by the idea of somatic serenities as a state of internal-external bodily connection which provides an intimate experience of self with dance and involves presence and listening, choice/decision making, and sensitive action.

**Keywords:** Somatic serenities. Vocal expression. Dance. The art of movement. LBMS.

## Ressonâncias iniciais

A experiência de condução compartilhada de práticas de dança e educação somática pontuadas na relação corpo-voz trouxe várias surpresas e questionamentos para as duas condutoras-pesquisadoras e seus estudantes. Uma parceria entre o Curso de Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e o Centro de Dança do município de Porto Alegre por meio do projeto de extensão Dança, Educação Somática e Criação (DESC), sob minha coordenação, aproximou-me da multiartista Laura Backes em sala de aula. DESC teve início em 2017 como campo de experimentos com as relações entre dança e educação somática, tendo como principal abordagem os Estudos do Movimento Laban/Bartenieff (LBMS<sup>12</sup>), cuja formação realizei em 1998-99 em Nova York com bolsa do então Ministério da Cultura do Brasil. Utilizando essa relação entre Dança e LBMS desde o início dos anos 2000 em diferentes contextos artísticos e acadêmicos entre os quais circulei e percebendo a potência cada vez maior desse material, a partir do ingresso na UFRGS como docente em 2016, entendi que seria importante abrir um espaço para estudos e práticas de abordagens de dança fora do circuito obrigatório de formação e aberto à comunidade. Em 2019, após dois anos de trabalho com um grupo multietário, composto também por artistas e professores de diferentes áreas além da dança e jovens dançarinas e dançarinos, acadêmicos ou graduados em Dança, realizamos um desejo de aproximação das abordagens que Laura Backes praticava junto ao Grupo Experimental de Dança (GED) do município. Praticante do DESC e eventual condutora de atividades programadas com professores convidados, Laura é graduada e mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFRGS, e desenvolveu sua dissertação, concluída em 2010, sobre Voz e Emoção – provocações a partir de Wolfsohn, Roy Hart e Pantheatre. Sua pesquisa visava aproximar abordagens de técnicas vocais, que seguidamente se apresentam como técnicas de canto aplicadas ao trabalho do ator, a um trabalho corporal integrado. Sua questão vinha da necessidade e da importância de um “desbloqueio emocional para investigar novos territórios da

---

<sup>12</sup> Laban/Bartenieff Movement Studies – para fins de pesquisa e busca, a sigla será mantida em inglês.

vocalidade”. Sua ideia subjacente é a da “forte relação entre emoção e voz” (BACKES, 2010, p.12), questão com a qual me sinto profundamente identificada.

Na trajetória de Laura, é preciso considerar, além de sua graduação em teatro, um apeamento de suas referências de voz e movimento nas artes. Uma dessas referências é o trabalho de vozterapia de Sônia Prazeres<sup>13</sup>, que, por sua vez, estudou com Paul Newham<sup>14</sup> e Enrique Pardo. Laura também fez cursos com Enrique Pardo e Linda Wise, do Pantheatre<sup>15</sup>. Newham e Pardo ecoam investigações de Alfred Wolfsohn (1896-1962) e Roy Hart. Wolfsohn foi um judeu alemão que curou traumas de guerra a partir da voz. Ao fugir do nazismo para a Inglaterra, Wolfsohn lecionou na Royal Academy of Dramatic Art, onde teve Roy Hart como aluno. Roy Hart fundou o Roy Hart Theatre; após sua morte, os egressos desta escola fundaram o Centre Artistique International Roy Hart no sul da França em Thoiras, onde Laura teve a oportunidade de estar durante sua pesquisa de mestrado com Pardo e Wise. Wise conduzia exercícios com base na técnica de Feldenkrais, “alguns acompanhados de vocalizações” (BACKES, 2010, p. 121). Pardo e Wise integravam o Roy Hart Theatre (BACKES, 2010). Além disso, diferentes práticas corporais em dança, teatro, circo, meditações ativas “acrescidas da percepção corporal adquirida em aulas de dança na linha de Laban/Bartenieff” (BACKES, 2010, p. 122) integram as experiências desta companheira.

Minha trajetória com abordagens somáticas fundamentadas principalmente em minha formação como analista de movimento Laban/Bartenieff certificada pelo LIMS<sup>16</sup> mistura-se com minha formação acadêmica e não acadêmica em teatro e dança

---

<sup>13</sup> Cantora, compositora e terapeuta corporal na linha bioenergética/rolfing e diversas técnicas alternativas. Com formação acadêmica em Literatura brasileira e portuguesa - UERJ, estudou na School for Oriental and African Studies na University of London e na School for Voice & Movement Therapy com vasta experiência em teatro, corpo e voz. Seu trabalho é inspirado nas descobertas de Wolfsohn, com habilitação para trabalhar vozterapia no Brasil.

<sup>14</sup> Professor na School for Voice and Movement Therapy. Autor de *The prophet of song: the life and work of Alfred Wolfsohn* publicado em 1997

<sup>15</sup> Fundado em 1981 por Enrique Pardo com co-direção de Linda Wise, Pantheatre foi a primeira companhia independente a emergir do Roy Hart Theatre. Inclui o trabalho vocal no teatro coreográfico (através do mimo corporal e do treinamento físico de dançarinos e atores na linhagem Grotowsky/Odin.). Ver: <http://www.pantheatre.com/gb/1-history-gb.html>. Acesso em: 14 set. 2021.

<sup>16</sup> Laban| Bartenieff Institute of Movement Studies em Nova Iorque, com bolsa do Ministério da Cultura, entre 1998-99. Durante minha graduação em artes cênicas fui apresentada a muitas técnicas somáticas que, na década de 1980 em Porto Alegre, integravam práticas de expressão corporal. Antiginástica, ideocinese, dançaterapia de Maria Fux e a elaboração que Ivaldo Bertazzo fazia sobre o material de Cadeias Musculares e GDS fizeram parte de minha formação em expressão corporal na graduação,

a partir de 1983, e com a atuação docente nos emergentes cursos de graduação em Dança do RS a partir do ano 2000. Minhas investigações voltam-se, inicialmente, para uma abordagem somática dos LBMS às aulas de dança contemporânea e à produção artística com base em processos de produção de si.

Evidentes dificuldades de articulação espontânea entre movimento e voz foram acentuadas por uma prática teatral que dicotomizou a técnica vocal e a técnica corporal. O estudo técnico do aparato vocal centrado nas proposições do canto, durante minha graduação em artes cênicas, levou-me a falsetes apartados de uma motivação em movimento integrado. A descoberta do aparato vocal integrado ao movimento chegou com práticas realizadas inicialmente na pesquisa conduzida pelo professor Irion Nolasco e pela professora Maria Lúcia Raymundo, ainda na graduação, sobre as energias corporais do ator, que trazia referenciais da antropologia teatral de Eugenio Barba e do teatro contemporâneo estadunidense. Um pouco depois, em oficinas e processos artísticos desenvolvidos com o diretor teatral e ator Marcos Barreto, ex-integrante da Companhia Ópera Seca, de Gerald Thomas. *Fulano*, em 1991 foi um trabalho em que essas práticas, em grande parte relativas aos exercícios orgânicos de trabalho vocal do ator propostos por Jerzy Grotowski, foram postas em cena. Meu registro de fala foi modificado a partir dessa experiência. Isso manteve uma consciência sobre a importância e necessidade de articulação entre voz e movimento e sua integralidade.

Na década de 1990 experimentei recursos vocais para fins coreográficos, seja no processo de criação coreográfica, que, ao final, a presença da voz poderia ser suprimida, seja com sobreposição de fala das dançarinas durante suas performances. A experiência pessoal não garantia a partilha dessas descobertas. O contato com os LBMS propondo a integralidade corpo-voz abriu espaço para novas investigações pessoais, como ao final de Experimento da Cadeira<sup>17</sup> (2003), em que um grito, contido por anos, fecha a obra em longos segundos de expiração e som projetado no espaço. Um grito, com certa duração, além de demorar-se no tempo, trazia de forma muito clara a complementaridade da relação espacial interno-externo, quando o volume de ar em meu tronco ganhava o

---

apresentados, principalmente pelos docentes Luiz Arthur Nunes, Carmen Lenora Martins e Maria Lúcia Raymundo. Luiz Arthur foi responsável por me apresentar O Domínio do Movimento e os estudos de Rudolf Laban.

<sup>17</sup> Solo dançado por mim entre 2003 e 2009, com a direção de Bia Diamante.

espaço em som. Ainda assim, os estudos se mantiveram incipientes até o encontro com a pesquisa de Laura Backes e experimentos decorrentes dele.

Colegas de turma no processo de mestrado, enquanto ela investigava suas questões entre voz e emoção, eu estudava relações cada vez mais imbricadas entre escrita, notação e movimento presentes desde a formação no LIMS que emerge também na curiosidade de estudantes de graduação, com a subsequente formação do Grupo de Risco – Dança e Pesquisa, na Universidade Estadual do Rio Grande Do Sul – UERGS, em 2003, sob minha coordenação. Foi com este grupo que iniciei, de forma ainda tímida, experimentos com corpo e voz mais ligados ao que Tatiana da Rosa chama de Falar-Fazer<sup>18</sup> (ROSA, 2010, p. 68; GRAVINA, 2012), e à vocalização proposta por Bartenieff e Bonnie Cohen, articulando respiração celular, irradiação central, suporte diafragmático para transferências de peso do corpo no chão ou sobre outros corpos. Praticando a emissão de som em movimentos de chão, além de materializar em vibração sonora o suporte na respiração, fazíamos do som um elemento coreográfico.

É com base na ambiência e convivência das pesquisas em desenvolvimento que nossos materiais de estudo – LBMS e expressão vocal – se encontram e seguem em sintonia até a proposta dessa oficina. Confiantes na sintonia somática e na empatia cinestésica de nossas conduções, iniciamos um processo de experimentações em trabalhos desenvolvidos duas vezes por semana em encontros com duas horas de duração ao longo do ano de 2019, com uma turma por semestre, no Centro Cultural UFRGS. Cada turma participou de uma proposta artística relacionada a questões ambientais, ao final do semestre, operando com elementos do que tem sido chamado de dança ecossomática.

Serenidades Somáticas é uma expressão que emerge na produção da tese *Entre o Performar e o Aprender* (2015) e as aulas do DESC corpo-voz trazem novas reflexões ao termo, que é observado atualmente a partir dos estados atencionais e vibracionais do corpo para a degustação de um estado de presença em movimento integrado. Integração aqui expressa tanto as conectividades físicas quanto as operações corpo-mente e seus estados vibracionais em co-presença, capazes de fazer emergir o que Gil (2004) nos apresenta, a partir de Paxton, como “consciência inconsciente”, em que “[...] a

---

<sup>18</sup> E que também relaciono à tríade dança – tom -palavra de Rudolf Laban.

inconsciência do conteúdo transmitido é acompanhada pela consciência do processo de transmissão” (p. 112), que, de certa forma, possibilita a afirmação “eu sei que ele sabe que eu sei...” (p. 113) considerando a formulação do autor como osmose das consciências do corpo<sup>19</sup>.

Parcialmente em função da pandemia de COVID-19, que instaurou novas articulações para as relações interpessoais, sociais ou profissionais, mediadas por conexões em rede, esse trabalho não teve a continuidade desejada e passou a ser realizado nos ambientes de trabalho de suas proponentes, sem que pudéssemos finalizar um estudo comum. Por isso, algumas considerações serão relacionadas ao final deste texto considerando dados produzidos na oficina, mas que ainda merecem aprofundamento.

### **Serenidades somáticas**

O percurso no qual, em 2015, formulei a ideia de serenidades somáticas é extenso e não é o tema deste texto, mas permite situar o trânsito da relação entre dança e somática. Basicamente, serenidades somáticas seriam estados de corpo-mente em presença e disponibilidade para o movimento de inscrição de si no espaço em meio a muita movimentação interior e negociação com estados emocionais que considero íntimos, identificados pela conexão com a respiração, a pulsação e o agenciamento tônico do corpo no espaço a partir dessa consciência, ou seja, da escuta e observação dos ritmos internos e fatores pulsionais<sup>20</sup> ligados ao sistema cardiorrespiratório. Esse estado se intensifica com uma atenção maior na força de gravidade e na informação dada por ela pelo tato, pela negociação tensional do corpo no espaço em constante equilíbrio dinâmico. Essa negociação abre condições que melhor nos informam sobre a

---

<sup>19</sup> Ainda que muito inspiradora e disparadora de questões em sala de aula, a ideia de osmose de consciências traz dubiedade ao processo, sobretudo quando a ideia de fusão é atrelada a aspectos psicológicos de certos praticantes, cujo encantamento com a prática também gera desencantamento com o fim da prática e uma possível sensação de abandono já experimentada e partilhada em algumas práticas. Trago essa observação como registro crítico da citação.

<sup>20</sup> Fatores expressivos ou fatores de esforço ou ímpetus, dependendo de como cada leitor@ situa seus referenciais relacionados aos quatro fatores de movimento em Laban de fluxo, espaço, peso e tempo. Recentemente Fernandes sugere uso de pulsões como nomenclatura mais aderida ao termo alemão Antrieb.

conectividade corporal em movimento, também observada por meio da forma fluida nos LBMS, e ajuda a acessar serenidade para o corpo. A observação da pequena dança, assim nomeada por Steve Paxton, implica uma interrelação entre os níveis sensorial, mental e reflexo, que antecede ou ainda sustenta um percentual minúsculo de movimento no corpo que está sendo considerado dança. Acessa uma zona íntima de exploração de movimento, raramente considerada como objeto de estudo em dança, em geral, e foge da proatividade de execução para um estado de auto-observação e de partilha entre pessoas cujas buscas se identificam nessa zona.

“Serenidades somáticas consideram uma combinação de elementos que acessamos como espaço interno e suas relações com o espaço externo – uma noção de aqui-agora num tempo simultaneamente cronológico e subjetivo” (SASTRE, 2020, p. 104). Uma diminuição no fluxo do pensamento dá espaço a um estado de atenção perceptivo que organiza e acende a integração corporal.

Nos LBMS conhecemos a combinação entre fatores pulsionais a combinação entre tempo e espaço (foco) como estado de alerta. O fator espaço, ou foco, orienta a qualidade de atenção do corpo dirigida ao espaço. Considera justamente a qualidade de atenção dirigida ao espaço. Combinado ao tempo, gera o estado de alerta, que aproximo aqui desse estado de consciência inconsciente de que estamos falando a partir de Gil e Paxton. Combinações de tempo acelerado e espaço direto, por exemplo, nos aproximam do estado de proatividade e execução de movimento a partir de um gatilho cuja resposta de movimento será imediata<sup>21</sup>. Mas, considerando a possibilidade de combinatórias relacionadas ao tempo desacelerado, com foco direto ou indireto ou multifocado, podemos modular a ideia de alerta a um estado mais sereno.

A pista para a serenidade está na diminuição da intensidade e da velocidade de resposta da ação, e na observação dos ritmos internos, nem sempre congruentes com aquilo que é visto externamente de um corpo. Mesmo diminuindo intensidade e velocidade, os ritmos internos podem manter certa correspondência a um campo de expectativas cuja velocidade e resposta em movimento permanecem ativadas pela

---

<sup>21</sup> Isso não afirma uma regra já que a automação e tensão não devem ser diretamente relacionadas às condições tensionais de tempo acelerado e espaço direto. Uso essa formulação como exemplo a partir de uma auto-observação onde o estado de alerta foi mais evidenciado, e da observação de estudantes com características de resposta ao ambiente similares.

respiração e circulação, o que insisto em denominar de espaço íntimo. A especificação de uma proposta de movimento, de observação ou de transformação de um ímpeto emocional rápido e direto, por exemplo, para uma diferente variedade de possibilidades pode serenar o corpo sem que se atinja estados de abandono ou anestesia, em que o inconsciente passa a dominar, afastando-nos de um estado de presença sereno e sensível.

Propostas como uma sutil transferência de peso, por exemplo, durante um movimento no chão, pode dar foco a partes esquecidas deste movimento, mudando nossa atenção e nossa rede de comunicação neural. A presentificação de partes ocultadas do foco funcional de um movimento abre espaço para uma mudança na rede de expectativas, permite que um “pequeno novo foco” habite o movimento, ou seja, uma pequena nova informação, criando no pensamento fluxos altamente conectados com o percurso da mente no corpo, como dizia Paxton e como opera Bonnie Cohen no BMC<sup>SM</sup>.

Pausas também são excelentes recursos em que o fluxo livre de alguns movimentos pode ser surpreendido pela atenção dada à sustentação do movimento e à forma e organização interna e externa do corpo, como, por exemplo: alterar imediatamente o foco aos órgãos do corpo na pausa, ou produzir pequenos gestos com partes que não estavam participando ativamente do movimento no fluxo anterior à pausa, provocar uma sustentação do movimento integrado com atenção multifocada no percurso centro-periferia desse gesto/sustentação de uma pausa dinâmica.

Com esses exemplos, indico como vou alternando alguns movimentos mais conhecidos desta prática com explorações de movimentos agregados, singularizados pela experiência de cada participante em meio a momentos de improviso. Com um processo de transição, que envolve diferentes estímulos, devolvo aos praticantes seus ímpetos, seus desejos de movimento, sua inscrição de si no espaço já habitada por novas expectativas, por novas sensibilidades e possíveis explorações entre o conhecido de si e o “pequeno novo foco” ocupado durante a alternância dos movimentos. Eventuais relatos trazem aspectos de uma hiperestesia gerada por tal prática, manifesta em estados de plenitude e integralidade. A produção de presença e de integração corpo-mente atinge o objetivo deste trabalho em meio a uma produção poética de si vibrando em sintonia e harmonia com o ambiente e outros seres ali presentes.

## Experimentações em corpo-voz

O encontro com Laura Backes trouxe atenção ao movimento somático em exploração, agregando a dimensão sonora, vibrátil, ressonante. Além da soltura de Laura com a articulação verbal e vocal, fomos gradualmente experimentando uma condução em sintonia somática, como combinar as serenidades somáticas às expressões vocais e emocionais em movimento no espaço comum.

Um elemento importante a ser considerado é a vinculação do projeto DESC corpo-voz ao Global Water Dances (GWD)<sup>22</sup>, de dança e ambientalismo, e a vinculação da pesquisa de Backes aos sons dos povos ancestrais. Uma de suas perguntas de pesquisa vincula, por exemplo, Meredith Monk – referência comum a nós duas, aos povos originários do Sul, questões que, hoje, ela leva para o doutorado na UNICAMP.

GWD nos leva a usar imagens de água em fluxo para as proposições de movimento. A pergunta sobre como operam as imagens produzidas a partir da proposição de cada uma de nós foi e segue sendo importante questão para a compreensão da integralidade do movimento somático na relação com ímpetos e emoções. O referencial da *ideokinesis* torna-se elemento e pergunta, simultaneamente, na medida em que algumas imagens entram no campo das percepções, estas sempre múltiplas e variáveis. Muitas vezes, imagens poéticas, acionavam a metáfora e, eventualmente, afastavam o estado atencional produzido ao corpo no entendimento das serenidades somáticas ao lançarem o corpo no espaço com jogos relacionais motivados por imagens externas, ativando a relação interno-externo, centro-periferia de diferentes modos. Fernandes (2018, p. 157) nos apresenta, em sua pesquisa somático-performativa, a imagem somático-performativa “compreendida como traços em movimento, autonomias, proporções e relações – é um elo de conexão e integração entre

---

<sup>22</sup> Global Water Dances é um evento internacional bianual que conecta questões locais e globais ligadas à água acessível e potável desenvolvido em diferentes comunidades de dança em todo mundo. Com isso, investe em mobilizar pessoas para uma educação ambiental pautada pela arte da dança. Uma data próxima ao solstício em junho é designada para que as comunidades dançam e celebrem a importância da água no planeta no mesmo horário (fusos locais), produzindo imagens que são compartilhadas no site do evento. GWD é vinculado ao LIMS e às danças corais de Laban, uma iniciativa de Karen Bradley, Richard Bell, John Chanik, Gretchen Dunn, Martha Eddy, Ellen Goldman, Marylee Hardenbergh, Antja Kennedy, Tara Stepenburg, Simone Hoever e Daniela Schlemm. Ver: <https://globalwaterdances.org/>

os diferentes níveis da pessoa e desta com o/no mundo.” Ela segue dizendo que outras técnicas que passaram a integrar o campo da somática “utilizam imagens dinâmicas como estímulo à repadronização – a reorganização de caminhos neuromusculares mais eficientes de adaptação – em vez do aprendizado pela repetição.” Qual a relação entre imagem somático-performativa, os procedimentos nomeados em serenidades somáticas e o uso de metáforas e situações ficcionais de possíveis movimentos?

Ponto aqui a necessidade de aprofundamento da questão imagem-ação, no que se refere à conectividade e integralidade do movimento, com a proposta de representação, quando esta remete a uma forma automatizada pelo corpo para sinalizar determinados significados sem completar o processo de corporificação (COHEN, 2015). Essa questão não apresenta conclusões, mantém-se no patamar da pluralidade das experimentações, mas relatos de integrantes da oficina<sup>23</sup> nos mostram como reagem a essa transição na relação com a imagem.

Um exemplo é o uso da imagem anatômica aliada a uma de referência para que a propriocepção seja ativada em determinada parte do corpo. Uma imagem recorrente era a de escavar a articulação coxofemoral com a cabeça do fêmur como se estivesse escavando uma areia bem úmida na beira da praia, produzindo ampliações no movimento de rotação desta articulação. Da mesma forma, escavar a areia úmida usando a imagem das costelas para tal, deixando sair um som contínuo em “m” (que Backes chama de *humming*) usando, para isso, o suporte na respiração. Ainda que a imagem nos apresente ações, se nosso foco está na cavidade acetabular, existem possíveis traços e direções espaciais curvas, mas retas se o foco estiver na linha do fêmur.

Todo estado emocional coincide com uma tensão corporal muito definida. [...] Em cada gesto e sua representação simbólica [notação] os elementos da forma básica continuam os mesmos: a linha reta, a onda, a espiral. Suas diferenciações e combinações resultam em contextos diferentes de sentimento e pensamento (LABAN, 1921 apud FERNANDES, 2018).

---

<sup>23</sup> Tais relatos eram verbalizados ao final de cada encontro, quando abríamos um círculo de conversa sobre a prática ao final do encontro. Eles fazem parte dos diários de aula das professoras. Alguns mencionam estranhamento no trânsito interno-externo de pensamento-movimento.

Talvez diferente dessa proposta, jogar a voz ao espaço, para o vento, oferecer e conduzir a voz pela mão no espaço ou lançar o som em movimento como uma onda do mar em deslocamento espacial coral, ou como cachoeira, modificando a relação espacial do movimento e do som, trazendo ações corporais concretas com foco na produção sonora e gestual espacializada, traga o foco da atenção para a voz e sua projeção espacial, conduzindo o percurso do som do interior para o exterior, do pessoal e íntimo, para o espaço comum. Na medida em que o espaço comum começa a ser o espaço de inscrição de si, o espaço relacional abre caminho para o representacional. Gestos por vezes representacionais, eventualmente aderidos a uma atenção na forma, outras vezes presentificados pela atenção voltada à produção de som no corpo e no espaço começam a habitar essa dança completamente imersa em imagens relativas ao ambiente água e totalmente molhada de si. Como identificar estados de corpo que presentificam gestos por estímulos vibracionais ou que buscam na representação gestual um caminho para a vazão da voz no espaço? Ambos são disparados pelo mesmo “aquecimento”, pela mesma proposta de abrir o corpo para um estado poético de criação, pela mesma intensidade vibracional. Essa tornou-se, para mim, uma pergunta que talvez seja ineficaz, porque o trânsito interno-externo e seus fluxos perceptivos talvez não caibam nela. Mas, de qualquer modo, a questão não ganhou aprofundamento investigativo e permanece como uma entre tantas indagações que essa prática nos deixa para a continuidade. A produção de um gesto espontâneo que ganha forma no espaço atualiza seus estados perceptivos em seu caminho, quando o desenho coreográfico é definido a priori? Como agenciar o desejo de acertar (a coreografia) com a degustação do processo? Como corporificar, entendendo a corporificação como “um processo de ser, não um processo de fazer” (COHEN, 2015, p. 278)? Tomando emprestados os passos da corporalização apresentados por Cohen, é possível agregar visualização – como imagem guiada, somatização, como processo de informação da existência do corpo dada pelos sistemas cinestésico, proprioceptivo e tátil à produção da corporalização de toda informação em experiência direta, sem mapa ou guia.

O ano de 2019 terminou com a constatação de potência desse trabalho, mas a falta de continuidade, em 2020, nos deixou com questões em aberto para possíveis sistematizações. O trabalho remoto, adotado por mim de forma síncrona, não permite

integralmente que tais perguntas ganhem aprofundamento pela natureza da(s) mediação(ões), e suas novas urgências.

### **Sintonia somáticas e co-condução**

Uma das questões mais expressivas que a co-condução nos apresentou foi uma intensa conectividade pautada pela sintonia somática estabelecida pelas condutoras e pela empatia cinestésica que a condução de uma provoca(va) na outra e na turma. Movidas e co-movidas pela alternância de nossas conduções, fluímos em processo criativo pautado por uma coreografia global, que veio a ser a dança-manifesto *Água Viva*, apresentada no GWD, e uma coreografia local, *Em pé de árvore*, realizada em co-condução e cocriação com os integrantes do grupo do segundo semestre.

Entendendo sintonia como uma harmonia vibratória, podemos identificar em nossa prática de condução alternada não programada a operatividade desta sintonia conduzindo a prática e produzindo as perguntas de uma pesquisa em fase de produção, guiada pela prática. Uma metodologia somática emerge dessa sintonia, irmanando-se à pesquisa somático-performativa proposta por Ciane Fernandes, buscando, como Gill W. Miller (2019) – ambas citando Linda Hartley –, nutrientes metodológicos de dentro da própria pesquisa, em nossa sabedoria celular vibrátil.

Enquanto eu começava com o que poderia ser chamado de “aquecimento corporal”, Laura iniciava procedimentos sonoros que vibravam em resposta, convidando o som a participar. “E por aquecimento entendo não somente de corpo-voz, como também de trabalhar a disponibilidade para a criação” (BACKES, 2010, p. 122). Eventualmente, enquanto a turma realizava as sugestões oferecidas para esse aquecimento, nos aproximávamos e combinávamos os próximos passos daquela atividade. Outras vezes, conferindo confiança ao processo, uma de nós duas indicava com um gesto o desejo de seguir e, sem saber para onde, a outra oferecia a vez. O equilíbrio de nossas ondas vibracionais de movimento permitia, por meio desta escuta, experimentos que poderiam surpreender sempre, pois mesmo quando não planejados, seguiam o curso da vibração harmônica em disponibilidade criativa. Nesse sentido, a co-

condução enaltece a outra significativa<sup>24</sup>, ou seja, a aposta na diferença que adiciona complemento e dissonância em vibração harmônica.

A dança-manifesto *Água Viva* e a performance *Em pé de Árvore* foram apresentadas em junho e em novembro/dezembro, respectivamente. O tema ambiental permeou a produção de um corpo político agregando práticas de educação ambiental em visitas à Área de Proteção Ambiental às margens do rio Jacuí, nas cercanias de Eldorado do Sul, onde está a maior produção de arroz orgânico do estado do RS, ameaçada pela intenção de licenciamento do projeto Mina Guaíba, à qual estava dirigido nosso manifesto que foi dançado na Ilha da Pintada, um bairro de Porto Alegre, diretamente afetado pelo empreendimento.

*Em pé de árvore* manteve visitas ao parque da Rendenção, ao lado do Centro Cultural UFRGS, onde ocorriam nossas aulas, palco aberto de algumas imersões e ressignificações espaço-corpovocais. Com essas ambiências, alteridade significativa seguiu presente entre espécies vivas, para além das pessoas envolvidas.

### **Considerações e desconiderações**

É preciso considerar a incompletude dessa proposta e desconsiderar suas pretensas completudes. Existem muitas sistematizações pendentes. Mas alguns apontamentos trazem pistas, intensidades e novas vibrações ao processo:

. Co-condução. Com afinidades de trabalho asseguradas compondo o território da proposta, a co-condução ganhou intensidades felizes e gerou até certo êxtase nos participantes, pois o insight era de todo o grupo e não apenas da nossa condução.

“O propositor ou professor-investigador, como partícipe do encontro, está, assim, tão imerso nesse jogo quanto os atuantes” (SASTRE; SILVA, 2021, p.164). Como professoras-investigadoras, um elemento adicional a essa condição de imersão parecia diferenciar das proposições recorrentes em ambientes de formação e processos de criação diante da errância: a sintonia somática em harmonia vibracional;

---

<sup>24</sup> Donna Haraway (2021), em seu manifesto das espécies companheiras, opera com os termos alteridade significativa e outro significativo, sugerindo com este último a ideia de companheiro, no uso coloquial da expressão, que foi descartado para enaltecer a importância dos termos significativo e alteridade. Com essa inspiração, trago a expressão para esta investigação de ambiência somática onde alteridade é elemento fundamental.

. A complementaridade entre a serenidade somática e a expressão vocal, quando conectadas aos processos de produção de si, de corporificação do movimento, geram autonomia, que também diz respeito ao seu statement-afirmação/confirmação/verificação de si em seu processo– com ou sem uso da voz;

. A prática com as serenidades somáticas e suas provocações espaciais parecem proporcionar uma escolha sobre o que fazer, mesmo que imbuída de fluxo: existem processos de tomada de decisões em relação ao movimento onde posso escolher se me movo com uma pequena dança ou se me devolvo ao espaço em movimentos distais, posso escolher se me movo com alguém ou se escolho minha própria parceria ou a de outro objeto, posso dizer “posso” e, ao dizer, já entendo o potencial de escolha que tenho perante o movimento proposto;

. Serenidades somáticas em corpo-voz parecem ajudar a administrar corpos e ambiências político-ambientais onde nossas pulsões transitam entre tensão e serenidade. Ameaças exigem uma reduplicação da serenidade atenta à respiração celular, suporte na respiração, circulação e pulsação para o status de manifesto na simples condição de ser, mais do que de fazer.

## Referências

BACKES, Laura. **Voz & Emoção**: provocações a partir de Wolfsohn, Roy Hart e Pantheatre. 2010. 140p. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

COHEN, Bonnie Bainbridge. **Sentir, perceber, agir**: Educação Somática pelo método Body-Mind Centering®. São Paulo: SESC São Paulo, 2015.

FERNANDES, Ciane. **Dança Cristal**. Salvador: EDUFBA, 2018.

GIL, José. **Movimento Total**: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GRAVINA, Heloisa. Falar-Fazer Antropologia: uma experimentação etnográfica do corpo na capoeira angola. **Revista Ilha**, Florianópolis, v.13, n.1,2, p. 113-137, 2012.

HARAWAY, Donna. **O manifesto das espécies companheiras**: cachorros, pessoas e alteridades significativas. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

MILLER, Gill Wright. Feminismo e práxis somática. *In*: CUNHA, C. S.; PIZARRO, D.; VELLOZO, M. A. (orgs.). **Práticas somáticas em dança: Body-Mind Centering™** em criação pesquisa e performance. Brasília: Editora IFB, 2019. p.65-78.

ROSA, Tatiana Nunes da. **A pergunta sobre os limites do corpo como instauradora da Performance**: propostas poéticas – e, portanto pedagógicas – em dança. 2010. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2010.

SASTRE, Cibele. Learning/teaching, creating and performing through LBMS. **Journal of Dance & Somatic Practices**, Coventry, v. 12, n. 1, p. 95-106, 2020.

SASTRE, Cibele; SILVA, Tatiana Cardoso da. Entre propor e atuar: diário de bordo como cartografia. *In*: ICLE, Gilberto (org.). **Formação e processos de criação**: Pesquisa, pedagogia e práticas performativas. São Paulo: Max Limonad, 2021. p.163-190.

#### **Sobre a autora:**

Cibele Sastre é docente no Curso de Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Analista de movimento Laban|Bartenieff certificada pelo LIMS|NY, bacharel e mestre em Artes Cênicas, doutora em Educação na UFRGS, desenvolve pesquisas guiadas pela prática da dança e da arte do movimento de Laban.

#### **Sobre la autora:**

Cibele Sastre es Profesora en la Carrera de Danza de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Es analista de movimiento Laban|Bartenieff certificada por LIMS|NY, licenciada y Maestra en Artes Escénicas y Doctora en Educación por la UFRGS. Desarrolla investigaciones guiadas por la práctica de danza y del arte del movimiento de Laban.

#### **About the author:**

Cibele Sastre is a professor in the Dance Program of the Federal University of Rio Grande do Sul. She is a certified Laban|Bartenieff Movement Analyst by LIMS|NY and earned her bachelor's and Master's degrees in Performing Arts and her PhD in Education at UFRGS. She develops dance practice-led research and research on the art of Laban movement.

## PARTILHA DE CRIAÇÃO EM PRÁTICAS DE SI

Clarissa Monteiro de Araújo – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Muryell Dantie – Universidade Federal do Rio de Janeiro

**Resumo** | Nesta apresentação, os artistas-pesquisadores Clarissa Monteiro e Muryell Dantie tratam do seu encontro com as práticas somáticas corporais em Dança. Entende-se a Educação Somática como um campo interdisciplinar que se interessa pela consciência do corpo e seu movimento e, por sua vez, proporciona ao praticante uma descoberta pessoal de seus próprios gestos e de suas respectivas sensações. Impulsionados pelas vivências junto ao projeto “Prática de si”, sob orientação da professora Letícia Teixeira, situado no Departamento de Arte Corporal da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde atuam, constantemente, como facilitadores de oficinas, minicursos e residências artísticas. Partindo do princípio de que o conhecimento apreendido no corpo se potencializa ao ser transmitido, nas propostas de oficina ministradas prosseguimos a partir de um processo de sensibilização para consciência do corpo e de seus segmentos, a fim de despertá-lo para a criação. Utilizando-se de uma condução oral detalhada para absorção da presença corporal, são introduzidos, também, objetos como dispositivos para provocar a percepção das diversas texturas nas interações com o corpo sensível. Assim, torna-se possível perceber e estabelecer comunicação com as micropartículas de acontecimentos entre os pesquisadores. O ritmo da condução e a relação de contato envolvendo os dois artistas se desdobram em um corpo híbrido que, no processo, excita o outro em camadas de experimentos de si com o espaço e com o objeto. Dessa forma, o desejo de criar em conjunto reverbera na atmosfera da sala de aula. Há um estado de “prática de si”, o qual motiva o cuidado de si.

**Palavras-chave:** Educação Somática. Dança. Encontro. Prática de si. Sensibilização

## COMPARTIR CREATIVAMENTE EN LA PRÁCTICA DE SÍ

**Resumen** | En esta presentación, los artistas-investigadores Clarissa Monteiro y Muryell Dantie, tratan de su encuentro en sus prácticas de cuerpo somático en la Danza. La Educación Somática se entiende como un campo interdisciplinario que se interesa por la conciencia del cuerpo y su movimiento y, a su vez, proporciona al practicante un descubrimiento personal de sus propios gestos y sus respectivas sensaciones. Impulsados por las experiencias del proyecto “Prática de si” (Práctica de sí) bajo la orientación de la maestra Letícia Teixeira, ubicada en el Departamento de Arte Corporal de la Universidade Federal do Rio de Janeiro, donde actúan constantemente como facilitadores de talleres, mini cursos y residencias artísticas. Partiendo del principio de que el conocimiento apreendido en el cuerpo se potencia al ser transmitido, en las

propuestas del taller se procede a un proceso de sensibilización de la conciencia del cuerpo y sus segmentos, para despertarla a la creación. Mediante una detallada conducción oral para absorber la presencia del cuerpo, se introducen también objetos como dispositivos para provocar la percepción de las diversas texturas en las interacciones con el cuerpo sensible. Así, es posible percibir y establecer comunicación con las micro partículas de los acontecimientos entre los investigadores. El ritmo de la conducción y la relación de contacto que involucra a los dos artistas se despliega en un cuerpo híbrido que, en el proceso, excita al otro en capas de experimentos de sí mismo con el espacio y el objeto. De esta manera, el deseo de crear juntos reverbera en la atmósfera del aula. Hay un estado de auto-práctica que motiva el cuidado personal.

**Palabras clave:** Educación somática. Danza. Encuentro. Práctica de ti. Sensibilización

### **CREATIVE PROCESS SHARING WITHIN PRACTICES OF THE SELF**

**Abstract** | In this presentation, the artist-researchers Clarissa Monteiro and Muryell Dantie, share their meeting with the Somatic body practices in Dance. Somatic Education is understood as an interdisciplinary field that is interested in the awareness of body and movement, as a result, provides the practitioner with a personal discovery of their own gestures and their respective sensations. Driven by the experiences with the project “Prática de si” (Self Practice) under the guidance of Ms. Leticia Teixeira, located in the Department of Body Art of the Federal University of Rio de Janeiro, where they constantly function as facilitators of workshops, mini-courses, and artistic residencies. Starting from the principle that the knowledge apprehended in the body is potentialized when transmitted, in the workshop proposals we proceed from a process of awareness for the body consciousness and its segments, in order to awaken it to the creation. Using a detailed oral conduction to immerse the body’s presence, objects are also introduced as devices to provoke the perception of the various textures in interactions with the sensitive body. Thus, it is possible to perceive and establish communication with the micro particles of events among the researchers. The rhythm of conduction and the contact relationship involving the two artists unfolds in a hybrid body that, in the process, excites the other in layers of experiments of itself with the space and the object. In this way, the desire to create together reverberates in the classroom atmosphere. There is a state of self-practice which motivates self-care.

**Keywords:** Somatic Education. Dance. Encounter. Practices of the self. Sensibilization.

## Introdução

Percebemos que o ritmo do mundo está frenético, um movimento exacerbado tem tomado o tempo de escuta de nossos sentidos, afastando a nossa percepção de nós mesmos. O quanto nos atentamos aos nossos afazeres cotidianos? Quando, em nossos dias, estamos observando a nossa respiração? Como é possível dedicar um tempo para viver as sensações do corpo? Desejamos, com essa partilha, gerar uma experiência multissensorial. Vamos, aqui, portanto, iniciar com uma experiência imersiva às nossas sensações...

Permita-se pausar aos poucos.

Pisque lentamente, percebendo o movimento das pálpebras envolvendo o globo ocular. Faça isso algumas vezes.

E, perceba, agora, como está sua visão. Qual é a qualidade do que se vê? Perceba seus lábios, deslize sua língua lubrificando-os e esparrame-a no espaço interno da boca. Agora, atente-se ao espaço da sua narina e perceba o movimento do ar entrando e saindo. A cada respiração, tente perceber a trajetória do ar até chegar aos pulmões, neste caminho descrito que perpassa pelas narinas, preenchendo toda a cavidade nasal, percorrendo pela faringe, logo se desloca pela laringe, em uma passagem na traqueia, e enfim chegar aos pulmões.

Damo-nos conta de que a urgência de oxigenar a fim de permanecermos vivos é uma ação que se dá no instante, e não um movimento sucessivo, mas um ato simultâneo.

Sinta o movimento das suas costelas sendo empurradas pelo pulmão. Deixe o seu diafragma expandir e seus órgãos se acomodarem. Sinta, a cada exalação do ar, o peso sendo liberado e os apoios se evidenciarem. Deixe que a respiração pese até os ísquios cederem, aconchegando melhor o apoio do quadril. Nesta percepção, acolha a textura da superfície que os ísquios tocam. Mova cuidadosamente as coxas, percebendo os espaços na articulação entre a cabeça do fêmur e o acetábulo. Observe o movimento dos tecidos que envolvem suas coxas, se atentando às camadas de tecido que há entre o segmento e onde se apoia. Continue se movendo alterando a dinâmica da ação, em uma crescente progressão da velocidade. Agora, pause e perceba seus pés. E, a partir dos seus pés, contorne seu corpo como um todo, em uma atenção dirigida ao contorno

da pele. Minuciosamente, perceba suas dobras, e se mova entre os espaços das dobras. Quais são as partes que você escolhe aproximar de si e quais são escolhidas para se afastar? Dance com essas possibilidades. Neste percurso de movimento, busque um papel e algum objeto que permita uma escrita para, então, registrar com o corpo as sensações da experiência.

Trouxemos esta breve experimentação corporal como uma maneira de aproximar quem partilha da nossa pesquisa, a fim de expandir a leitura para além de um plano que se dá nesse meio possível. Acreditamos, porém, que seja necessário habitar outros planos desse corpo que aqui se conecta, sendo assim, a iniciativa de se inserir nesta ambiência sensível.

### **Os estudos da corporeidade e a prática de si**

Introdução aos estudos da Corporeidade é uma disciplina do período inicial dos cursos de graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sendo que “A prática corporal vivenciada na disciplina da corporeidade é direcionada para a presença do presente corpóreo.” (TEIXEIRA, 2020, p. 449). A Corporeidade surge da necessidade de falar do Corpo vivo, o corpo que está no mundo, em trânsitos, que, segundo Teixeira (2019), “preenche uma lacuna do conceito de corpo que se comprometeu com a racionalização” (TEIXEIRA, 2019). Portanto, essa disciplina se propõe a refletir acerca das concepções do corpo, mediante os paradigmas sociais atuais, por meio de experimentações laboratoriais nas quais se desperta a camada sensória a partir de uma abordagem Somática. Nesta perspectiva, as práticas nos convidam à experiência do corpo em pausa em relação ao chão, que se faz um recurso fundamental nessa abordagem, se tornando sujeito na trajetória dessa vivência. Neste contexto, as práticas nos convidam a experimentar as diversas formas de expressão do corpo, o que desemboca em um processo de reiteração da Dança enquanto linguagem na cultura em que o corpo está inserido, a partir de representações simbólicas distintas, pontuando a gestualidade que se instaura em cada corpo. Além disso, também há a proposta de repensar os modos de fazer Dança, ressignificando, assim, esta Arte enquanto saber, pois essa abordagem própria para a estrutura da aula nos insere em um

outro espaço que nos leva a compreender processos de estruturação como criação artística.

A experiência em “Introdução aos estudos da Corporeidade” foi divisora de águas em nossa trajetória na graduação. Ao nos depararmos com essa abordagem, logo no início da graduação, nos damos conta de que somos constituídas por um esqueleto que se dobra e é revestido por uma extensa camada sensível de tecido e, sobretudo, que não são independentes, o osso fundo em profundidades vivas de si na potência de sua tessitura. A partir disso, uma nova relação com o corpo se instaura: corpo sobre o corpo que atravessa camadas do corpo. No princípio do período, houve um convite da professora para criar um diário de impressões das experiências de aulas. No primeiro momento houve um estranhamento, pois nos questionamos de onde viria esse impulso e como seria desenvolvido o relato dessas impressões. No entanto, a escrita desaguou em um impulso intenso, em um fluxo de desabafo. Neste movimento, jorraram escritas de diversas percepções, interrogando se seria este um desejo ou uma necessidade, na medida em que essa experiência se expandiu para outras vivências.

Mediante essa escrita-prática, a percepção acerca da experiência se tornou refinada, uma vez que os estudos do corpo perpassam um processo de escuta interno, o que exige uma compreensão peculiar pelo tempo alargado. Assim, um olhar se abre para a consciência do corpo por meio do movimento de escrever – este que solicita um estado potencial de tomada de consciência: Como nos colocamos para escrever? Liberamos esforço... Identificamos uma escrita-registro do pensamento em movimento, nascedouro de impulsos dos micromovimentos infinitos.

Em cada aula havia um encontro de si consigo, pelo modo de estruturar a aula, o espaço para que cada um estabelecesse uma conexão consigo, vinha com força. Desde a chegada em um convite para deitar e pausar, percorrendo os apoios do corpo, cedendo o peso à gravidade, despertando cada articulação com uma atenção dirigida, contornando a totalidade do corpo, até se colocar em pé a fim de investigar os micromovimentos que surgem, somos convocados a nos interessar pela presença de nós mesmos e do outro.

Deste modo, as inquietações provocadas ao longo da disciplina foram tantas que fomos estimuladas a prosseguir em pesquisa com a professora Letícia para mover as

questões que reverberaram neste processo. Daí surge a oportunidade de dar continuidade aos estudos em uma ótica aprofundada: integrar o projeto de pesquisa “Prática de Si”<sup>25</sup> e a experiência de estar em uma monitoria<sup>26</sup>. Estar no lugar de testemunhar os processos internos dos corpos de outros se dilatando é de suma importância, na perspectiva de despertar a sensibilidade da plenitude do corpo. Na medida em que há o acompanhamento próximo de corpos, percebemos por outro ponto de vista esse modo de saber-fazer e como se dá essa abordagem sensível em transmissão aos outros. Inúmeras inquietações disparam a respeito dessa abordagem que implica no encontro entre quem toca e quem recebe o toque ou quem é tocado. Trata-se de uma relação de permissão, acessando a dimensão da disponibilidade em que “(...) a diretriz de quem conduz e o interesse de quem recebe harmonizam-se na confluência do que se destinam.” (DANTIE; TEIXEIRA, 2020, p.226).

Aquele que quer tocar o outro se coloca como um corpo-bagagem revestido da profunda experiência de quem já recebeu outros toques, pois, em outro momento, experimentou enquanto receptor. O ato de tocar atualiza a sua experiência particular de quem viveu aquela prática, conhecendo de maneira apropriada como e de onde vem o movimento. Por sua vez, para o outro que é tocado, é preciso se esvaziar do estigma de julgar ou se “pré-ocupar”, e arriscar, corporalizando o movimento de acolher o toque, registrando o que acontece, a fim de aproveitar o instante enquanto uma Dança.

No sentido dessas experiências, nossas corporeidades atravessam andanças partilhadas em um percurso sensível no âmbito da universidade pública, possibilitando-nos transmitir o vivido por meio de oficinas, minicursos e criações artísticas.

Encontramos no projeto “Prática de Si” um espaço para envolvimento com essa perspectiva somática da criação em dança. “(...) o projeto propõe experiências com sensibilidades, percepção e nova visão de mundo (...)” (TEIXEIRA, 2017 p.7) em uma proposta de permitir ao corpo uma criação coletiva que estabelece uma integração em que há uma manifestação pela troca de que, em cada um, possa aprimorar suas

---

<sup>25</sup>Projeto de Pesquisa de Iniciação Artística e Cultural do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro Coordenado pela Prof.<sup>a</sup> Ms. Letícia Teixeira (<http://lattes.cnpq.br/9331027603810355>)

<sup>26</sup> Ambos os autores estiveram como monitores da disciplina Introdução aos estudos da Corporeidade ministrado pela professora Letícia Teixeira.

possibilidades, aprofundando e detalhando suas maneiras de expressão dentro do que seja possível. Voltamo-nos para a atenção dirigida ao corpo em uma tomada de consciência da sua estrutura, esmiuçando as mínimas percepções do acontecimento corpóreo, e enquanto suas possibilidades de dinâmica, flexibilidade, maleabilidade, fluxos de movimento na experiência com a improvisação dançada.

A relação com os jogos de dobras corporais proporciona ao outro diversos modos de se mover pelo sentido das articulações, que conduzem as mudanças das formas que se dão por meio da investigação criativa dessa capacidade corporal: dobrar-se e desdobrar-se, assim como dobrar um papel. É possível registrar a experiência de dobrar uma folha de papel com as mãos e logo dobrar o corpo pelas articulações em relação ao papel dobrado. Em seguida, desdobrar o papel lentamente, percebendo como seus gestos são levados pelo movimento de desdobrá-lo, por meio de cada linha que se revela da dobra, cada impressão da pele das mãos revelando a pele dobrada do papel. Ou seja, esse jogo dobrável articular dá ao corpo maneiras de mover partes de si que, em confluência, geram o contato com o mundo, ocasionando a capacidade de se reinventar. Memoramos uma partilha de criação na qual tínhamos uma célula individual de pesquisa com pontos de partidas distintos, contudo, encontramos um meio de criar uma nova célula que se concebeu mediante o encontro das nossas criações – um duo gerado da partilha de dois solos abolindo os espaços convencionais em uma criação partilhada através de um novo lugar para o coletivo, ou seja, reinventando o estar com (TEIXEIRA, 2017).

Cada instante vivido nas partilhas do projeto nos conduziu a outras. Tomados pela experiência da prática de si, tendo a corporeidade como ponto de partida dessa investigação, agora, enquanto facilitadores de encontros, refletimos: o que nos permite criar em conjunto nessas ocasiões? O que nos torna habilitados a conduzir esses encontros? Enquanto artistas, nos vemos capazes de tornar a Arte um encontro de mundos, em que o estar junto é a força motriz para impulsionar o ato criador, partindo do pressuposto de que a própria criação nasce justamente desse instante do cruzamento entre as nossas corporeidades que se despem para arriscar estar nesse movimento de partilha da criação. Nossas organizações singulares se entrelaçam e, tendo como causa um novo organismo, que está constantemente em flexão, sendo invadido por forças que serão transformadas no decorrer do encontro.

No projeto, considero que este aprendizado tem como pressuposto a não premeditação do acontecimento nos encontros, para manter acesa a impressão do modo como cada um chega, permitindo que a ocasião norteie o tema da proposta de vivência prática e agregue a absorção dos comentários e assuntos surgidos (TEIXEIRA, 2017).

Nossas chegadas nas oficinas não eram premeditadas ao que seria proposto nas práticas conduzidas para os grupos, lidando, assim, com o imprevisível. A necessidade de “estar consigo para estar com o outro”, parafraseando Angel Vianna, vem dessa atenção viva ao instante, da porosidade do corpo que vibra a frequência de estar ali, praticando o estado presente consigo, e reverberando o outro. Pretendemos, após explanar nossas andanças subjacentes, apresentar um relato de um dos desdobramentos para elucidar essa comunicação.

### **Experimento em partilha de uma abordagem que respira**

Partilhamos, por aqui, nossa experiência no evento “UniversiEncontro de Dança”<sup>27</sup> ocorrido no ano de 2019, no qual cada uma apresentava um projeto de minicurso: “Movimento que respira: O corpo é casa” e “Balé em experimento de uma abordagem somática”. Detalhamos, a seguir, o que foi concebido em cada um deles, quais se cruzam em suas abordagens, a que se propõem e se apoiam para criar, porém, se diferenciam na temática apresentada. O “Movimento que respira: O corpo é casa” além de ser construído pelos fundamentos advindos do campo de conhecimento da Educação Somática trabalhados no núcleo do projeto supracitado, também parte de provocações oriundas dos estudos do movimento humano por meio das práticas de Yoga e Dança Contemporânea experimentados pela propositora.

Em concordância com Bolsanello (2016) “(...) a Educação Somática é uma intervenção pedagógica composta por métodos que investem no movimento do corpo” e é nesta perspectiva que esta prática investe na compreensão de que o corpo é dotado de inteligência motora e todas as estruturas corporais são vivas: se movimentam,

---

<sup>27</sup> O UniversiEncontro de Dança é um encontro realizado por estudantes das graduações em Dança do Brasil, no caso esse foi um evento realizado na cidade do Rio de Janeiro.

respiram e interagem entre si. Sendo assim, há o convite para que os participantes vivenciem as expressões de seus próprios corpos, em uma relação individual e coletivamente, através do gesto consciente e da escuta interna ampliada. Por se tratar de diálogos, o percurso se estabelece a partir do contato com o próprio corpo, com o corpo do outro e de um corpo-objeto, assim, todos os corpos se relacionam com o objetivo de refletir e se perguntar: “quantos corpos habitam o meu corpo?”, “quantos movimentos se originam e se expressam através e pelo meu corpo?”, “como é perceber meu corpo como minha casa?”. Desta forma, durante o percurso, pretende-se observar a origem dos movimentos do corpo a fim de diminuir o esforço empenhado em realizar cada um deles; perceber como as estruturas corporais e a mente se comunicam para gerar ação consciente; repensar os movimentos cotidianos a partir da consciência na respiração e pesquisar possibilidades e potencialidades corporais a partir da concentração em único ponto.

Enquanto isso, o minicurso “Balé em experimento de uma abordagem somática” trouxe como ponto de partida a vivência do propositor e a compreensão do balé como uma prática que atravessa os séculos. Como afirma Vianna (2018) “(...) é necessário a modificação técnica do balé (...) a reforma técnica partindo dessa mesma técnica, levando-a em consideração” (VIANNA, 2018, p.87). Posto isso, atualmente, essa dança tem ampliado seus modos de ensino diante do corpo contemporâneo e sobre os pensamentos que são apresentados nesse contexto como dispositivos de estudo para compreender a prática do balé em nosso tempo. A partir de uma experiência somática, almeja-se, nessa pesquisa, uma contribuição para a ciência da Dança, assim como as possibilidades no universo de trabalho em Dança na cidade do Rio de Janeiro. Com o propósito de alargar a apropriação do corpo dançante na prática da técnica do balé para o corpo contemporâneo, desenvolvendo uma percepção do uso das articulações, tecidos corporais, sentidos e sensações dos órgãos e vivências do movimento dançado.

Os minicursos supracitados aconteceram em dois dias, uma vez que no segundo dia não houve quórum suficiente para que as aulas propostas ocorressem, surgiu a possibilidade de unirmos nossas aulas. Logo, nos abrimos para partilhar nossas pesquisas, rememorando outros encontros que tivemos. Por conseguinte, qual seria o nosso ponto de partida para estabelecer o rumo de um novo minicurso? Seria preciso

abrir mão de algo para que pudéssemos caminhar nessa encruzilhada? O ponto principal é a certeza entre nós da disponibilidade para partilhar e nos lançarmos nesta jornada investigativa no encontro de múltiplas corporeidades.

Relatamos a seguir nossa experiência: Para um chamamento inicial, a chegada dos participantes ao espaço se dá com a percepção do que ali estava vivo, dos corpos que partilhavam dessa prática de si, da vida, do pulso, dos sentidos; se perceber em pausa. O encontro com o chão, o chão amadeirado que reflete a luz do sol que entra pela janela da sala 341, a “sala do piano”, como é carinhosamente chamada pelos discentes da Dança UFRJ. Esparramar-se pelo espaço para somar ainda mais espaços, expandir as partículas do corpo em movimentos experimentados pela sensação – percebam suas dobras, movam-se por elas, deixe ser movido pelo contato com o chão. Seguimos com um convite para registrarem por imagem em uma folha de papel fornecida por nós as percepções próprias do que se entende por corpo e, no decorrer da prática, seguir adicionando ao registro o que julgassem pertinente, tratando como um processo de investigação criativa auto etnográfica. Apresentamos o objeto para conduzir a prática – um balão ou bexiga – inicialmente vazio, com sua pele elástica, tocamos com as mãos para perceber suas texturas identificando as sensações excitadas neste primeiro contato. Partindo para a dinâmica de assoprá-lo e enchê-lo de ar, despertamos a camada volumosa de nossos corpos na medida em que o objeto infla e observamos a tridimensionalidade corpórea, com a atenção dirigida ao mecanismo respiratório, a ponto de o movimento se tornar orgânico e imagético-sensorial, na relação entre corpo e objeto. Agora, focando no esvaziamento do objeto, movemos o ar expirado pela superfície da pele de todo o corpo, investigamos as possibilidades rítmicas do tempo no gesto de pinça da mão entre os dedos. Além disso, por meio dessa ação, exercitamos a ativação cinestésica por meio da camada da pele e uma noção de contornos corporais, isto é, desenhamos a topografia do objeto e definimos o próprio corpo.

Após esse experimento, conduzimos o objeto para o espaço entre as duas mãos para inflá-lo e mantê-lo preenchido no tamanho deste espaço, com a sensação do volume do coração. Daí, pulsar o objeto percebendo a vibração por todo o corpo. Movimento que gera movimento. Seguimos assim, para investigar a forma pela relação do balão e o espaço angular entre os braços conectados por ele, aproximando e afastando do umbigo.

A conexão da cintura escapular, a projeção do esterno, relacionando com a primeira posição do balé, se movendo pelo espaço e criando outras formas possíveis dessa relação. Prosseguimos para a exploração do objeto recheando as axilas para partir para uma pesquisa aprofundada sobre o objeto e outros espaços articulares, com uma observação dirigida na relação que se estabelece na sustentação do corpo com os apoios no ar. Permitindo, assim, o desenvolvimento do corpo em um processo criativo dinâmico em coletivo, chegando ao ponto de ocupar outros espaços, submergindo modos de expressão distintos. Por fim, dialogamos sobre essa dança-acontecimento no coletivo, levantando questões a respeito da experiência de partilhar, como afirma Teixeira (2017) “Não há o que ensinar, e sim proporcionar o acesso da capacidade de sentir, pensar e agir próprio de cada um” (TEIXEIRA, 2017, p.7).

Consideramos o quanto a experiência nas partilhas do projeto “Prática de si” foram fundamentais para esse encontro entre nossas pesquisas, o quanto a vivência da Educação Somática na Universidade Pública tem um papel crucial para expandir as distintas formas de sentir, perceber, ter experiência corporal do Artista da Dança em múltiplas configurações que se encontram com tantas possibilidades de se mover no mundo, disseminando diversas práticas sensíveis. Bem como faz-se necessário ressaltar a importância de apontar que o saber do corpo – este que é transmitido através de uma convivência integrada entre mestre e discípulo – deve urgentemente ser compartilhado, tornando os encontros acessíveis. Que no momento possível possamos tocar nossas peles umas nas outras, sentir o pulso uns dos outros, respirar juntos, sentir o cheiro dos nossos corpos. E, o quanto ansiamos por isso, que possamos nos abraçar novamente, um abraço ralentado, aterrar no abraço. Sabemos que algo novo virá para as nossas relações e, mais do que nunca, podemos sentir que as abordagens somáticas contribuirão para esse recomeçar, no sentido de sentir cada passo, reconstruir o mundo, vértebra por vértebra, desenrolando lentamente, até que a cabeça é a última que chega. Então, conduzimos um movimento pela cabeça, lançando-nos pelo agora para alcançar o futuro, breve será nossa resposta de que juntos chegaremos para partilhar essa prática evolutiva.

## Referências

BOLSANELLO, Débora Pereira. **Educação Somática**: ecologia do movimento humano. Curitiba: Juruá, 2016.

CASTILHO, Jacyan; VIANNA, Angel. Percebendo o Corpo. *In*: GARCIA, Regina Leite (Org.). **O Corpo que fala dentro e fora da escola**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

TEIXEIRA, Letícia Pereira. A Corporeidade e a análise funcional do corpo no movimento dançado em diálogo com outras práticas corporais. **Revista Interinstitucional Artes de Educar**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 3, p. 581-595, 2019.

TEIXEIRA, Letícia Pereira. A arte de aprender a estar consigo para estar com os outros. *In*: TRANS-IN-CORPORADOS: CONSTRUINDO REDES PARA A INTERNACIONALIZAÇÃO DA PESQUISA EM DANÇA, 2017, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Campinas, Galoá, 2017. Disponível em: <https://proceedings.science/trans-in-corporados-2017/papers/a-arte-de-aprender-a-estar-consigo-para-estar-com-os-outros>. Acesso em: 04 set. 2021.

TEIXEIRA, Letícia Pereira. Sobre o que me dedico, há muito tempo: a partir de breves anotações feitas pela monitora. *In*: ANDRADE, Sérgio Pereira (org.). **2º Trans-In-Corporados**: textos completos. Rio de Janeiro: LabCrítica, 2020. p. 445-451.

TEIXEIRA, Leticia; DANTIE, Muryell; Transmissão Investigativa Corporal: processo de recepção somática. *In*: VIEIRA, Marcilio de Souza; MARQUES, Larissa Kelly de Oliveira; RENGEL, Lenira Peral; PINTO, Amanda da Silva (orgs.). **Práticas Sensíveis de Movimento na Dança**. Salvador: ANDA, 2020. p. 222-236.

VIANNA, Klauss. **A dança**. Em colaboração com Marco Antonio de Carvalho. 8ª ed. São Paulo: Summus, 2018.

### Sobre os autores:

Clarissa Monteiro é graduanda do curso de Bacharelado em Dança e integra o projeto “Prática de si”, coordenado por Letícia Teixeira, ambos no DAC, da UFRJ. Atua no eixo de dança-educação-saúde. Estágio em Eutonia com Thereza Feitosa (FAV). Formada em Técnicas de Educação Somática por Núcleo Oito. E-mail: clarissamonteiro.a@gmail.com

Muryell Dantie é Bacharel em Dança pela UFRJ, artista-pesquisador em dança e corpo cênico, preparador corporal de atores e bailarinos, professor de balé clássico, dança

contemporânea e consciência corporal, práticas corporais somáticas e sapateado. E-mail: [muryelldantie@live.com](mailto:muryelldantie@live.com)

### **Sobre los autores:**

Clarissa Monteiro es una estudiante graduada en el curso de Bachillerato en Danza y forma parte del proyecto “Prática de si” coordinado por Letícia Teixeira, ambas en el DAC, UFRJ. Trabaja en el eje danza-educación-salud. Pasantía en Eutonia con Thereza Feitosa (FAV). Graduada en Técnicas de Educación Somática por el Núcleo Oito. E-mail: [clarissamonteiro.a@gmail.com](mailto:clarissamonteiro.a@gmail.com)

Muryell Dantie es un Bacharel en Danza en la UFRJ, un artista investigador de la danza y el cuerpo escénico, director técnico de actores y bailarines, profesor de ballet clásico, danza contemporánea y conciencia corporal, prácticas corporales somáticas y claqué. E-mail: [muryelldantie@live.com](mailto:muryelldantie@live.com)

### **About the authors:**

Clarissa Monteiro is an undergraduate student in the Bachelor Degree in Dance, and is part of the project Prática de si coordinated by Letícia Teixeira, both at DAC, UFRJ. She works in the axis of dance-education-health, follows an internship in Eutonia with Thereza Feitosa (FAV), and is certified in Somatic Education Techniques by Núcleo Oito. Email: [clarissamonteiro.a@gmail.com](mailto:clarissamonteiro.a@gmail.com)

Muryell Dantie is an Bachelor in Dance at UFRJ, researcher artist in dance and scenic body, body coach of actors and dancers, classical ballet teacher, contemporary dance and body awareness, somatic body practices and tap dance. Email: [muryelldantie@live.com](mailto:muryelldantie@live.com)

## DESLIZES: REVISITANDO INÍCIOS

Dafne Sense Michellepis – Universidade Estadual Paulista

**Resumo** | O texto é baseado em experiências pessoais e se propõe a abordar experimentos poéticos cênicos de dança na interface com a abordagem somática. Os referenciais de embasamento teórico e prático para esse estudo se apoiam no diálogo entre processos criativos da Balangandança Cia. e a autora Ciane Fernandes, face aos conceitos somático-expressivos do Sistema Laban/Bartenieff, a fim de relacionar a perspectiva memorial ao corpo atual. Deslizar, como verbo literal e simbólico, trata da busca por eixos móveis na lida constante com o equilíbrio e o desequilíbrio. Ao experimentar movimentos gerados pela transferência de apoio dos pés sobre um *hoverboard*, uma prancha móvel, desfrutei de novos sentidos e significados para o corpo em deslocamento, bem como pude visitar a infância. O exercício da escrita tem apontado possibilidades de atualizar saberes que nascem no corpo e, pelas memórias sensorio-motoras, deslizam no tempo/espaço de sentimentos, ações e pensamentos, trazendo à tona elementos expressivos da dança que estão sempre sujeitos a mudanças.

**Palavras-chave:** Dança Contemporânea. Memória. Equilíbrio. *Hoverboard*.

## RESBALONES: NUEVA VISITA A LOS INICIOS

**Resumen** | El texto se basa en vivencias personales y propone abordar los experimentos poéticos escénicos de la danza en la interfaz con el enfoque somático. El marco teórico-práctico de este estudio se basa en el diálogo entre los procesos creativos de Balangandança Cia. y la autora Ciane Fernandes, teniendo en cuenta los conceptos somático-expressivos del Sistema Laban/Bartenieff, con el fin de relacionar la perspectiva del memorial a la corriente del cuerpo. Deslizar, como verbo literal y simbólico, trata de la búsqueda de ejes móviles en la lucha constante contra el equilibrio y el desequilibrio. Al experimentar los movimientos generados por la transferencia de apoyo para los pies en *hoverboard*, una tabla móvil, pude disfrutar de nuevos sentidos y significados para el cuerpo en desplazamiento, además de volver a visitar la infancia. El ejercicio de la escritura ha señalado posibilidades para actualizar conocimientos que nacen en el cuerpo y, a través de recuerdos sensoriomotores, deslizarse en el tiempo/espacio de sentimientos, acciones y pensamientos, sacando a la luz elementos expresivos de la danza a la que siempre están sujetos al cambio.

**Palabras clave:** Danza Contemporánea. Memoria. Equilibrio. *Hoverboard*.

## SLIPS: REVISITING STARTS

**Abstract** | The text is based on personal experiences and proposes to approach scenic poetic experiments in dance in the interface with the somatic approach. The theoretical-practical framework of this study is based on the dialogue between the creative processes of Balangandança Cia., and Ciane Fernandes publications, and the somatic-expressive concepts of the Laban/Bartenieff System, providing a memorialistic perspective on the current body. Slide is about the search for moving axes in the constant struggle with balance and imbalance as a literal and symbolic verb. By experiencing the movements generated by the transfer of foot support to a hoverboard, I was able to enjoy new senses and meanings for the moving body and be able to revisit childhood. The exercise of writing has pointed out possibilities for updating the knowledge that is born in the body. Through sensorimotor memories, they slide in time/space of feelings, actions, and thoughts, bringing out expressive elements of dance that are always subject to change.

**Keywords:** Contemporary Dance. Memory. Balance. Hoverboard.

### Introdução

Comecei a estudar a dança porque, quando criança, gostava de brincar, correr, subir em árvores, me esconder, andar de bicicleta, mas, principalmente, amava patinar e dançar. Todas estas práticas despertavam a sensação de liberdade para criar caminhos e me desafiavam na busca de equilíbrio constante. Tais ações e estados de espírito, marcaram minha história celular, logo, para esta narrativa, parto de referências construídas em uma infância desfrutada corporalmente, apontando reverberações da memória corporal no trabalho enquanto intérprete criadora da Balangandança Cia. No momento, sob orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lilian Freitas Vilela, estou no Programa de Pós-Graduação em Artes da Unesp/SP, cursando o mestrado.

Com o propósito de relacionar a perspectiva memorial ao corpo de agora, busco fomentar novas percepções para a relação sensível do corpo com espaços, por meio de temas de consciência corporal e propriocepção que podem se tornar cênicos a partir de intenções direcionadas às qualidades expressivas do movimento. Ao apresentar minha história de corpo, busco ir ao encontro do que Ciane Fernandes coloca como relevante em sua trajetória: considerarmos nossas vivências como as regentes de nossas pesquisas.

Pesquisa Somática não emerge da arte, não a inclui como método constitutivo, e não objetiva a criação ou inovação artística. No entanto, suas bases confundem-se com as das artes em sua ênfase na experiência, na intuição, na integração ser-meio, no aspecto transpessoal e na criatividade. Assim, podemos usar sua audácia sutil para questionar meios cartesianos de se fazer pesquisa (como, por exemplo, questionar o ato de escrever como prioritariamente cognitivo); mas é preciso buscar meios criativos autônomos, baseados na questão estética e desvinculados de uma função analítica a priori (FERNANDES, 2014, p. 84).

Ao estabelecer relações entre a prática e a escrita somática acadêmica, ensaio os primeiros passos nesta direção, utilizando como base a experiência do peso de um corpo encarnado na Terra, motivado pela paixão pelo ato de deslizar e dançar. O deslizar, enquanto uma das ações de dinâmicas expressivas labanianas, traz os elementos dos fatores de movimento indicando suas qualidades de peso (leve), espaço (direto) e tempo (lento). Já o impulso expressivo apaixonado na perspectiva labaniana utiliza-se dos elementos de peso, fluxo e tempo combinando suas qualidades entre si.

Desde minha infância, a junção de dança com saberes somáticos parecia despontar como aspectos tangíveis e palpáveis, mas brotavam de uma fonte elevada e profunda, algo que direcionava para cima e para baixo ao mesmo tempo. Este tipo de intuição persiste, o que me faz sentir grande e pequena em um caminho sem fim, no qual, apesar de saber algumas coisas, serei sempre iniciante.

### **Infância: linhas e rodas**

Dos meus seis aos 10 anos de idade, a presença das rodas permeavam minha rotina, não só para brincar com outras crianças do prédio e da rua onde morava, mas também para me transportar para outros lugares em termos reais e simbólicos. Sentia tanta confiança no meu corpo sobre as rodas, que calçava o par de patins como antídoto para "coisas chatas". Ir ao dentista sozinha ou ir à padaria de patins, viravam programas interessantes.

Do dentista, tenho a recordação sonora das rodas e do freio frontal dos patins percutindo ritmicamente na escada de madeira do sobrado da clínica, bem como a memória do peso dos patins reivindicando a musculatura, exigindo força das minhas pernas quando levantava os pés para sentar/deitar na cadeira do consultório. Para a padaria, o desafio dos fatores peso, fluxo, tempo e espaço se apresentavam alternados

no carregar dos vasilhames de vidro, que iam vazios e retornavam com líquido. A calçada era esburacada, cheia de declives e fendas no concreto devido às raízes das árvores, logo, o chão propunha um jogo de corpo que, aos poucos, foi assimilado como uma partitura corporal. Questionando, conforme Ciane Fernandes (2014), o ato de escrever como prioritariamente cognitivo e entendendo coreografia como a escrita da dança, descrevo que, naqueles trechos entre o portão do prédio e a padaria da esquina, a coreografia executada inúmeras vezes era composta por pausas, pequenos saltos, cruzamentos de pernas para mudança de nível com o corpo disposto lateralmente, e requisitava, em todo o percurso, o equilíbrio de forças nos músculos estriados. Tudo isso afinando a coordenação de membros superiores e inferiores, a respiração e o foco do olhar em pontos específicos do espaço.

Tal ritmo era bem diferente do andamento proposto pelo corredor lateral do pátio do prédio onde morávamos ou pelo chão da marquise do Parque do Ibirapuera<sup>28</sup>. A relação com a velocidade no deslocamento frontal conferia sensações de alegria e prazer na ação de deslizar, algo muito próximo ao que compunha a sensação de voo presente nos meus sonhos. Em termos espaciais, as estruturas arquitetônicas verticais eram também marcos que inspiravam diálogos corporais. As pilastras de sustentação das construções balizavam os tipos de curva que se podia fazer nos trajetos. As pilastras redondas da marquise do parque eram aprazíveis para apoiar as mãos e girar ao redor, enquanto as retangulares do prédio exigiam atenção redobrada pelas suas quinas. Descer rampas também era uma experiência fascinante, na qual a velocidade aumentava sem esforço físico. Além do tempo de aceleração, havia a leitura sensorial da inércia e a assimilação do tempo da desaceleração proporcional ao atrito dos pisos. Quanto mais rugoso e texturizado, menos o deslize perdurava.

No Princípio Fundamental da Dinâmica<sup>29</sup>, a Segunda Lei de Newton estabelece que a aceleração adquirida por um corpo é diretamente proporcional à resultante das forças

---

<sup>28</sup> O Parque do Ibirapuera é um parque urbano projetado por Oscar Niemeyer, localizado na Av. Pedro Álvares Cabral - Vila Mariana, São Paulo, Brasil. Marquise do Parque do Ibirapuera pode ser vista em <https://youtu.be/yymy1xvrYYMc>

<sup>29</sup> Publicado em Os Princípios Matemáticos da Filosofia Natural (em latim: *Philosophiae naturalis principia mathematica*, também referido simplesmente como *Principia*) é uma obra de três volumes escrita por Isaac Newton, publicada em 5 de julho de 1687. Newton publicou outras duas edições, em 1713 e 1726.

que agem sobre ele. Essa e várias outras leis foram assim sentidas e absorvidas desde antes das aulas de Física no Ensino Médio.

Aprendi sozinha a andar no patins de rodas, mas comecei a fazer aulas de dança após ter feito algumas de patinação no gelo no bairro de Santo Amaro, em São Paulo. O professor sugeriu que eu aprendesse balé para aperfeiçoar minhas linhas. Tentei, mas sentia falta da ação de deslizar, do fluxo contínuo, da sensação de liberdade, brincadeira e leveza que tinha com os patins. Assim, desisti das aulas de dança clássica, mas segui com apreço por outras investigações cinéticas.

Das rodas sob os sapatos para as rodas do carro, a vida seguia dando pistas. Eram dicas que estimulavam a curiosidade e ensinavam sobre as materialidades. Como meus avós moravam na praia, minha infância foi marcada por viagens semanais pelas rodovias que ligavam a cidade de São Paulo ao litoral sul. Deixando o pensamento vagar no banco de trás do automóvel, sentia no corpo a sutileza com que meu pai guiava. Ao trocar de faixa na estrada, era intrigante observar os gestos quase imperceptíveis de seus braços nas ultrapassagens, aquele movimento pequeno e delicado na direção era capaz de causar um grande efeito no tempo/espaço do deslocamento.

Como, na época, não existiam carros com injeção eletrônica, era preciso esperar esquentar o motor logo após a ignição. Aprendi a perceber o tempo da mudança das marchas pelo som do motor de combustão. Motor como o coração, cujo ritmo das batidas dos pistões é provocado por explosões de calor, que geram a energia necessária para tirar o carro da inércia e colocá-lo em movimento. No automóvel, é o acelerador que abre a entrada de ar para o motor, que deve funcionar em sincronicidade sequencial, caso contrário, o carro engasga, afoga ou morre.

De alguma forma, o ronco do motor e as linhas do asfalto que pontilhavam a trajetória da estrada estimulavam a percepção, alimentando minha imaginação e levando-me para mundos dançantes que não existiam, lugares ora estranhos e assustadores, ora divertidos e libertadores. Foi na relação de fusão que parecia haver entre o corpo do meu pai e o carro que ambientes internos e externos ganharam conotações múltiplas. Eu me sentia dentro do corpo dele na mesma relação dinâmica de espaço, corpo e movimento vivida outrora dentro da barriga da minha mãe. No carro, meu pai ficava grávido de si e da família.

Aprendi geografia e física na praia, com a linha do horizonte e o balanço do mar. As ruas de Peruíbe tinham pouco asfalto e, ao caminhar descalça sobre a areia ou sobre os paralelepípedos do calçamento, eu visualizava internamente linhas que conectavam terra e céu. As linhas que evaporavam pela minha cabeça brotavam do nível baixo, subiam pelos pontos de apoio dos meus pés no chão, passavam pelos meus joelhos e atingiam meu centro, entre o umbigo e a curva da coluna lombar. O meio geográfico do corpo ereto era um local em constante ebulição. Um certo pensamento de evitar a anteversão de quadril e o exagero da "bunda empinada" me atravessava. O padrão normativo da dança clássica permeava meu imaginário da bailarina perfeita e condenava os desencaixes que causavam desequilíbrios na postura. Entretanto, por mais que me esforçasse, tal perfil encaixado não combinava comigo. Eram constantes as frustrações que vivi ao tentar praticar piruetas no eixo sobre meus pés. Não conseguia finalizar bem, sempre caía, provavelmente devido aos vetores de força que agiam na minha constituição anatômica. Trago isso para a reflexão, pois, sobre as rodas dos patins no asfalto ou as lâminas no gelo, eu não tinha este tipo problema. Conseguia girar e finalizar os movimentos brincando. Na patinação, a velocidade do giro é controlada pelo movimento dos braços no momento angular. Começava lentamente com os braços abertos e, quando os trazia em direção ao peito, o movimento do giro acelerava, fazendo-me ver com nitidez minha mão e borrando todo o espaço em volta. O mundo girava mais rápido enquanto eu estava parada.



Figura 1 – Foto de ponto de vista subjetivo do giro.  
Fonte: acervo pessoal.

## O Bacharelado em Dança e a Balangandança Cia

Cursei o Bacharelado em Dança da Unicamp de 1989 a 1992, quando a universidade ofertava na estrutura curricular várias práticas corporais, entre elas os estudos de Moshé Feldenkrais, técnica de Alexander e Eutonia. Foi também na graduação em dança que pude ter contato com aulas de anatomia e cinesiologia pelo trabalho somático brasileiro do professor José Antônio Lima, futuramente denominado Reorganização Postural Dinâmica (LIMA, 2010). Aliado às práticas somáticas, ter cursado a disciplina Elementos Musicais para Dançarinos, oferecida pela professora Denise Garcia, também foi determinante naquele ponto da trajetória, reforçando meu interesse na relação entre música e movimento, que impulsionou a concepção da minha primeira célula coreográfica: o solo *As Damas de Paris* com trecho da ópera minimalista *Einstein on the Beach*, de Phillip Glass<sup>30</sup>.

Após ter me formado na Unicamp, participei da criação de uma companhia de dança que, durante 20 anos, foi o espaço sagrado das reverberações da minha corporalidade

---

<sup>30</sup> *Einstein on the Beach* é uma ópera em quatro atos, musicada por Philip Glass, encenada por Robert Wilson e coreografada por Lucinda Child. Sua estreia se deu na década de 1970.

infantil. Com o suporte artístico e pedagógico da diretora Geórgia Lengos, na Balangandança Cia. desenvolvemos um modo de pesquisar dança contemporânea para crianças no qual, além de manter o contato íntimo com verbos familiares em meu repertório de vida, pude materializar no corpo a poesia que sentia no ar. Por meio dos trabalhos vivenciados entre membros do núcleo artístico da companhia e outras pessoas, em diversos tempos e espaços, pudemos subir e descer, levantar e cair, parar e deslocar, pesar e flutuar, pressionar e suavizar, separar e juntar, rolar e enrolar, arranhar e alisar. Nos duetos de palavras opostas, percorremos suas graduações nas quais pudemos sonhar, imaginar e realizar juntos. A comunicação entre atitudes externas e estados internos compuseram o vocabulário básico das narrativas cênicas desenvolvidas ao longo dos anos na história contínua da Balangandança Cia. Exercitamos qualidades de esforço/intenção/ação, trabalhando emoções, significados e memórias em constantes atualizações.

Para trazer a conexão do trabalho da companhia via rodas, cito a criação do espetáculo *Roda Pé* (2001), concebido a partir de estudos sobre o pé como gerador de movimentos. Aliando inicialmente a linguagem verbal no uso de trava-língua e expressões idiomáticas, a investigação levou-nos às danças de sapateio do Sul e Sudeste do Brasil, tais como a Catira, o Fandango de Tamanco e a Dança de São Gonçalo. Sentir pulsar os ritmos dessas manifestações culturais que até então desconhecia, me ajudou a entender que poderia inventar outros caminhos para dançar. No diário de bordo do espetáculo *Roda Pé*, revisitei o processo criativo e pude lembrar que foi nele que aterrei, que ganhei densidade no meu corpo. O apreço pelo movimento em deslocamento através dos patins imprimia leveza no meu corpo, porém minha base não era firme sem os aparatos externos. Foram as vivências de pisar bem o chão, deixar o peso passar pelo quadril, joelhos, tornozelos até chegar ao pé que, aos poucos, foram construindo novos entendimentos de organização, força e vetores para o alinhamento de pernas e quadril.

Dentre os objetos cênicos que compunham o enredo desta obra, estavam rodas de bicicleta, *shape*<sup>31</sup> e skate. Meu irmão Damon, que também compartilhava o apreço pelas

---

<sup>31</sup> A palavra *shape* também significa forma, mas aqui é a prancha de madeira, o board em inglês, que permitem que a pessoa se equilibre sobre os dois eixos chamados de *trucks*, onde rolam as quatro rodinhas do skate. Estas mais os rolamentos, parafusos e a lixa, são as partes que compõem o todo de um skate.

descobertas corporais, tornou-se um atleta, e, na montagem do *Roda Pé*, atuou como preparador corporal dos intérpretes-criadores em encontros direcionados para a cena do skate. Orientou-nos para que pudéssemos aprender o manejo do objeto, explicando sobre o nariz e o rabo da prancha, sobre como girar o punho para realizar as pegadas na borda do shape, e maneiras de girá-lo no ar e no chão. Ele foi nos mostrando caminhos orgânicos de manipulação, abrindo espaço para nossas percepções de peso e apoios na prancha, favorecendo certa intimidade com os objetos.

Como a memória visual ajuda as demais, fiz, na ocasião, um estudo gráfico do que depois foi para o palco.

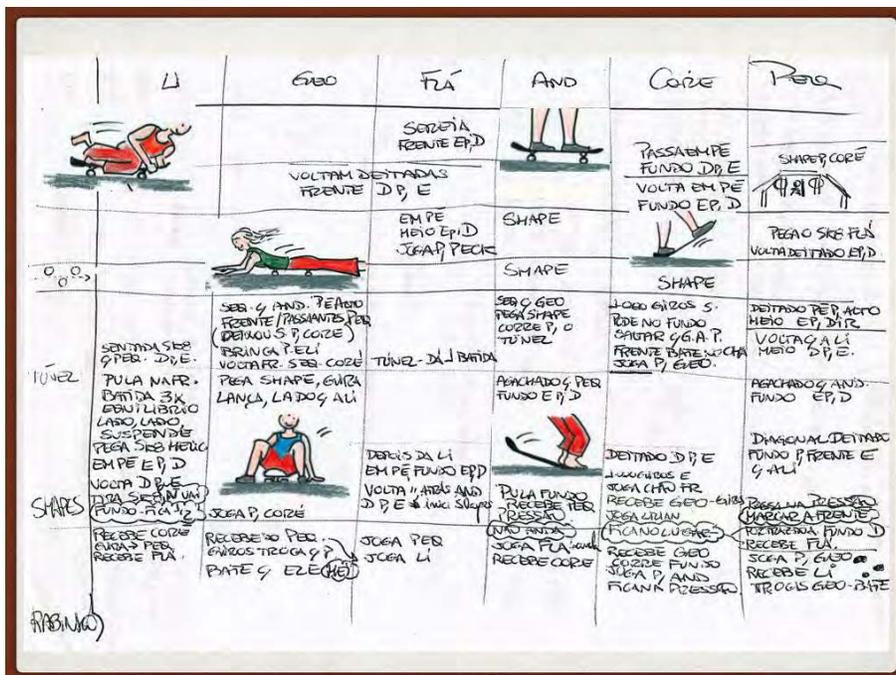


Figura 2 – Desenho com esquema coreográfico da cena do skate do espetáculo “Roda Pé”.  
Fonte: acervo pessoal.

A montagem da cena foi uma orquestração daquilo que conseguimos fazer com e sem os objetos em movimentos na intersecção entre dança, esporte e brincadeira. Através de desenhos para a estruturação coreográfica, descrevo as principais ações, as formas de apoio no shape e no skate e aponto os níveis e das direções de deslocamento que

compuseram a coreografia desta cena<sup>32</sup>. Acima das colunas constam os nomes dos intérpretes que atuaram em 2001, durante os meses finais da gestação do meu primeiro filho, Athos.

## **O mundo acabou, mas continua girando: o hoverboard**

A cantora Marina Melo, instigada pela simultaneidade da beleza e do terror, diz que *O Mundo Acabou, Mas Continua Girando*<sup>33</sup>. O tom jocoso da música lenta, contínua e pesada em sua voz suave, ressoava em mim. Devido a uma síndrome<sup>34</sup> que reduziu os movimentos das minhas pernas e quadril, precisei diminuir minhas atividades com a dança como fazia até então. Perdi o chão. Tempos depois, comecei a pesquisar movimentos utilizando um hoverboard para, assim, manter minha saúde psíquica e emocional.

O hoverboard é parecido com um skate elétrico. É um veículo portátil que se autoequilibra quando ligado, sobre o qual a pessoa se desloca sem realizar a marcha. A musculatura do quadril e dos membros inferiores<sup>35</sup> realizam as fases de apoio e balanço como no caminhar, no entanto, sem dar passadas. O acionamento e a velocidade são controlados pelo deslocamento do peso do corpo para frente, quando se deseja mover adiante e para trás, quando se deseja realizar a frenagem.

Em 2017, quando mostrei minhas pesquisas de movimento no hoverboard para meu irmão skatista, recebi dele o incentivo de compor novas formas de dançar. Encontrava-me perdida, mas, pelo incentivo dele, consegui vislumbrar possibilidades de recriar fluxos no espaço.

---

<sup>32</sup> Eu parei de dançar na 26ª semana de gestação. Os intérpretes na ocasião eram Lilian Freitas Vilela, Georgia Lengos, Flavia Abdalla, Anderson do Lago Leite, Marco Aurélio Valente (Coré) e Alexandre Ciconello (Peq). Nos anos seguintes a obra foi também interpretada por Alexandre Medeiros, Lívia Império e fez parte do elenco de intérpretes criadores a dançarina Eloisa Domenici.

<sup>33</sup> Música de Marina Melo. <https://youtu.be/FhYdmFDwuhg> Consultado em 15/09/21.

<sup>34</sup> Impacto femoroacetabular (IFA) é uma condição que ocorre quando existe um contato anormal e desgaste entre a cabeça e o encaixe da articulação do quadril. <https://www.einstein.br/guia-doencas-sintomas/impacto-femoroacetabular>. Consultado em 11/09/21.

<sup>35</sup> A musculatura do quadril e dos membros inferiores envolvidos na marcha são: quadríceps, isquiotibiais, gastrocnêmio, sóleo, tibial anterior, glúteos máximo, médio e iliopsoas.



Figura 3 – Processo criativo de Fluxos Poéticos no hoverboard.  
Fonte: acervo pessoal.

Deslizando entre opostos, precisava buscar a mim mesma, equilibrando a vulnerabilidade latente que clamava pela leveza do universo onírico. Foi então que acessei minha coleção pessoal de memórias e afetos inscritos no corpo alternando pontos de vista ora objetivo, ora subjetivo, para criar o solo de dança Fluxos Poéticos. O fio condutor foram os múltiplos ecos de palavras, gestos, pessoas, relacionamentos e desafios de outrora levados para o contexto atual. Tendo como base narrativa outro trecho da obra minimalista de Phillip Glass com que tive contato pela primeira vez na Unicamp, dancei imagens que se repetiam no meu álbum somático, considerando uma série mudanças que quase me tiraram o chão: a consciência de um corpo mais velho para dançar e a preferência por improvisar a coreografar, abordando corpo/sujeito em territórios instáveis.

Para criar os Fluxos Poéticos fiz várias experimentações de enquadramentos na câmera e de vetores de movimento. Para materializar a composição, trabalhei com alguns padrões fundamentais de movimento prestando sempre atenção à respiração, às sensações da pele, à relação do centro com as extremidades do corpo, à relação da cabeça com o cóccix, à relação da cintura escapular com a cintura pélvica, aos meios de explorar a lateralidade sendo que o objeto só se desloca para frente ou para trás, ao

sistema cruzado e, naturalmente, ao estímulo ao sistema vestibular. Algumas vezes, cheguei a experimentar dançar me movendo pelo peso da cabeça, de olhos fechados. Dependendo da música, experimentava iniciar o movimento por diferentes partes do corpo, como órgãos internos ou pelo esqueleto.

Quanto ao espaço, durante os aquecimentos, realizava alguns circuitos passando por diferentes planos, principalmente o horizontal e o sagital, experimentando os atravessamentos nas diagonais com mudanças de nível. Pela extensão maior, a área da diagonal da sala ajudava a aperfeiçoar com mais segurança o acelerar e o frear rapidamente. Movimentos rotatórios e o balanço ocorriam no circuito na forma do número oito para trabalhar percursos espaciais em curvas abertas. Com marcadores no chão, praticava o ziguezague e criava desafios para conseguir mudar a direção da frente do corpo em giro de 180° movendo apenas a roda de um dos lados do skate elétrico. Para explorar os níveis, primeiro procurei agachar para tocar a mão no objeto e depois no chão. No entanto, a etapa mais desafiadora se dava no trabalho com a movimentação de tronco, na qual o centro (core) precisava estar estabilizado e ativo para as rápidas mudanças de vetores que passavam e incidiam no corpo durante o giro. Diferente dos giros e deslizos nos patins, os braços não impulsionam a mudança cinética, mas interferem no equilíbrio.

Fluxos Poéticos foi concebido para ser um videodança e encontra-se disponível em plataforma de compartilhamento<sup>36</sup>.

## **Considerações finais**

Ulpiano Bezerra de Menezes (2007) traz a relação de passado e presente questionando sobre qual é o tempo da memória. Complementa, enfatizando a memória não como uma disciplina do passado, mas sim, da diferença.

O tempo da memória é o presente porque é no presente que se constrói a memória — a memória não se constrói no passado, se constrói no presente. Em segundo lugar porque são as necessidades do presente que a memória responde, não as necessidades do passado nem as do futuro, embora muitas vezes, retoricamente, seja apresentado assim. Finalmente os usos todos da memória são usos no

---

<sup>36</sup> Fluxos Poéticos no YouTube: <https://youtu.be/aNCq1SUXslc>.

presente — tradição só existe no presente das sociedades. Não existe tradição fora do presente da sociedade (MENESES, 2007, p.34)

A memória parece ter materialidade, espacialidade e múltiplas temporalidades, pois opera no corpo, lá e cá. No tempo sincrônico, o *modus operandi* da minha infância e dos processos criativos da Balangandança Cia. seguem no aqui e no agora. Em ambos, não há representação de memórias, mas sim de aberturas para dançá-las no corpo presente. Para mim, revisitar inícios proporcionou a sensação de estar novamente imersa no líquido amniótico, flutuando e boiando. Despertou alegria. A mesma felicidade e instabilidade que me banhou na infância e na adolescência se manifesta acessível no presente. Acessar conscientemente este repertório foi uma grande descoberta somática e acredito ser este um caminho possível a todos que queiram.

O fator fluxo está sempre presente em ondas rítmicas que caracterizam o movimento em si como Fraseado Expressivo (FERNANDES, 2006, p. 155-158). Foi importante estar atenta aos fluxos mais internos e suas ondulações, pausas e acentos, para poder criar a partir deles e com eles. Ciane aborda outro aspecto da motivação na relação entre pesquisador e pesquisa que ressoam na minha experiência aqui descrita. Trata-se do desejo e da força vital, cuja condição para um bom trabalho é a paixão pelo que fazemos e o prazer que temos ao realizá-lo.

A paixão e os sentidos da transformação, visão, percepção e interação mostram que a somática engloba o próprio modo de ser e estar no mundo, e, mais do que isso, valida e nos encoraja a seguir os fluxos contrastantes e os ritmos ondulatórios da própria vida. FERNANDES (1999, p.121), ao referenciar Sylvie Fortin, afirma que a somática “engloba uma diversidade de conhecimentos onde os domínios sensorial, cognitivo motor, afetivo e espiritual se misturam com ênfases diferentes”. Assim, lembra-nos de que é possível dissolver as separações disciplinares em prol da ênfase na vivência integrada, considerando não só nós, ser humano, mas sim todas as pulsões espaciais enquanto “formas vivas criadoras de sabedorias somáticas autônomas diversas e relacionais.” Sabemos do espaço enquanto ele sabe de nós.

## Referências

FERNANDES, Ciane. Pesquisa Somático-Performativa: sintonia, sensibilidade, integração. **Art Research Journal**, Natal, v. 1/2, p. 76-95, jul-dez 2014.

FERNANDES, Ciane. Somática como Pesquisa: autonomias criativas em movimento como fonte de processos acadêmicos vivos. *In*: CUNHA, Carla Sabrina; PIZARRO, Diego;

VELLOZO, Marila Annibelli. **Práticas Somáticas em Dança: Body-Mind Centering™** em criação, pesquisa e performance. Volume 1. Brasília: IFB, 2019. Disponível em: <http://revistaeixo.ifb.edu.br/index.php/editoraifb/issue/view/104>. Acesso em: 10 ago. 2021. p. 121-137.

FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas**. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2006.

LIMA, José Antônio de Oliveira. **Educação Somática: diálogos entre educação, saúde e arte no contexto da proposta da Reorganização Postural Dinâmica**. 2010. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. **Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural humana**. São Paulo: Edições SESC SP, 2007. p. 33-34.

### Sobre a autora:

Formada em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Licenciada em Pedagogia pela Faculdade Alfa América. Certificada pelo San Francisco International Orff Course. Artista da Dança, pesquisadora e arte-educadora. Mediadora em cursos de extensão para educadores na área de corpo e movimento.

dafne.michellepis@unesp.br

### Sobre la autora:

Licenciada en Danza por la Universidad Estadual de Campinas (Unicamp). Licenciada en Pedagogía por la Faculdade Alfa América. Certificado por el Curso Internacional Orff de San Francisco. Artista de danza, investigadora y educadora de arte. Mediador en cursos de extensión para educadores en el área del cuerpo y el movimiento.

dafne.michellepis@unesp.br

**About the author:**

Graduated in Dance from the State University of Campinas (Unicamp). Degree in Pedagogy from Faculdade Alfa América. Certified by the San Francisco International Orff Course. Dance Artist, researcher, and art educator. Mediator in extension courses for educators in the area of body and movement.

dafne.michellepis@unesp.br



## CORPO ECOSSOMÁTICO, SABER CELULAR E BODY-MIND CENTERING<sup>SM</sup>

Dani Lima – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

**Resumo** | Reflexão sobre a possibilidade de relacionar o método Body-Mind Centering<sup>SM</sup> com o conceito de Ecosystemática. As práticas somáticas apresentam abordagens que não buscam modelos pré-definidos do corpo mas atuam na modulação de suas relações com o contexto e consigo mesmo. A reciprocidade dinâmica entre corpo e ambiente também chama a atenção para a participação do corpo no ecossistema, partilhando de um cotidiano comum com outros seres vivos, um corpo “ecosomático”. O questionamento do lugar hegemônico do homem antropocêntrico no século XXI nos leva a acolher a diversidade dos seres humanos e não humanos em nosso meio, e também a considerar o homem como um ecossistema que acolhe nele uma multiplicidade de não humanos, tais como as bactérias, os vírus, os fungos, e, por que não, as entidades anatômicas que o constituem. O BMC<sup>SM</sup> é um método somático que aposta na experiência dos tecidos corporais e lhes oferece a oportunidade de se tornar parceiros com os quais realizamos uma ação. Sua metodologia é fundada sobre a instauração destas entidades dificilmente reconhecíveis do interior do corpo, divididas em diferentes comunidades celulares. O método visa potencializá-las a se tornarem ativos detonadores de estados de presença, parceiros interiores que nos estimulam a perceber, a sentir e a agir de novas formas.

**Palavras-chave:** Consciência Celular. Corpo. Matéria. Meio ambiente.

## CUERPO ECOSOMÁTICO, CONOCIMIENTO CELULAR Y BODY-MIND CENTERING<sup>SM</sup>

**Resumen** | Reflexión sobre la posibilidad de relacionar el método Body-Mind Centering<sup>SM</sup> con el concepto de Ecosystematics. Las prácticas somáticas presentan enfoques que no buscan modelos predefinidos del cuerpo, sino que actúan en la modulación de sus relaciones con el contexto y consigo mismo. La reciprocidad dinámica entre el cuerpo y el medio ambiente también llama la atención sobre la participación del cuerpo en el ecosistema, compartiendo una vida cotidiana común con otros seres vivos, un cuerpo "ecosomático". El cuestionamiento del lugar hegemónico del hombre antropocéntrico en el siglo XXI nos lleva no solo a aceptar la diversidad de seres humanos y no humanos en nuestro entorno, sino también a considerar al hombre como un ecosistema que acoge una multiplicidad de no humanos, como bacterias, virus, hongos y, por qué no, las entidades anatómicas que lo componen. BMC<sup>SM</sup> es un método somático que se centra en la experiencia de los tejidos corporales y les ofrece la oportunidad de convertirse en socios con los que llevamos a cabo una acción. Su metodología se basa en el establecimiento de estas entidades poco conocidas y divididas en diferentes comunidades celulares. El método apunta a empoderarlos para que se conviertan en detonadores activos estados de presencia, socios internos que nos animan a percibir, sentir y actuar de nuevas maneras.



Palabras clave: Conciencia celular. Cuerpo. Materia. Medio ambiente.

## ECOSOMATIC BODY, CELLULAR KNOWLEDGE AND BODY-MIND CENTERING<sup>SM</sup>

**Abstract** | This is a reflection on the possibility of relating the Body-Mind Centering<sup>SM</sup> method to the concept of Ecosomatics. The somatic practices present approaches that do not seek pre-defined models of the body but act in the modulation of its relationships with the context and with itself. The dynamic reciprocity between body and environment calls attention to the participation of the body in the ecosystem, sharing a common daily life with other living beings, an “ecosomatic” body. The questioning of the hegemonic place of anthropocentric man in the 21st century leads us not only to accept the diversity of human and non-human beings in our environment, but also to consider the human being as an ecosystem that welcomes a multiplicity of non-human entities, such as bacteria, viruses, fungi, and, why not, the anatomical entities that constitute us. BMC<sup>SM</sup> is a somatic method that focuses on the experience of body tissues and offers them the opportunity to become partners with whom we carry out actions. Its methodology is based on the establishment of these hardly recognizable entities inside the body, divided into different cell communities. The method aims to empower them to become active detonators of states of presence, inner partners that encourage us to perceive, feel and act in new ways.

**Keywords:** Cellular Consciousness. Body. Matter. Environment.

### Introdução

Nós reivindicamos (*Reclaim*) uma reapropriação de nosso corpo sensível, de nossas interioridades, de nosso “poder de dentro” e, para isso, os pensamentos-práticas devem rearticular a materialidade de nossa natureza: nossos genes, nossas células, nossos tecidos, nossos órgãos, nossos ossos, nossos músculos, nossa pele e nossos sentidos, a fim de equipar nosso poder de ação (BARDET; CLAVEL; GINOT, 2018, p.16).

Esse artigo é uma reflexão inicial sobre a possibilidade de compreensão e de cultivo do que poderia significar um corpo ecossomático. Parte de um diálogo de minha pesquisa de Doutorado a propósito da abordagem somática Body-Mind Centering<sup>SM</sup>, dentro do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, da PUC-Rio, com o conceito de ecossomática investigado no livro *Ecosomatiques: Penser l'ecologie depuis le geste*, organizado por pelas pesquisadoras Marie Bardet; Joanne Clavel e Isabelle Ginot.

O Body-Mind Centering<sup>SM</sup> (BMC<sup>SM</sup>) é um método de educação somática voltado para o estudo corporalizado da anatomia e fisiologia humanas, desenvolvido por Bonnie Bainbridge Cohen a partir dos anos 70, nos Estados Unidos. A abordagem propõe uma aprendizagem experimental na qual cada corpo explora os seus próprios meios a partir do estudo dos diferentes tecidos e sistemas corporais (Sistema Esquelético, Sistema Muscular, Sistema Ligamentar, Sistema Orgânico, Sistema de Fluidos, Sistema Endócrino, Sistema Nervoso, Sistema Ontogenético), assim como dos sistemas de desenvolvimento do movimento. Para o BMC<sup>SM</sup> há um certo padrão de funcionamento em cada sistema e, quando conseguimos conhecer o padrão, podemos nos conectar com a forma de pensar e mover daquele sistema de tecidos celulares específicos. Quando dirigimos nossa atenção para um sistema, podemos testemunhar “uma qualidade particular de consciência, sentimentos, percepção e atenção; que é chamada no BMC<sup>SM</sup> de ‘a mente’ do sistema” (HARTLEY, 1994, p. xxvi). O movimento, o toque e a sonorização são caminhos para explorar como se dá a interconexão corpo-mente em cada sistema e em cada corpo:

A mente é como o vento e o corpo é como areia. Se quiser saber como o vento está soprando, pode olhar para a areia. O nosso corpo se movimenta como a nossa mente se movimenta. As qualidades de qualquer movimento são a manifestação de como a mente está se expressando por meio do corpo naquele momento. As mudanças na qualidade do movimento indicam que a mente mudou o foco no corpo. Inversamente, quando direcionamos a mente ou a atenção para diferentes áreas do corpo e iniciamos o movimento a partir dessas áreas, mudamos a qualidade do nosso movimento. Assim, descobrimos que o movimento pode ser uma forma de observar a expressão da mente por meio do corpo e também uma forma de influenciar as mudanças na relação corpo-mente (COHEN, 2015, p. 22).

Um dos princípios do BMC<sup>SM</sup> é a corporalização da consciência celular. Sabemos que as células são organismos vivos dos quais todos somos constituídos. Mas saber essa informação não é como saber disso diretamente a partir das células. Cohen define a corporalização como uma “iniciação e consciência direcionadas localmente pelas células” (COHEN, 2015, p. 284), sem a necessidade de guias ou testemunhas. O BMC<sup>SM</sup> propõe que possamos conferir autoconsciência e autonomia a todas as estruturas anatômicas, desde as suas células. E este é um de seus principais diferenciais em relação a outras abordagens somáticas.

Embora as abordagens somáticas sejam distintas em termos de metodologia e objetivos, partilham alguns princípios gerais comuns, tais como: uma perspectiva holística do sujeito, em que o corpo anatômico, o cinestésico, o emocional, o simbólico, o cognitivo e o espiritual são indissociáveis; uma atenção dada à relação de coprodução entre o corpo e seu ambiente; e uma visão do potencial de transformação e de ampliação das capacidades corporais e subjetivas a partir do trabalho sobre o movimento em suas dimensões perceptiva, proprioceptiva e cinestésica (BARDET; CLAVEL; GINOT, 2018).

Ao eleger uma perspectiva de primeira pessoa para abordar o corpo, as práticas somáticas se situam, muitas vezes, à margem dos saberes científicos, médicos e esportivos dominantes, propondo alternativas críticas às abordagens objetificantes do corpo impostas pelas tradições hegemônicas da ciência biomédica ocidental. Por outro lado, elas se aproximam do campo da dança, das técnicas corporais e meditativas orientais, das terapias psicossomáticas e de certas correntes filosóficas, tais como a Fenomenologia, que dão à percepção um lugar central no entendimento do corpo.

## **Ecossomática**

A proposição holística das práticas somáticas acaba por propor um modelo de interconexão, segundo o qual “tudo está conectado a tudo” (BARDET; CLAVEL; GINOT, 2018) em uma abordagem radicalmente relacional. Dentro dessa perspectiva, são as relações que produzem nossa corporeidade e que são produzidas por ela. Por isso, o objetivo das práticas somáticas não é o de modelar o corpo segundo um esquema pré-definido mas sim de modular as relações que cada corpo estabelece com o contexto, consigo mesmo e com os outros corpos. Relacional, aqui, se refere a esta trama dinâmica de interações sujeito-ambiente, tal como Thomas Hanna (1989) definiu a Somática: “A arte e a ciência dos processos de interação sinérgica entre consciência, biologia e meio-ambiente”.

Esta perspectiva de um corpo feito de relações se contrapõe à noção cartesiana de corpo como duas instâncias separadas e opostas: uma *res extensa* – a realidade material da natureza –, e uma *res cogitans* – a realidade do pensamento. Somos herdeiros, na sociedade moderna ocidental, da filosofia racionalista cartesiana, que concebe de um

corpo-matéria sem sopro de vida, onde habita um alma-pensamento sem presença encarnada. Esta separação entre natureza e consciência embasou todo o desenvolvimento do conhecimento lógico-científico moderno. Conceber a consciência apartada da natureza forneceu uma justificativa formal – “a licença cartesiana” (MARGULIS et al, 2019) – para que o homem, ser possuidor de alma e consciência, entendido, portanto, como o centro do universo e superior a todas as criaturas da Terra, usasse, em nome do conhecimento, todos os meios necessários sobre os seres não humanos para descobrir os mecanismos do mundo fenomenológico. O cartesianismo também contribuiu para engendrar a noção de corpo como objeto, algo a ser explorado, medido, quantificado, comparado e reduzido ao entendimento das leis universais da física newtoniana e dos saberes biomédicos. Desta linha de pensamento também derivou a metáfora do corpo-máquina, segundo a qual o corpo é um dispositivo mecânico, feito de peças independentes entre si, como o corpo de um relógio. A consciência pensante sensível e iluminada, morada da subjetividade, estaria situada, nesta concepção, em uma mente transcendente, considerada independente da matéria imanente do corpo. Ao longo da história da modernidade iluminista humanista, esta concepção dualista sustentou a relação de oposição corpo-mente que está na base de inúmeros outros binarismos correspondentes, sobre os quais se estruturou a sociedade moderna capitalista: cultura e natureza, sensibilidade e inteligência, sujeito e objeto, dentro e fora, superfície e profundidade, aparência e realidade, imanência e transcendência.

A necessidade de conceber o corpo não como um objeto ou como um organismo maquínico, mas como algo que emerge de um campo de relações, em reciprocidade dinâmica com o seu ambiente, está no coração da ecossomática:

Pelo termo “Ecosomática”, nós designamos um campo de estudos e de práticas onde se trabalha uma rejeição à toda separação entre o corpo e seus Outros e um sentir de si como um meio para outros viventes – cuja presença torna possível nossa própria vida (BARDET; CLAVE; GINOT, 2018, p.7).

Uma perspectiva ecossomática pressupõe dar especial atenção às conexões entre gestos, percepções, pensamentos, afetos e seus contextos, levando em conta as relações sempre situadas, temporais e parciais de coconstrução entre ser e meio. Pressupõe, também, operar o deslocamento dos conceitos de natureza e de corpo. A

Natureza não é entendida como a categoria anti-histórica e universal, como fez crer o modelo antropocêntrico, no qual o homem é um ser superior e detentor do poder de ação sobre a vida no planeta. O meio ambiente não é nem tela de fundo, nem fonte de recursos, nem a “nossa casa” – o lugar onde vivemos, mas um agente maior da evolução e do desenvolvimento individual, produto e produtor na trama dinâmica das relações que gerem a vida (BARDET; CLAVEL; GINOT, 2018).

E o corpo também é chamado a escapar às pretensões universalistas, uma vez que compreende-se que toda corporeidade emerge situada em um contexto e uma história, como um produto sempre em transformação das relações com os Outros no meio do qual participa.

Questionar o lugar hegemônico do homem no Antropoceno impõe acolher os seres não humanos em nosso meio, mas também considerar que o próprio corpo já é um meio, “um ecossistema que acolhe nele também uma diversidade de seres não humanos” (CLAVEL; GINOT, 2015, p. 94), tais como as bactérias, os vírus e os fungos diversos que o habitam. Como sugerem Clavel e Ginot (2015, p. 95), “é preciso, então, que a consciência de si como um todo único, fundamento do campo da Somática, abra-se também como uma *consciência do não si*, um soma que acolhe outras vida dentro de si, um soma que nós propomos chamar de *soma-ecossistema*”. Em um soma-ecossistema, o exterior e o interior se processam e se configuram em um *continuum* de interação. Daí a importância dos trabalhos sobre a percepção, que estão no centro de todas as abordagens somáticas. Esta, compreendida como o lugar das trocas entre dentro e fora, entre o sujeito e o meio (CLAVEL; GINOT, 2015).

### **Body-Mind Centering<sup>SM</sup> e o “soma-ecossistema”**

No BMC<sup>SM</sup>, o trabalho sobre a percepção se dá a partir de práticas de toque, de sonorização e/ou de movimento, através de dinâmicas de visualização, somatização e corporalização, em que camadas de informações conscientes e inconscientes deslizam entre si, proporcionando a reorganização de padrões perceptivos do corpo-mente. Questões que concernem a como sentimos, percebemos e agimos em relação ao meio,

sendo que o meio pode ser tanto o ambiente externo quanto o ambiente interno do corpo, estão na base da abordagem.

Cohen postula que todo acontecimento vivido é, primeiramente, um acontecimento celular (COHEN, 2015). Normalmente, não colocamos nossa atenção no que acontece neste nível profundo. No entanto, Cohen propõe que "todas as células do corpo dão feedback e nós podemos treinar nossa escuta para ouvi-lo"<sup>37</sup> Toda a matéria do corpo é agentiva, a começar pelas "células, que sabem o que fazer e como fazer" (COHEN, 2016, p. 5). Sentir este agenciamento celular não faz parte da nossa cartilha perceptiva. Aprendemos, desde a escola, a, cartesianamente, perceber as células como coisas, como peças ou como mecanismos do maquinário corporal, com leis próprias de funcionamento independentes de nossa subjetividade. Estudamos as células como estudamos o corpo humano e seus sistemas, que, por sua vez, é o modo como estudamos a natureza – separada do que somos. A herança cartesiana nos informa desde muito cedo que aquilo que somos no mais íntimo – nossa subjetividade, espírito, mente, pensamento, emoções – é algo diferente da matéria do corpo – células, ossos, músculos, tendões, pele, órgãos etc.

Há um processo almejado nesta abordagem do BMC<sup>SM</sup> que diz respeito a trazer a consciência para o corpo de forma que as células “acordem para si mesmas e nos revelem sobre as experiências vividas”<sup>38</sup>. Este aprendizado parte da premissa básica de que saber alguma coisa não é a mesma coisa do que saber diretamente da experiência celular. As práticas convidam a nos conectarmos com as nossas estruturas anatômicas a nível celular e, articulando as dimensões micro e macro do corpo, “alinhar o movimento celular interno à expressão externa do movimento no espaço” (COHEN, 2015, p. 23). O alinhamento é o resultado de “um diálogo contínuo entre consciência e ação”, criando um "estado profundo de conhecimento das relações entre corpo e mente, nos possibilitando agir de acordo com a consciência adquirida neste processo" (COHEN, 2015, p. 23).

---

<sup>37</sup> Citação de trecho de aula online de Bonnie Bainbridge Cohen, que figuram nos destaques de seu perfil do Instagram: <https://www.instagram.com/p/CFH98wMDW6Y/>

<sup>38</sup> Citação de trecho de aulas online de Bonnie Bainbridge Cohen, que figuram nos destaques de seu perfil do Instagram: <https://www.instagram.com/p/COdCuskjhFe/>

## As menores unidades de vida

As células são as menores unidades de vida que existem. Isso vale para os seres humanos e para todos os viventes do planeta – bactérias, micróbios, fungos, plantas, animais. Segundo a bióloga Lynn Margulis, a célula é a menor e mais simples unidade material capaz de gerir o processo de autorrealização que caracteriza a vida. As células guiam este processo sempre trocando com o meio, crescendo, reproduzindo<sup>39</sup>. Nossos corpos são formados por trilhões de células, e cada uma delas possui todas as atividades que nós conhecemos e fazemos para viver: respiração, ingestão, digestão e eliminação, memória, hábito, adaptabilidade, capacidade de tomar decisões, vibração, ritmo, diversidade, ressonância, comunicação com outras células, circulação de fluidos, reprodução, responsividade, instinto de sobrevivência, consciência de si (COHEN, 2015, p. 281).

Parece evidente que as células sejam inteligentes, já que organismos unicelulares foram a primeira forma de vida do planeta por 2,75 bilhões de anos (LIPTON, 2007), e seguiram se reinventando sem parar até chegar aos dias de hoje. E quando as células começaram a se unir formando organismos multicelulares, eles se tornaram ainda mais inteligentes, diversificando sua relação com o ambiente e se diferenciando em comunidades celulares especializadas.

No curso da vida de um organismo unicelular (uma célula ou uma bactéria, por exemplo) ou pluricelular (como um animal ou uma planta), as condições de existência deste vão sendo moldadas a partir das dinâmicas relacionais que ele estabelece consigo mesmo e com tudo que o cerca, por meio dos processos de manutenção da vida. Nestas dinâmicas processuais, todas as estruturas corporais vão se configurando conjuntamente, tendo, irremediavelmente entrelaçadas umas às outras, as dimensões somática, cinética, perceptiva e simbólica da corporeidade<sup>40</sup>. Um processo contínuo de

---

<sup>39</sup>Falas de Lynn Margulis no filme *Symbiotic Earth: How Lynn Margulis rocked the boat and started a scientific revolution*, de John Feldman, 2017

<sup>40</sup> As dimensões da corporeidade tal qual propostas por Hubert Godard (2010), como “competências específicas” que trabalham emaranhadas na construção do corpo: a estrutura somática, a estrutura cinética, estrutura estésica e a estrutura simbólica. Uso aqui o conceito de corporeidade que foi cunhado pelo filósofo francês Michel Bernard como uma alternativa ao conceito de corpo que, segundo Bernard, é indissociável de um modelo cartesiano substancialista e instrumental ligado a uma compreensão do

fazer-se, que, como afirma Margulis, é a vida. Pois, afinal, somos o produto sempre em movimento das interações vividas com o meio.

Talvez soe estranho pensar nas células do nosso corpo como organismos vivos capazes de reagir, de proteger-se das ameaças, de produzir substâncias, de sentir sensações, de fazer escolhas, de processar pensamento. Em texto de autoria compartilhada com outros cientistas, Margulis et al (2020) propõem que seguir acreditando que as células e todos os tecidos celulares do corpo são como peças mecânicas sem consciência “não é muito diferente da afirmação de Descartes de que os cães não sentem dor” (MARGULIS et al, 2020, p. 16). A bióloga defende a existência de consciência sensível em toda a matéria vivente. Afirma que foram as interações primárias da matéria com o ambiente, desde os organismos unicelulares e bactérias, que produziram o que hoje percebemos e nomeamos como pensamento. Mesmo a menor unidade de vida sempre se distinguiu pela capacidade de se mover, de sentir e de decidir, afirma a cientista (MARGULIS et al, 2020). As ações e interações em busca de sobrevivência podem ser consideradas “pensamentos físicos, que são vagos e claros ao mesmo tempo, e que são encontrados nas células do nosso corpo, e também de outros seres vivos do planeta” (MARGULIS et al, 2020, p. 17). O pensamento pode ser considerado um tipo de movimento celular (MARGULIS et al, 2020). Esta perspectiva não só confere às células e bactérias o papel de detentoras e transmissoras de saberes milenares, mas coloca todos os viventes celulares – homens, animais e plantas – em uma relação de continuidade, igualdade e co-dependência. “Os processos de percepção, consciência, especulação e memória se originaram no mundo microcósmico invisível dos nossos ancestrais bacterianos” e hoje se configuram, em seres multicelulares complexos como nós, como “manifestações em larga escala da ecologia comunal de pequena escala de antigos organismos unicelulares” (MARGULIS et al, 2020, p. 19). Esta ecologia comunal diz respeito a como se organizam as trocas entre o corpo e o ambiente. E estas trocas começam e terminam nas células.

---

corpo enquanto uma estrutura orgânica pronta e estável. A noção de corporeidade, remete ao corpo como processo contínuo e aberto, “uma rede material e energética móvel, instável, de forças pulsionais e de interferências de intensidades díspares e cruzadas” (BERNARD, 2001, p. 20 apud CAETANO, 2012, p.57).

## **Um sistema nervoso para padronizar**

A cultura ocidental e os saberes científicos de uma forma geral conferem ao sistema nervoso central o papel de maestro do corpo e centro magnânimo da consciência. Cohen promove uma inversão subversiva desta hierarquia ao propor que, em um processo de aprendizado, “o sistema nervoso é o último a saber” (COHEN, 2015, p. 284). O sistema nervoso é o responsável por “gravar e armazenar os padrões de movimento e de comportamento, e após armazenar, pode recuperá-los e assim controlar a experiência por meio do hábito, da memória e da projeção” (COHEN, 2015, p. 284). Os estímulos do ambiente chegam primeiramente às células e são transportados pelos nervos sensoriais para o sistema nervoso central, que registra e interpreta a informação celular com base em experiências prévias. Como a percepção integra um ciclo que leva em conta as experiências anteriores, o processo de perceber passa a ser guiado por padrões de interpretação e de resposta que tendem a se repetir. O sistema nervoso, processado pelo sistema perceptual e pelo banco de dados que coletamos ao longo da vida, tem a função fundamental de nos conectar com as experiências passadas e planejar objetivos futuros, prever acontecimentos, interpretar, conceituar e relacionar dados. Também registra os novos conhecimentos e os integra ao banco de dados da nossa história, tornando-os disponíveis para serem racionados (COHEN, 2015). Estas funções foram fundamentais, ao logo do processo de evolução, para permitir a complexificação da vida, possibilitando a economia de energia, a especialização de funções, o desenvolvimento da linguagem e de todas as centenas de habilidades cognitivas, motoras e psíquicas sofisticadas que caracterizam os organismos multicelulares. Por outro lado, Cohen propõe que, para ser capaz de vivenciar experiências inteiramente novas, é necessário desapegar-se da informação reconhecida, “se libertando do controle do sistema nervoso, para que velhos hábitos não controlem mais o resultado”, abrindo espaço para uma nova experiência celular (COHEN, 2015, p. 284). Caso contrário, os padrões perceptivos fixam os focos-motores pré-sensórios dentro de um determinado espectro e possíveis novos aprendizados serão sempre filtrados pelas mesmas lentes, condicionando o que pode ser percebido ao que já é reconhecido na cadeia perceptual. Ter acesso à experiência

celular é fundamental para possibilitar novas formas de perceber, para que não estejamos sempre, de algum modo, sentindo novamente o mundo que já conhecemos. Isso acontece, normalmente, sempre que aprendemos alguma atividade nova, para a qual não temos ferramentas de reconhecimento, como aprender a falar outra língua ou adquirir uma habilidade corporal diferente. Experiências de deslocamento e de estranhamento vividas diante de trabalhos artísticos, assim como no contato com a diferença cultural também desafiam os códigos de reconhecimento e têm o potencial de disponibilizar o corpo para novas e desconhecidas experiências celulares.

Estas duas instâncias de apreensão do mundo, a consciência celular e a consciência de sistema nervoso, se processam juntas “em um *continuum*, com o cérebro informando as células e as células informando o cérebro, ambos se alternando em diferentes momentos” (COHEN, 2015, p. 284) sem que seja preciso monitorar. Quando uma destas consciências está no centro da atividade de aprendizado, a outra está na periferia ou no inconsciente. Também é possível que estejam, em algum momento, ambas conscientes ou ambas inconscientes. Cohen alerta para o fato de que, no contexto da sociedade moderna ocidental, que hipervaloriza a racionalidade e o pensamento lógico, atributos relacionados às funções do sistema nervoso, a consciência celular corre o risco de permanecer retida em um nível inconsciente ao longo de toda uma vida.

Na prática do BMC<sup>SM</sup> há um convite para conhecer e exercitar ambas as formas de aprendizagem, e, sobretudo, o trânsito entre elas. O estudo exploratório dos sistemas corporais pode partir tanto do uso de imagens dos manuais de anatomia e do entendimento das formas e funções das partes do corpo “estabilizadas em padrões ontológicos fixos” (CAETANO, 2012), quanto partir de experimentações abertas ao atravessamento de fluxos celulares, intensidades, densidades, pulsações, temperaturas, marés, ventos, sons, ritmos:

Podemos começar qualquer exploração de uma estrutura conceitual e descobrir as suas origens inerentes por meio do despertar criativo. Ou, inversamente, podemos começar qualquer exploração das raízes do nosso desconhecimento e descobrir o padrão enquanto ele se manifesta de forma expressiva. É o diálogo e a onda entre os dois que cria a trama completa do nosso self individual, criativo e conhecedor (COHEN, 2015, p. 44).

Para Cohen, é deslizando entre estas duas dimensões que aprendemos: antigas informações estratificadas no sistema nervoso são transformadas e uma nova palheta de percepções pode emergir da experiência celular; e novas experiências celulares emergentes são incorporadas ao sistema nervoso e integradas aos padrões de resposta. É no “diálogo entre a experiência celular atual e a experiência passada registrada no sistema nervoso que se dá o aprendizado” (COHEN, 2015, p. 284).

Uma vez que o impulso civilizatório do qual somos herdeiros e mantenedores na modernidade ocidental privilegia e exercita prioritariamente o saber objetivo sedimentado em categorias e conceitos reconhecíveis e, muitas vezes, tidos como verdades universais, as práticas do BMC<sup>SM</sup> irão, em contraponto, enfatizar e valorizar a experimentação da dimensão celular do aprendizado, dando espaço para a prática dessa forma de apreensão do mundo que aposta no corpo, no não-saber, na incerteza das explorações abertas ao que pode surgir nas interações circunstanciais com o meio.

### **A performatividade da matéria**

A dinâmica de alternância entre padrões de estabilização e desestabilização relacionados, respectivamente, ao sistema nervoso e à consciência celular, inaugura, a meu ver, uma reflexão sobre o estatuto ontológico da própria matéria do corpo, indagando suas fronteiras. O sistema nervoso estabelece determinações momentâneas nas quais estímulos corporalizados adquirem significado, em que matéria e discurso se configuram em intra-ação, possibilitando que a experiência corpórea ganhe contornos e possa se dizer em imagem e/ou linguagem.

Tomo aqui emprestado o conceito de ‘intra-ações’ da física feminista pós-humanista Karen Barad para pensar, com o BMC<sup>SM</sup>, sobre as fronteiras da matéria. Apoiando-se nas teorias quânticas do físico Niels Bohr, Barad (2017) propõe que “as coisas não tem fronteiras ou propriedades inerentemente determinadas”. Se, como preconiza a física quântica desde Einstein, “o universo é uma integração de campos de energia interdependentes” (LIPTON, 2007, p. 63), desde o átomo até o cosmos, é possível reconsiderar as fronteiras fixas e definidas entre as coisas. Partindo dos estudos de Bohr, Barad propõe que “a unidade ontológica primeira do ser não seria o átomo, mas

sim, o fenômeno” (BARAD, 2017, p. 20). Ou seja, as coisas não existem. O que existe são as coisas se tornando coisas, são processos de vir a ser, são fenômenos. Intrações, portanto, são os processos, sempre situados, nos quais as coisas-fenômenos se tornam coisas delimitando uma fronteira (BARAD, 2017). Mas como as fronteiras estão sempre em movimento, sempre se reorganizando, a realidade não é composta de coisas em si, mas de coisas enquanto “fenômenos – reconfigurações/enredamentos/relacionalidades /(re)articulações” (BARAD, 2017, p. 22). A matéria se torna matéria em processos contínuos de intra-atividade, “o mundo é intra-atividade em sua ‘materiação diferencial’” (BARAD, 2017, p. 22).

Acredito que a abordagem do BMC<sup>SM</sup> se relaciona com a perspectiva proposta por Barad segundo a qual a matéria do corpo é um processo, uma “substância em devir intra-ativo” (BARAD, 2017, p. 26). As células são fenômenos em processo de intra-atividade, refazendo continuamente suas fronteiras e a consciência sobre si mesmas. Em termos de fisiologia celular, as células estão continuamente negociando suas fronteiras na relação com seus ambientes internos e externos. Os processos celulares de condensar e expandir, subjacentes aos padrões neurocelulares básicos – vibração, esponjamento, respiração celular e pulsação – são movimentos que criam pressões, ondas e atravessamentos das membranas fronteiriças celulares, modificando continuamente e ritmicamente o conteúdo interior das células, assim como o seu exterior intersticial. Estes processos são guiados tanto pelo ambiente interno quanto pelo ambiente externo das células, fazem parte das relações e ações de sobrevivência que configuram a consciência celular. Cohen (2016) sugere que recorrer à corporalização das estruturas celulares e dos seus processos embriológicos pode ser um meio de criar um espectro mais amplo de articulações do corpo-mente com o ambiente. Seria esta corporalização tal como propõe o BMC<sup>SM</sup>, um modo de conectar-se com a potência da “matéria-em-processo-de-devir”, que, segundo Barad, é a própria natureza de toda matéria?

### **Comunidades interiores-exteriores**

O último ponto para o qual eu gostaria de chamar a atenção, em diálogo com Jérémy Damian (2018), é sobre o tipo de relação que desenvolvemos, no BMC<sup>SM</sup>, com as

comunidades celulares que nos habitam. Damian sugere que é próprio da abordagem do BMC<sup>SM</sup> fazer a experiência de cada um dos tecidos e sistemas corporais e de lhes oferecer a oportunidade de se tornarem uma espécie de parceiros interiores. Um parceiro no sentido daquele com quem realizamos uma ação. A metodologia do BMC<sup>SM</sup> é fundada sobre esta “operação de conversão” (DAMIAN, 2018, p. 49): a conversão dos órgãos, dos músculos, dos ossos, dos fluidos etc. em matéria agentiva. A prática propõe um trabalho de instaurar existências e conferir agência a estas entidades normalmente pouco conhecidas que se situam no interior do corpo. Agência, aqui, compreendida não como um atributo, no sentido deleuziano, mas como uma intra-atividade de “contínuo reconfigurar do mundo”, como descreve Barad (2017, p. 22).

Para o BMC<sup>SM</sup>, os tecidos celulares não são passivos ou submissos, mas são ativos detonadores de ações (DAMIAN, 2018). O método visa potencializar essas partes do corpo, autorizando-as a se tornarem parceiros para mover e para acionar estados de presença. Mas que tipo de existência possuem esses parceiros interiores que nos estimulam a mover, a pensar e a sentir de novas formas? São simbólicas, como um exercício de imaginação, como metáforas psicossubjetivas? Ou são materiais, anatômicas e fisiológicas, objetivamente falando? Se abdicamos do modo cartesiano moderno de compreensão desta bifurcação da natureza preconizada por Whitehead (LATOURETTE, 2004), existem outros modos de existência para além dos objetivos ou subjetivos. A experiência que o BMC<sup>SM</sup> propõe se singulariza pelo encontro com entidades que operam segundo modos de existência que a nossa metafísica não reconhece. Um modo paradoxal, porque é, ao mesmo tempo, interior e público (DAMIAN, 2018). Público no sentido de relacional, de lugar potencial de encontro, espaço ampliado da dimensão interior em ressonância com o mundo. Interioridade em continuidade com a exterioridade.

Finalizo este artigo por sugerir que este modo particular e sutil de experiência configura uma estratégia de resistência micropolítica e reafirma “o erotismo criador da vida em seu contínuo movimento de gerar novas paisagens existenciais” (ROLNIK, 1999, p. 6). Proponho que o BMC<sup>SM</sup> é uma prática que estimula espaços de produção individual e coletiva de subjetividades, e chamo a atenção para o seu potencial de orientar nossa imaginação em direção a novos horizontes de percepção e de experiência de si. Acredito em sua capacidade de favorecer processos de emancipação, de transformação social e

de criação de outros mundos possíveis. A prática do BMC<sup>SM</sup> nos engaja para habitar nossos corpos diferentemente, através da aprendizagem ecossomática de um *saber-sentir* em conexão com os fluxos dentro-fora, micro-macro, interior-exterior, célula-planeta.

## Referências

BARAD, Karen. Performatividade pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria. **Vazantes**, Fortaleza, v. 1, n. 1, p. 7-37, 2017.

BARDET, Marie; CLAVEL, Joanne; GINOT, Isabelle. Introduction. *In*: BARDET, Marie; CLAVEL, Joanne; GINOT, Isabelle (orgs.) **Écosomatiques**: Penser l'écologie depuis le geste. Montpellier: Deuxième époque, 2019.

CAETANO, Patrícia de Lima. **O corpo intenso nas Artes Cênicas**: procedimentos para o Corpo sem Órgãos a partir dos Bartenieff Fundamentals e do Body Mind Centering. 2012. 448 f., il. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

CLAVEL, Joanne; GINOT, Isabelle. Por uma ecologia da somática. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 85-100, 2015. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/presenca/issue/view/2365>. Acesso em: 15 ago. 2021.

COHEN, Bonnie Bainbridge. **Sentir, perceber e agir**: Educação Somática pelo Método Body-Mind Centering®. São Paulo: Edições Sesc SP, 2015.

COHEN, Bonnie Bainbridge. Architecture: Knowing without witnessing. **Currents**, v. 10, n. 1, 2016.

DAMIAN, Jérémy. Les collectifs intérieurs: L'intériorité peuplée, cultivée et politisée du Body-Mind Centering. *In*: BARDET, Marie; CLAVEL, Joanne; GINOT, Isabelle (orgs.) **Écosomatiques**: Penser l'écologie depuis le geste. Montpellier: Deuxième époque, 2019.

GODARD, Hubert e KUYPERS, Patricia. Buracos negros – uma entrevista com Hubert Godard. **O percevejo Online**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, 2010.

HANNA, Thomas. **La Somatique**: Comment contrôler par l'esprit la mobilité, la souplesse et la santé du corps. Tradução de Sylvie Pizzuti. Paris: InterÉditions, 1989.

HARTLEY, Linda. **Wisdom of the Body Moving**: an introduction to Body-Mind Centering®. Berkeley: North Atlantic Books, 1994.

LATOURE, Bruno. Como falar de corpo? *In*: NUNES, João Arriscado; ROQUE, Ricardo. **Objectos Impuros**: experiências em estudos sociais da ciência. Porto: Afrontamento, 2008. p. 39-61.

LIPTON, Bruce H. A Biologia da Crença. São Paulo: Butterfly Editora, 2007

MARGULIS, Lynn; SAGAN, Dorion; GUERRERO, Ricardo; RICO, Luis. **Propriocepção**: quando o ambiente se torna o corpo. Rio de Janeiro: Editora Dantes: 2020.

ROLNIK, Suely. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio pleno em Lygia Clark. *In*: **The Experimental Exercise of Freedom**. Los Angeles: Museum of Contemporary Art 1999.

### **Sobre a autora:**

Pesquisadora e artista do corpo e do movimento, diretora da Cia Dani Lima. Publicou os livros *Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues (2007)* e *Gesto: Práticas e Discursos (2013)*. É docente da PUC-RJ e cursa a formação de SME BMC<sup>SM</sup>. [www.ciadanilima.com.br/](http://www.ciadanilima.com.br/) [danilima65@gmail.com](mailto:danilima65@gmail.com)

### **Sobre la autora:**

Investigadora y artista del cuerpo y el movimiento, directora de Cia Dani Lima. Máster en Teatro. Publicó los libros *Cuerpo, política y discurso en la danza de Lia Rodrigues (2007)* y *Gesto: prácticas y discursos (2013)*. Enseña en PUC-RJ e sigue el entrenamiento SME BMC<sup>SM</sup>. [www.ciadanilima.com.br/](http://www.ciadanilima.com.br/) [danilima65@gmail.com](mailto:danilima65@gmail.com)

### **About the author:**

Researcher and artist of the body and movement, director of Cia Dani Lima. Master in Theater. She has published the books *Body, politics and discourse in the dance of Lia Rodrigues (2007)* and *Gesture: Practices and Discourses (2013)*. She teaches at PUC-RJ and follows SME BMC<sup>SM</sup> training. [www.ciadanilima.com.br/](http://www.ciadanilima.com.br/) [danilima65@gmail.com](mailto:danilima65@gmail.com)

## CONTATO E SOMÁTICA: REFLEXÕES E RELATOS DE UMA EXPERIÊNCIA NA EXTENSÃO DO INSTITUTO FEDERAL DE BRASÍLIA

Elisa Teixeira de Souza – Instituto Federal de Brasília

**Resumo** | Este artigo compartilha achados de pesquisa teórico-prática dedicada a identificar relações entre conhecimentos corporais do Contato Improvisação (CI) e aprendizados provenientes de diferentes métodos e técnicas somáticas. A pesquisa se desenvolveu juntamente com um projeto de extensão do Instituto Federal de Brasília (IFB) voltado para a realização de *jams* de CI. O objetivo foi compreender como conteúdos oriundos das especialidades somáticas podem ocasionar acréscimo de significado no aprendizado do fazer corporal existente no CI. A metodologia se deu na coexistência de estudos teóricos e experiências corporais vivenciadas (sofridas) no âmbito do mencionado projeto de extensão, no qual as *jams* de CI eram precedidas por proposições pedagógicas voltadas para a preparação ou instrumentalização de saberes antecedente à prática corporal do CI, sendo conduzidas por especialista em específica técnica/método somático ou por pesquisador dedicado a abordagens somáticas no estudo do movimento. Na primeira etapa metodológica, os estudos teóricos se voltaram para a teoria da corporalização (*embodiment*) desenvolvida por George Lakoff e Mark Johnson. Na segunda etapa, as fontes consultadas foram materiais escritos por criadores de métodos/técnicas somáticas. Além destas referências, o texto lida com aspectos do pensamento de Steve Paxton. A trajetória percorrida na pesquisa confirmou que a confluência entre métodos/técnicas somáticas e o CI pode facilitar significativamente o aprendizado das habilidades corporais necessárias ao fazer do CI.

**Palavras-chave:** Contato Improvisação. Educação Somática. Dança.

## CONTACTO Y SOMÁTICA: REFLEXIONES Y RELATOS DE UNA EXPERIMENTACIÓN EN LA EXTENSIÓN DEL INSTITUTO FEDERAL DE BRASÍLIA

**Resumen** | Este artículo comparte los resultados de una investigación teórico-práctica dedicada a identificar relaciones entre conocimientos corporales del Contact Improvisación (CI) y aprendizajes de diferentes métodos y técnicas somáticas. La investigación se desarrolló junto con un proyecto de extensión del Instituto Federal de Brasília volteado a la realización de *jams* de CI. Su objetivo fue comprender como contenidos provenientes de las especialidades somáticas pueden ocasionar aumentos de significado en el aprendizaje del hacer corporal existente en el CI. La metodología está basada en la coexistencia de estudios teóricos y experiencias corporales vivenciadas (sufridas) en el ámbito del mencionado proyecto de extensión, donde las *jams* de CI fueron precedidas de proposiciones pedagógicas volteadas a la preparación o

instrumentalización de saberes antes de la práctica corporal del CI, conducidas por especialistas en las técnicas y métodos somáticos específicos, o por investigador dedicado a enfoques somáticos del estudio del movimiento. En la primera etapa metodológica, las investigaciones dialogaron con la teoría de la corporeización (*embodiment*) de George Lakoff y Mark Johnson. En la segunda, las fuentes de datos consultadas fueron los materiales escritos por los creadores de métodos y técnicas somáticas y por Steve Paxton. La investigación confirmó que la confluencia entre métodos y técnicas somáticas y el CI puede facilitar significativamente el aprendizaje de las habilidades corporales necesarias al hacer del CI.

**Palabras clave:** Contact Improvisación. Somática. Danza.

### **BODY CONTACT AND SOMATIC: CRITICAL REFLECTION AND REPORTS OF AN EXPERIENCE IN THE EXPANDED COURSE OF THE FEDERAL INSTITUTE OF BRASÍLIA**

**Abstract** | This article shares theoretical-practical research findings dedicated to identifying relationships between bodily knowledge of Contact Improvisation (CI) and learning from different somatic methods and techniques. The research was developed together with an extension project of the Federal Institute of Brasília (IFB) aimed at the realization of CI *jams*. The objective was to understand how content from somatic specialties can add meaning to the learning of body practice existing in the IC. The methodology took place in the coexistence of theoretical studies and bodily experiences lived (suffered) within the aforementioned extension project, in which the IC *jams* were preceded by pedagogical propositions aimed at the preparation or instrumentalization of knowledge prior to the IC bodily practice, being conducted by a specialist in a specific technique/somatic method or by a researcher dedicated to somatic approaches in the study of movement. In the first methodological stage, theoretical studies turned to the theory of embodiment developed by George Lakoff and Mark Johnson. In the second stage, the sources consulted were materials written by creators of somatic methods/techniques. In addition to these references, the text deals with aspects of Steve Paxton's thinking. The trajectory followed in the research confirmed that the confluence between somatic methods/techniques and the IC can significantly facilitate the learning of the body skills necessary to make the IC.

**Keywords:** Contact Improvisation. Somatics. Dance.

## A pesquisa

Este artigo é resultante de uma pesquisa intitulada Interseções entre o Contato Improvisação e métodos de Educação Somática, realizada durante o ano de 2019, modo alinhado com um projeto de extensão continuada denominado Jams de Contato Improvisação, ambos vinculados à minha atuação como docente do Instituto Federal de Brasília (IFB), onde atuo no Curso de Licenciatura em Dança.

O que está em jogo durante as danças de Contato Improvisação (CI) e como conhecimentos de movimento advindos de métodos e técnicas do campo somático podem contribuir na habilitação para este dançar? Esta foi a questão motivadora da pesquisa. O projeto de extensão fora utilizado como ambiente de estudo empírico tanto como campo de observação, quanto como campo de experiência (se viveu e se observou). Isso se tornou possível devido ao formato escolhido para o projeto durante o ano de realização da pesquisa: cada *jam* era precedida por uma *pré-jam* que, necessariamente, estava pedagogicamente baseada em fundamentos de determinado método ou técnica somática, entendendo-se “*pré-jam*” como proposições pedagógicas que visam preparar ou instrumentalizar a prática corporal antecedente ao fazer do CI conforme este ocorre nas *jams*. Em um cronograma que durou todo o ano de 2019, as *jams* aconteceram nas noites das sextas-feiras alternadamente, ou seja, de duas em duas semanas. Para cada dia de *jam* houve uma proposta somática diferente no momento *pré-jam*, que fora conduzida por uma pessoa especialista em um método/técnica ou por pessoa dedicada à pesquisa acadêmica voltada para abordagens somáticas no estudo do movimento.

O objetivo geral da pesquisa foi identificar como conhecimentos somáticos provenientes de técnicas e métodos específicos podem capacitar o aprendizado corporal existente nas danças de CI. Como desdobramento deste objetivo maior, procurou-se desenvolver, tanto na teoria, quanto na prática, entendimentos referentes a como o CI é constituído de conhecimentos somáticos, ou seja, quais propriedades de prática corporal existentes no CI são provocadoras de melhoramentos ou aprimoramentos no todo orgânico autorregulador.

Os objetivos específicos elencados durante o planejamento da pesquisa foram: i) investigar teoricamente a temática geral da pesquisa identificando e desdobrando subtemáticas; ii) compreender, problematizar e relacionar termos e conceitos-chave do pensamento somático como “tato”, “contato”, “percepção”, “sensação”, “mente corporificada” (*embodiment*), “consciência”, “sensibilidade”, “expressão”, “soma”, “educação somática”, “contato-improvisação”, “gravidade”, “peso”, “equilíbrio”, “desequilíbrio” e “tônus”; iii) relacionar conceitos com procedimentos de estudo do movimento; iv) ir a campo observar e participar de propostas de estudo do movimento que relacionem CI com conteúdos, métodos e técnicas somáticas.

A metodologia se desenvolveu em uma natureza teórica e prática do início ao fim, porém de duas maneiras diferentes: uma primeira etapa na qual a investigação teórica não tinha aplicabilidade na prática, mas teoria e prática se provocavam, e uma segunda etapa em que os estudos teóricos dialogavam diretamente com a prática. A primeira consistiu em frequentar as *pré-jams* e *jams* do projeto de extensão como participante e tocar um estudo bibliográfico focado na compreensão da teoria da corporalização, por meio da leitura e análise de obras escritas por George Lakoff e Mark Johnson, com destaque para *Philosophy in the Flesh* (1999). A segunda etapa da metodologia abrangeu a frequência às *pré-jams* e *jams* ao mesmo tempo que houve consultas a livros e textos escritos por criadoras e criadores de métodos somáticos, em um estudo bibliográfico que também foi uma continuidade da pesquisa realizada no meu doutoramento. Também foram consultados textos escritos por pesquisadores de CI, entrevistas e textos do próprio Steve Paxton.

O trabalho teórico referente à primeira etapa metodológica teve o objetivo de realizar um aprofundamento do entendimento de que os sistemas perceptivos corporais, em sua troca sensorial com o meio, são a base da cognição, para que tal entendimento pudesse instrumentalizar a compreensão daquilo que está em jogo no conhecimento corporal existente no CI e em métodos/técnicas somáticas. Como resultado do trabalho teórico realizado nesta primeira etapa metodológica, ocorreu a publicação do artigo *Embodiment* (Corporalização), soma e dança: alguns nexos possíveis (SOUZA, 2020), também publicado em inglês<sup>41</sup> no periódico *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. O texto

---

<sup>41</sup>*Embodiment, Somatics and Dance: some possible links*. Disponível em:

aqui apresentado, por sua vez, se relaciona com a segunda etapa metodológica, não adentrando a temática da corporalização, o que deve ser feito em um próximo passo investigativo.

Uma vez apresentada a metodologia da pesquisa, é necessário fazer um comentário sobre o lugar do qual eu observei e senti a prática desenvolvida por cada colaboradora das *pré-jams*. Foi por meio das concepções desenvolvidas no meu doutorado e dos aprendizados adquiridos nas experiências práticas vivenciadas durante seu transcurso que eu analisei, colocando em palavras, aquilo que experienciei nas *pré-jams*. Estas concepções e aprendizados estão registrados na minha tese, intitulada *Conscientização e expressividade corporal com base na Educação Somática: reflexões, diretrizes e repertório de temas para estudo do movimento* (SOUZA, 2016). Então, a título de contextualização, compartilho que minha tese apresenta e discute temas de estudo do movimento somático. São temas voltados para o desenvolvimento de expressividade corporal por meio de processos de conscientização corporal. Os temas trabalham os seguintes conteúdos, dentre outros: consciência respiratória, consciência óssea, consciência tônica, consciência tátil, relação entre passividade e atividade, movimento passivo na manipulação, reconhecimento e exploração de pontos de apoio, reconhecimento e exploração do equilíbrio/desequilíbrio, espacialidade do movimento a partir da propriocepção, construção de formas corporais, contato e observação somática. Durante o doutoramento, os temas foram trabalhados na prática durante três anos e meio, tendo sido também investigados teoricamente por meio de pesquisa voltada para conhecimentos somáticos multirreferenciais, embasando as investigações, estudos de aspectos epistemológicos da Educação Somática, assim como estudos relacionados com a teoria da corporalização também eram realizados.

O texto que se desdobra a seguir é um compartilhamento de aspectos reflexivos resultantes das vivências corporais experimentadas durante a pesquisa, assim como das leituras realizadas. Previamente, é feita uma explanação resumida dos dados históricos e identitários do projeto de extensão envolvido com a pesquisa.

## ***Jam no IFB... e pré-jam***

O Projeto de extensão continuada Jam de Contato Improvisação foi criado no ano de 2014 por Diego Pizarro<sup>42</sup>, docente da Licenciatura em Dança do IFB, e Eva Maria FOLONI Santoro<sup>43</sup>, então estudante da referida licenciatura. O projeto surgiu no contexto de *jams* progressas realizadas por Diego juntamente com alunas/alunos atuantes no Coletivo de Estudos em Dança, Somática e Improvisação (CEDA-SI<sup>44</sup>), grupo de pesquisa fundado pelo professor no IFB. Desde este impulso inicial, o projeto se lançou no tempo, tendo passado por pequenas variações de formato, com os encontros ocorrendo quase sempre às sextas-feiras a noite. As facilitações das *jams* e condução das pré-*jams* foram realizadas por estudantes do IFB participantes do CEDA-SI (mencionado anteriormente), além de professores do instituto. Neste mesmo semestre, Julieta Zarza<sup>45</sup> organizou o Laboratório de Dança Contato Improvisação para Pais e Filhos, voltado para crianças entre quatro meses e um ano de idade. O fechamento do evento foi uma *jam* para pais e filhos, aberta a crianças de todas as idades. No ano de 2015, o projeto ficou pausado, tendo sido retomado em 2016, contando com a colaboração da facilitadora e professora de CI Daniela Braga, que atuou juntamente com o coletivo Movimento Descalço, realizando os aquecimentos das *jams*. Em meados de 2016, a coordenação do projeto foi assumida por Elizabeth Maia<sup>46</sup>, também docente na Licenciatura em Dança do IFB e a facilitação das *jams*, assim como a condução das pré-*jams*, foi desenvolvida por Sarah Dorneles<sup>47</sup>, graduanda na referida licenciatura. Para finalizar esta primeira parte do histórico do projeto, da qual eu não participei, é necessário mencionar que parte destas informações foram extraídas de documentações internas do

---

<sup>42</sup> Diego Pizarro é pesquisador, docente e artista na área de dança. É um dos idealizadores do Encontro Internacional de Práticas Somáticas e Dança, sendo estes anais fruto da segunda edição do evento.

<sup>43</sup> Maria FOLONI Santoro é artista visual, dançarina intérprete-criadora e arte-educadora. É a idealizadora do projeto de residência artística Ressonâncias da Dança?, realizado em 2016.

<sup>44</sup> O grupo CEDA-SI foi criado no ano de 2011. Recebeu o nome que possui no ano de 2012 e foi registrado no Diretório de Grupos do CNPq no ano de 2013.

<sup>45</sup> Julieta Zarza é diretora, atriz e coreógrafa argentina, residente no Brasil, com ampla experiência na arte da palhaçaria.

<sup>46</sup> Elizabeth Maia é fisioterapeuta, pesquisadora, docente e artista na área de dança. É parte da primeira geração formada por Angel Vianna, uma das primeiras e principais referências da somática brasileira.

<sup>47</sup> Sarah Dorneles é praticante e instrutora de Yoga e AcroYoga, dançarina, performer e cantora.

IFB, relatórios de extensão (IFB, 2014, 2016), e parte foi obtida em conversas com pessoas envolvidas.

Em 2018, eu assumi a coordenação do projeto e Sarah e eu trabalhamos juntas na elaboração das propostas das *pré-jams*. Para o ano seguinte, optei por conectar o projeto à pesquisa acadêmica que desenvolveria neste ano (mencionado na introdução), montando um cronograma de *pré-jams* a serem guiadas por convidadas e convidados especializados no ensino de específicos métodos/técnicas somáticas. No ano de 2020, devido ao isolamento social decorrente da pandemia de Covid-19, as atividades do projeto foram interrompidas no mês de março, para serem retomadas quando a situação pandêmica tiver sido superada.

Durante os seis anos de realização, o projeto possibilitou um espaço de troca para a comunidade de CI do DF, assim como para visitantes de outras localidades que passavam pelos encontros. Na maior parte das vezes, os encontros se desenvolveram sem o uso de músicas, como costuma ser mais comum no CI. Quando houve uso de música, a presença desta por proporcionada pela colaboração de músicos convidados ou frequentadores das *jams*. Nestas ocasiões, a dimensão sonora produzida se deu por músicas improvisadas. No primeiro semestre de 2019, Cristina Porto Costa<sup>48</sup>, então docente no IFB, participou dos encontros do projeto como musicista, utilizando fagote, teclado e percussões para desenvolver música experimental minimalista nas *jams*. Neste semestre também houve uma participação pontual do flautista Daniel Pantoja<sup>49</sup>.

Naquele ano, o cronograma de *pré-jams* somáticas transcorreu conforme a seguinte ordem, com a participação das especialistas: Katiane Negrão<sup>50</sup> (Body-Mind Centering<sup>SM</sup>); Cornelia Eberhard<sup>51</sup> (Método Feldenkrais); Gigliola Mendes (Eutonia); Daniela Braga (Movimento Autêntico e pesquisa com o tremor); Rosa Schramm<sup>52</sup> (Técnica Alexander); Deborah Dodd (Pedagogia Perceptiva do Movimento); e Elizabeth

---

<sup>48</sup> Cristina Porto Costa é artista e pesquisadora na área de música, tendo atuado também na docência.

<sup>49</sup> Daniel Pantoja é flautista, compositor e educador na área de música.

<sup>50</sup> Katiane Negrão é artista do corpo e da voz, Educadora do Movimento Somático em Body-Mind Centering<sup>SM</sup>, arte-educadora.

<sup>51</sup> Cornélia Eberhard é fisioterapeuta especializada no Método Feldenkrais de Educação Somática, osteopata, instrutora de Somapilates e Somayoga.

<sup>52</sup> Rosa Schramm é artista e pesquisadora com atuação em artes visuais, performance e dança. Professora de Técnica Alexander pela Escuela de Técnica Alexander de Buenos Aires.

Maia (Método Angel Vianna). Debora Dodd deu sua aula em colaboração com Otávio Motter, então aluno da Universidade de Brasília (UnB).

Os temas pedagógicos trazidos para as *pré-jams* eram diretamente ligados ao método que estava em questão no dia específico. Consciência fluídica no toque e na qualidade líquida da movimentação corporal foi o foco da colaboração desenvolvida por Katiane negrão. Integração esquelética no movimento espiralado ascendente de trânsito da posição sentada para a posição em pé e a reversão disto foi o trabalho trazido por Cornelia Eberhard. Posturas de diagnóstico tônico e movimentação eutônica a partir da reverberação das posturas foram a contribuição de Gigliola Mendes. Tremor corporal como ocasionamento de novos padrões de movimento e movimentação corporal a partir da pausa de intenções físicas e sob testemunha de um olhar somático foram as propostas trazidas por Daniela Braga. O jogo intenção-ação na caminhada, em descidas e subidas no espaço e no compartilhamento de peso em dupla por alavanca corporal foram os principais aspectos trabalhados por Rosa Schramm. Micromovimentos na investigação de alinhamento e desalinhamento do eixo gravitacional e uma expansão disso para o reconhecimento tônico do peso em si e no/com o outro foi o aspecto central do conteúdo trazido por Debora Dodd e Otávio Motter. Sensibilidade cinestésica entre pele, músculo e osso a partir do movimento horizontalizado surgido de entrega gravitacional foi a colaboração de Elizabeth Maia.

Na página seguinte se pode observar a chamada para as *pré-jams* dos dias 15 e 24 de março, a primeira com Katiane Negrão, voltada para relações entre conteúdos do método Body-Mind Centering<sup>SM</sup> (BMC<sup>SM</sup>) e o CI, e a segunda com Rosa Schramm, voltada para relações entre a Técnica Alexander e o Contato:

SEJA O SEU PRÓPRIO EXPERIMENTO

**JAM**  
**CONTATO**  
**IMPROVISAÇÃO**

MOMENTO  
PRÉ-JAM  
COM

**KATIANE  
NEGRÃO**

**15/03/2019**  
**BMC**  
**E CONTATO**



EDUCADORA SOMÁTICA PELO MÉTODO BODY-MIND CENTERING (BMC). PROGRAMA DE FORMAÇÃO BRASIL. LICENCIADA EM ARTES CÊNICAS PELA UFOP. É INTEGRANTE-FUNDADORA DA CIA TATO ONDE ASSINA DIREÇÃO E DRAMATURGIA DE TROPEÇO (2004) E E SE... (2005). TEM EXPERIÊNCIA CÊNICA EM TEATRO E DANÇA, MINISTRANDO CURSOS E WORKSHOPS NESSAS ÁREAS. EM 2016, COM O GRUPO PSOAS E PSSOINHAS, ESTREOU AMANA - DANÇA PARA BEBÊS, ONDE TAMBÉM ATUOU COMO ORIENTADORA SOMÁTICA. COM A COMPANHIA TEMPOS DANÇA-TEATRO, FEZ ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO DE EROS (2017).

**INSTITUTO FEDERAL**  
BRASIL

SEJA O SEU PRÓPRIO EXPERIMENTO

**JAM**  
**CONTATO**  
**IMPROVISAÇÃO**

MOMENTO  
PRÉ-JAM  
COM

**ROSA  
SCHRAMM**

**24/05/2019**  
**19H20**  
**TÉCNICA**  
**ALEXANDER**  
**E CONTATO**



DANÇARINA INDEPENDENTE, INVESTIGADORA, PERFORMER E PROFESSORA DE TÉCNICA ALEXANDER. ATUALMENTE SE DEDICA AO ESTUDO DO MOVIMENTO COM A CAMINHADA, A DANÇA E A TÉCNICA ALEXANDER EM PESQUISA DE MESTRADO, NO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNIVERSIDADE DE BRÁSILIA.

Asa Norte - Quadra 610  
Instituto Federal de Brasília (IFB) - Sala 109C  
Mais informações: elisa.souza@ifb.edu.br

**INSTITUTO FEDERAL**  
BRASIL

Figura 1 – Material de divulgação de duas das pré-jams do ano de 2019.  
Fonte: acervo do projeto.

## Contato e Contato Improvisação: aprendizados somáticos

O que é contato? Como mobiliza as pessoas? Existiríamos sem isso?

Em tempos pandêmicos, a reflexão sobre o que é contato ganhou ainda mais densidade e importância. Tivemos que nos manter distantes das pessoas. Alguns de nós passaram muitos meses ou até mais de um ano sem abraçar alguém. Pelo contato visual, as pessoas passaram a ser diferentes, sempre com um pano cobrindo a metade inferior de seus rostos, as máscaras de proteção contra o vírus causador da Covid-19. O que isso tudo pode ter nos ensinado sobre contato e viver? Longe de querer ter as respostas certas para estas perguntas, exponho-as como introdução deste tópico textual não apenas para compartilhar as interrogações que me propus a responder, mas também objetivando me colocar em contato mais estreito com a abertura reflexiva que esse tema requer.

O contato é a própria condição da vida, porque não haveria vida sem troca entre o ser e o ambiente, em outras palavras, entre o organismo e o meio (seja um organismo

unicelular, seja um organismo humano). Bonnie Bainbridge Cohen (2015), a criadora do BMC<sup>SM</sup>, trabalha o enriquecimento da consciência em suas conexões com aspectos orgânicos do corpo a partir da consciência celular. Isso significa, dentre muitas coisas, procurar estar em estado perceptivo consigo mesmo. Procurar o caminho mais curto para o encontro com a sensação pura, vivida somente pela célula; este caminho é a percepção. Por exemplo, procurar ser o braço, ao invés de “ter um braço”. Ser o osso por dentro do dedo da mão, ou seja: conduzir a consciência para essa faceta da existência visualizando este osso em seus detalhes; tocar o dedo com uma qualidade de toque que chega a este osso (que estimula a tomada de consciência deste osso) ocupando a consciência com as percepções que surgem desse contato; ser um osso movente ao invés de “mover o dedo”. Respirar imaginando a célula vivenciar trocas de gases com o líquido intersticial. Contato celular?

Quanto mais células juntas, mais fluidos pesando: 30 trilhões de células pesam... Um organismo humano sente a gravidade. Quando a discussão se direciona para a gravidade, novas perguntas surgem: O chão é a base de tudo? Ou seria o fundo do útero das nossas mães? É ali que começa o contato? É ali que se inicia o sentido do encontro com a gravidade? E, quando se sai de dentro da barriga, o que passam a ser os ossos? E a carne? O que é sentir o ar? Estar em contato com ele? E quando começa a vontade de empurrar o chão? Lá no útero, dentro da barriga? E depois de aprender a rolar de bruços? Mabel Todd, no início do século XX, engatinhava em quatro apoios para estudar como a evolução da espécie humana conectou o engatinhar à bipedia, procurava entender por que a gravidade desenhou as curvas da nossa coluna na disposição que esta possui (SOUZA, 2016). Todd acabou chegando à investigação de como metáforas imagéticas causadoras de alterações sensório-motoras podem reorganizar a estrutura corporal dinamizando os hábitos da percepção postural reflexa, na qual o tônus age diretamente. Foi pioneira na descoberta da importância da visualização. LuLu Sweigard, discípula de Todd, levou isso adiante. Baseada em seus ensinamentos, Irene Dowd (1995) dá exemplos de como visualizações metafóricas podem ser significativamente úteis a dançarinas e dançarinos. Pode-se considerar que isso é um contato extremamente íntimo consigo mesmo: imaginar e, ao fazer isso, alterar a si mesmo.

Moshe Feldenkrais (1977) aconselha a economia dos esforços para, a partir dela, se encontrar a abertura da sensibilidade. Pede que se imagine não uma metáfora, mas o próprio movimento, sem realizá-lo. Imaginar aquilo que se faria, fazer sem fazer. Contato com a dimensão do pré-movimento? Quando Steve Paxton (2008) propõe que apenas se fique parada/parado, observando a postura sem intencioná-la e em tónus econômico, até que espasmos possam ser sentidos, isso também é contato com a dimensão do pré-movimento, mas de maneira diferente: torna-se possível reconhecer que, mesmo sem haver intenção da consciência de se mover, o organismo tem tais intenções. A partir do reconhecimento dos espasmos da *small dance*, é possível notar como todas as partes corporais estão conectadas. Como, por exemplo, um espasmo no ombro repercute no pé.

Irmgard Bartenieff propõe que se investigue conexões ósseas por meio de diferentes arquiteturas corporais (radial, espinhal, homolateral, homóloga e contralateral) para que haja resgate de contatos corporais perdidos ou enfraquecidos e, disso, se fortaleça o reconhecimento de como o que acontece em uma parte corporal afeta o restante, ou melhor, envolve o todo (HACKNEY, 2002). Gerda Alexander (1991) explica que é a partir da complexificação da consciência óssea, ou seja, a partir da combinação da consciência óssea de diferentes partes do corpo que, um dia, sabe-se lá quando, se torna possível o brotar da consciência esquelética (ser uma consciência óssea totalmente integrada). Angel Vianna, conduzindo uma aula, nos leva a sentir como uma bolinha de papel amassada e equilibrada em cima da cabeça afeta todo o corpo em seu estado tônico e em sua organização esquelética, como altera a consciência Contato com um papel criando um ambiente de contato consigo mesmo. E quando isso tudo vira um mover-se desprezioso, que esquece de se monitorar, que apenas flui? O que isso tem a ver com o CI?

Quando tento falar sobre o que está em jogo no conhecimento corporal existente no CI, sinto que isso é algo difícil de se fazer. Penso que o CI pode ser definido, em sua dimensão de prática corporal, como um mover-se que, em seu aspecto mais elementar, é um diálogo experimental com a gravidade, vivenciado em estado de dedicação cinestésica e proprioceptiva, podendo haver (e na maioria das vezes há) compartilhamento de peso com uma pessoa ou mais de uma, por meio de contato físico.

Entendo que estar em estado de dedicação cinestésica significa mover-se preenchido pela percepção tempo-espacial do movimento e estar em estado de dedicação proprioceptiva seria mover-se conectado com o sentimento de ser estrutura corporal (percepção postural). A intenção é estar envolvido com o movimento perceptivamente.

Steve Paxton (s.d.) compartilhou, em 1978, no volume 3 da *Contact Quarterly*, a descrição integral de uma aula em algumas breves linhas:

Comece a mover-se devagar pela sala, não somente sobre suas mãos, não somente sobre seus pés, não somente sobre suas pernas, não somente sobre seus braços. Levante-se e caia bastante, mova-se sobre todas as superfícies... sinta o peso, quanto que o 'para baixo' está funcionando. É uma jornada deliberada e paciente; viaje em qualquer superfície. Veja, porque seu peso está sendo recebido pela Terra, e vice versa. Sua massa em seu centro de gravidade. Dar é onde o jogo começa. Aqui está você e a sala com a qual jogar. De vez em quando pause e sinta o que para. Quando você começar, sinta o que vai (PAXTON, s.d.).

Temos que é na simplicidade daquilo que é complexo que reside o conhecimento do fazer do CI. Reconhecendo-se e desafiando-se gravitacionalmente, o movedor experimenta diversamente o reconhecimento do peso em sua entrega e superação. Sentindo diversas configurações de apoios corporais no contato com diferentes superfícies de diferentes relevos e texturas, podendo esta ser uma pessoa, ou mais de uma.

O vocabulário técnico do CI reflete sua complexa simplicidade: gravidade, peso, apoio, ponto de contato, dependência, força centrífuga, momentum etc. Cheryl Pallant (2006, p. 5), em seu livro *Contact improvisation: an introduction to a vitalizing dance form*, menciona alguns elementos consistentes do estilo de movimentação do CI: “Ser guiado pelo ponto de contato, permanecer presente, estabelecer centramento e seguir o momentum”. O dançarino ou movedor deve estar “ouvindo o movimento”, o que significa

prestar atenção em todas as ocorrências sensoriais vindas do toque, do jogo de peso enquanto os parceiros se movem através do espaço e do evento de um corpo encontrar o instante de outro [...] perceber estímulos não apenas dentro de si, mas também de outra pessoa; O refinamento dessa habilidade vem por meio de repetidas tentativas. À medida que a complexidade do corpo revela seus

segredos, os contateiros acabam descobrindo a existência de mundos sobre mundos (PALLANT, 2006, p. 31, tradução nossa).

Pode-se dizer que o CI é um tipo de estudo do movimento que encara “fora” e “dentro” como uma díade, e não como uma dualidade. Não há aquilo que está fora mais aquilo que está dentro, não há separação; o que há é uma existência dupla: dentro e fora só existem juntos, pois o encontro com a gravidade não se dá apenas no reconhecimento do apoio corporal em algo externo (chão, outra superfície, alguém), mas também no reconhecimento dos apoios internos que as diversas estruturas corporais experimentam dentro do volume corporal. Esses apoios são variáveis, pois variável é a configuração postural na vida e na dança. A forma corporal muda constantemente (não a forma constitucional, mas a plástica, circunstancial) e a informação gravitacional atravessa o corpo o tempo todo, de maneiras tão diversas quanto a variabilidade da plasticidade corporal.

O peso corporal é a informação trazida pela gravidade. No CI, quando a dança é com alguém, a gravidade, além de informar a pessoa a respeito de seu próprio peso, lhe informa também a respeito do peso do parceiro, e faz isso nos expondo esse peso em toda sua aparente transformação. Ora se sente que o outro é mais leve, ora que ficou mais pesado. Gerda Alexander (1991), no contexto da Eutonia, se referia às ilusórias variações da massa. Durante um CI em dupla, a massa corporal do parceiro é a mesma, mas o dinâmico movimento corporal ascendente e descendente faz com que ela seja sentida de modo variável, em variações de peso, já que o parceiro ativamente explora sua própria relação com a gravidade. Ao pegá-lo no ar enquanto ele está em movimento ascendente durante um salto, o peso suportado será um; ao pegá-lo no momento de sua queda, será outro. Gravidade traz aceleração para o corpo em queda e esta, como visto nas aulas de Física na escola, aumenta o potencial da força mecânica, ou seja, o encontro com o peso do outro é diverso, a depender da pessoa estar em condição ascendente ou descendente, e a que distância do chão.

Quando o parceiro é o chão, a realidade parece mais crua. O encontro com o chão é diferente do encontro com o corpo do outro, pois o chão não proporciona ao corpo o mesmo amortecimento proporcionado por outro corpo. No relacionamento gravitacional com o chão, se a pessoa salta e simplesmente cai verticalmente (como a maçã cai da

árvore), sentirá determinado impacto. No entanto, se ao saltar ela utilizar um impulso corporal que a colocará em uma trajetória de queda mais diagonal e, nas seguintes frações do tempo, trabalhar a plasticidade corporal para encontrar o chão em uma forma corporal arredondada, o impacto que sentirá em seu reencontro com o chão será menor. De maneira equivalente, voltar para a verticalidade também será bem mais fácil, pois ela poderá aproveitar o potencial de movimento para subir, já que este não fora esgotado em uma queda de trajetória perpendicular ao chão.

O que esse conhecimento corporal nos ensina? O que ele nos ensina sobre a vida? Sobre relações interpessoais? Sobre a política que nelas existe? Sobre relações com as instituições? Estas perguntas compõem uma espécie de metalinguagem? Fernando Neder, entrevistando Paxton, lhe fez a seguinte pergunta: “Você vê o CI como uma forma de dança, do ponto de vista da História da Arte Ocidental?” (PAXTON, 2010, p. 3), e obteve a seguinte resposta:

Eu não sei. Talvez... Mas se parece também bastante com um esporte, exceto que não há competição. É muito democrática, portanto imagino que seja também uma forma de política. É um pouco como uma arte Marcial, exceto que não é uma luta. Tem muito de Aikido [...] (PAXTON, 2010, p. 3).

É muito provável que Paxton não tenha dado uma resposta delimitada pelo fato de o CI ser uma experiência de movimento, o que o torna, em primeira instância, nada mais, nada menos que um jeito de viver. Como se pode notar, na ideia de “animal pessoal”, desenvolvida por Paxton e rememorada por Daniel Lepkoff (s.d.), existe uma valorização da existência somática, da mente encarnada, da vida que só é possível nas trocas com o meio:

O ‘animal pessoal’ é uma inteligência corporal composta de padrões de movimentos e de reflexos, ambos herdados e aprendidos, que constituem nossa habilidade de sobreviver, de encontrar e de interagir vigorosamente com o nosso ambiente. (LEPKOFF, s.d., p. 260)

## Considerações finais

A pesquisa evidenciou que o CI e alguns métodos e técnicas somáticas estão vinculados por meio do meme<sup>53</sup> somático, que compartilham. Ter vivenciado o fazer do CI corporalmente abalada pelas preparações corporais que antecederam as *jams* possibilitou o reconhecimento e a exploração de ingredientes que o CI tem em comum com as especialidades somáticas participantes da pesquisa. Os conteúdos somáticos trabalhados nas *pré-jams* acrescentaram significado ao aprendizado do fazer corporal do CI.

Ressalta-se que o objetivo da pesquisa foi almejado humildemente, sabendo-se que, em realidade, tal objetivo consiste em uma estrada de vida; um objetivo para ir se alcançando em todo o viver. Para um avanço maior em direção à conquista deste objetivo seria necessária a análise aprofundada de materiais produzidos por pesquisadores dedicados ao CI, incluindo a vanguarda do CI, que tanto refletiu esta dança, e de modo tão potente e sensível. Este é um possível próximo passo investigativo, assim como a elaboração de uma síntese entre corporalização e conhecimento corporal em CI.

## Referências

ALEXANDER, Gerda. **Eutonia**: um caminho para a percepção corporal. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

COHEN, Bonnie Bainbridge. **Sentir, perceber e agir**: educação somática pelo método Body-Mind Centering®. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

DOWD, Irene. **Taking root to fly**: articles on functional anatomy. Nova York, 1995.

FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo movimento**. São Paulo: Summus, 1977.

HACKNEY, Peggy. **Making connections**: total body integration through Bartenieff Fundamentals. Nova Iorque; Londres: Routledge, 2002.

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE BRASÍLIA (IFB). Relatório do Projeto Jam de Contato Improvisação nº 1/2014. Brasília, DF, 2014.

---

<sup>53</sup> Termo utilizado por Helena Katz em sua teoria do corpo-mídia (desenvolvida juntamente com Christine Greiner) para se referir ao gene cultural, a informação que navega entre diferentes instâncias sociais criando vínculos culturais entre elas.

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE BRASÍLIA (IFB). Relatório do Projeto Jam de Contato Improvisação nº 1/2016. Brasília, DF, 2016.

LEPKOFF, Daniel. Contato-Improvisação ou o que acontece quando eu foco minha atenção nas sensações da gravidade, da terra e do meu parceiro. Tradução de Pedro Peñuela. *In*: NÚCLEO IMPROVISACÃO EM CONTATO. Contato Improvisação: conceitos, princípios e ensino: tradução de textos da revista Contact Quarterly. S.l., s.d., p. 259-262. Disponível em: [https://issuu.com/nucleoimprovisacaoemcontato/docs/a\\_danc\\_a\\_do\\_contato\\_improvisacao\\_o\\_-\\_parte\\_i](https://issuu.com/nucleoimprovisacaoemcontato/docs/a_danc_a_do_contato_improvisacao_o_-_parte_i). Acesso em: 12 set 2021

PALLANT, C. **Contact improvisation**: an introduction to a vitalizing dance form. Jefferson: McFarland & Company, 2006.

PAXTON, S. Steve Paxton. Transcrição de aula. Tradução Pedro Peñuela. *In*: NÚCLEO IMPROVISACÃO EM CONTATO. Contato Improvisação: conceitos, princípios e ensino: tradução de textos da revista Contact Quarterly. S.l., s.d., p. 31. Disponível em: [https://issuu.com/nucleoimprovisacaoemcontato/docs/a\\_danc\\_a\\_do\\_contato\\_improvisacao\\_o\\_-\\_parte\\_i](https://issuu.com/nucleoimprovisacaoemcontato/docs/a_danc_a_do_contato_improvisacao_o_-_parte_i). Acesso em: 14 set. 2021.

PAXTON, S. Steve Paxton entrevistado por Fernando Neder. **O Percevejo Online**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 1-9, jul./dez. 2010. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1443/1278>>. Acesso em: 02 set. 2021.

PAXTON, Steve. Material for the spine: a movement study. (DVD). Bruxelas: Contredanse, 2008.

SOUZA, Elisa Teixeira de. Embodiment (corporalização), soma e dança: alguns nexos possíveis. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 10, n. 4, 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266092446>. Acesso em: 14 set. 2021.

SOUZA, Elisa Teixeira de. **Conscientização e expressividade corporal com base na Educação Somática**: reflexões, diretrizes e repertórios de temas para estudos de movimentos. 2016. 358 f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: [repositorio.unb.br/bitstream/10482/21962/1/2016\\_ElisaTeixeiradeSouza.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/21962/1/2016_ElisaTeixeiradeSouza.pdf). Acesso em: 02 set. 2021.

**Sobre a autora:**

Elisa Teixeira de Souza é artista, professora e pesquisadora em Dança. É docente do Curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília (IFB). Tem mestrado e doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília (UnB). Se dedica a estudos teóricos e práticos em dança e expressividade corporal. E-mail: elisa.souza@ifb.edu.br

**Sobre la autora:**

Elisa Teixeira de Souza es artista, profesora e investigadora en Danza. Imparte clases en el Curso de Licenciatura en Danza del Instituto Federal de Brasília (IFB). Es master y doctora por la Universidad de Brasília (UnB), en el Programa de Postgrado en Artes. Dedicar sus investigaciones a la danza y la expresividad corporal. E-mail: elisa.souza@ifb.edu.br

**About the author:**

Elisa Teixeira de Souza is an artist, teacher, and researcher in Dance. She teaches at the Dance Degree Course at the Federal Institute of Brasília (IFB). She holds a master's and doctorate degree from the Graduate Program in Arts at the University of Brasília (UnB). Her research interests cover theoretical and practical studies in dance and body expressiveness E-mail: elisa.souza@ifb.edu.br

## IMPORTÂNCIA DAS PERCEPÇÕES SENSÍVEIS NO TERRITÓRIO DO APRENDIZADO

Juliana de Souza Ferreira – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro  
Camila de Almeida Del Giudice – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

**Resumo** | Esta partilha nasce das experiências no projeto de ensino “Corpo e Movimento na formação de professores”, no componente curricular Corpo e Movimento, do curso de Pedagogia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Parte de uma política que incentiva a formação docente e integra ensino e pesquisa, como a intitulada “Corpo, arte e natureza: investigando formação de professores”. Na contramão de uma educação bancária, acreditamos que seja fundamental garantir espaços de expressão e diálogos, investindo em práticas educacionais pela via do sensível, ancoradas nos estudos da estética e da educação somática, acreditando na formação continuada e construindo uma metodologia que considera o indivíduo integralmente – corpo, mente e consciência – por meio de um vínculo coletivo, que conduza ao autoconhecimento, autonomia e a um processo formativo mais democrático. Nos encontros, propomos experiências focadas na percepção de si, através da respiração, movimentação consciente, unificação corporal no seu próprio tempo e ritmo. Além da proposição de diários autorais que registram o percurso e nos convidam a refletir: como os encontros acolhem e possibilitam que os participantes se sintam à vontade e se permitam viver experiências diferentes das habituais? Corpo e Movimento dedica-se às potencialidades do ser humano, ao vínculo entre pares como fator mobilizador desse território de troca, propiciando eclosões expressivas de uma prática formativa libertadora.

**Palavras-chave:** Docência. Formação. Sensibilidade. Ensino-aprendizado. Autonomia.

## LA IMPORTANCIA DE LAS PERCEPCIONES SENSIBLES EN EL TERRITORIO DE APRENDIZAJE

**Resumen** | Esta compartición nace de las experiencias en el proyecto docente “Cuerpo y movimiento en la formación del profesorado”, insertado en el componente curricular Cuerpo y Movimiento, del curso de Pedagogía de la Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Parte de una política que fomenta la formación del profesorado e integra la docencia y la investigación, como la titulada “Cuerpo, arte y naturaleza: investigando la formación del profesorado”. Al contrario de la educación bancaria, creemos que es fundamental garantizar espacios de expresión y diálogo, apostando en prácticas educativas a través de lo sensible, respaldados por estudios de estética y educación somática, creyendo en la educación continua y construyendo una metodología que considere al individuo como un todo – cuerpo, mente y conciencia – a través de un vínculo colectivo que conduzca al autoconocimiento, la autonomía y a un proceso de

formación más democrático. En los encuentros, proponemos experiencias enfocadas en la autopercepción, a través de la respiración, el movimiento consciente, la unificación corporal en su propio tiempo y ritmo. Además de la propuesta de diarios de autor que relaten el recorrido y nos invitan a reflexionar: ¿cómo los encuentros acogen y dejan que los participantes se sientan a gusto y se permitan vivir experiencias diferentes a las habituales? Corpo y Movimento es dedicado a la potencialidad del ser humano, al vínculo entre pares como factor movilizador en este territorio de intercambio, brindando estallidos expresivos de una práctica formativa liberadora.

**Palabras clave:** Formación. Sensibilidad. Enseñanza-aprendizaje. Autonomía.

### THE IMPORTANCE OF SENSITIVE PERCEPTIONS IN THE TERRITORY OF LEARNING

**Abstract** | This sharing originates from the experiences in the teaching project “Body and movement in teacher education”, inserted in the curriculum component Body and Movement, of the Pedagogy course at the Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Part of a policy that encourages teacher education and integrates teaching and research, such as the one titled “Body, art, and nature: investigating teacher education. Against the grain of banking education, we believe it is essential to guarantee spaces for expression and dialogue, investing in educational practices through the sensitive, anchored in studies of aesthetics and somatic education, believing in continuing education and building a methodology that considers the individual as a whole – body, mind, and conscience – through a collective bond that leads to self-knowledge, autonomy, and a more democratic training process. In the meetings, we propose experiences focused on self-perception, through breathing, conscious movement, body unification in its own time and rhythm. In addition to the proposal of author diaries that record the journey and invite us to reflect: how do the meetings welcome and enable the participants to feel at ease and allow themselves to live different experiences from the usual ones? Body and Movement is dedicated to the potential of the human being, to the bond between peers as a mobilizing factor in this territory of exchange, providing expressive outbreaks of a liberating formative practice.

**Keywords:** Teaching. Training. Sensitivity. Teaching-learning. Autonomy.

#### Quem somos, de onde viemos e para onde o percurso nos levará

Neste artigo, trataremos das experiências que vivenciamos no segundo semestre de 2019 no Projeto de Ensino “Corpo e movimento na formação de professores” desenvolvido no componente curricular obrigatório “Corpo e Movimento”. Tal componente integra o oitavo período do Curso de Licenciatura em Pedagogia da Universidade Federal

do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e é ministrado pela professora Adrienne Ogêda Guedes. Neste, atuamos enquanto monitoras-pesquisadoras.

Somos estudantes do referido curso, pesquisadoras do grupo Formação e Ressignificação do Educador: Saberes, Troca, Arte e Sentidos (FRESTAS), e, na época em que essas experiências ocorreram, uma de nós era bolsista de ensino e a outra de extensão. No FRESTAS nos dedicamos a realizar pesquisas no campo das artes, da formação docente – inicial e continuada – e da corporeidade. Atuando dentro e fora da UNIRIO, procuramos, em cada ação, honrar o princípio da indissociabilidade entre pesquisa, ensino e extensão previsto para a Universidade Pública do Brasil (BRASIL, 1988).

Nesse sentido, nossos projetos buscam ofertar diferentes formações aos profissionais da Educação Básica, com enfoque nas/nos educadoras/es da Educação Infantil e estudantes de graduação em Pedagogia e Pós-graduação em Educação, pautadas na perspectiva de uma Educação Estética (DUARTE JR, 2000; PERISSÉ, 2009; GUEDES, 2018) em que o corpo, os sentidos, a criação e as emoções são considerados elementos fundamentais do processo educativo, primando pela não dicotomia entre sensível e inteligível.

Nas ações de ensino que desenvolvemos em “Corpo e Movimento”, nos dedicamos a alargar o espaço às potencialidades do ser humano, ao vínculo entre pares como fator mobilizador desse território de troca, propiciando eclosões expressivas de uma prática formativa libertadora. No componente curricular, optamos por uma metodologia teórico-vivencial (GUEDES, 2018; GUEDES; FERREIRA, 2018; GUEDES; LAGE; BEMVENUTO, 2020), compreendendo que em um processo de construção do conhecimento é necessário que o corpo, o sentir, o perceber e o racionalizar estejam imbricados, bem como teoria e prática. Acreditamos e experimentamos uma formação que potencializa cada pessoa integralmente – corpo, mente e consciência – por meio de um vínculo coletivo, que conduza à autonomia, ao autoconhecimento e a um processo formativo mais democrático. Um processo formativo em que as/os professoras/es sintam-se e percebam-se vivas/os, moventes. Dessa forma, investimos em práticas educativas que se movem pela via do sensível (DUARTE JR., 2000), acreditando em uma formação que se faz em um *continuum* no qual monitoras, professoras/es e estudantes, a partir de

uma relação tecida de forma horizontal, estão em processo de vir a ser (FREIRE, 2017a), de formar-se cotidianamente por meio do que experimentam em coletivo.

Ao lançarmos nossos olhares para as experiências vividas junto as/aos estudantes de “Corpo e Movimento”, nos interessa saber se, com nossas propostas metodológicas, conseguimos cocriar um ambiente acolhedor e potencializador de um processo formativo que se coloque na contramão de uma educação bancária (FREIRE, 2017b) e de perspectivas que encarem o processo de conhecer como se as informações passassem através de nossos corpos e não junto a eles (HOOKS, 2017). Desta forma, nos perguntamos: de que modo a aula acolhe e possibilita que os/as estudantes se sintam à vontade e se permitam viver experiências diferentes das habituais?

Acreditando que as experiências (LARROSA, 2002) são formadoras e que as narrativas dos sujeitos que as vivenciam são cruciais para o processo de ensino, aprendizagem e construção do conhecimento, escolhemos praticar uma escrita tecida pela metodologia de pesquisa narrativa (auto)biográfica (PASSEGGI; SOUZA; VICENTINI, 2011; GUEDES; RIBEIRO, 2019). Assim, inspiradas em Larrosa (2002), desenrolamos o diálogo com o vivido a partir do que nos tocou, nos passou e atravessou enquanto sujeitos dessas experiências, funcionando como territórios de passagem para os acontecimentos, buscando sentir e perceber suas reverberações em nossos processos formativos.

Por isso, nos encontros com os/as estudantes focalizamos experiências, levando a atenção para a percepção de si, através da respiração, movimentação consciente, em seus próprios tempos e ritmos. Buscamos alargar e abrir frestas para suas narrativas, enxergando esses/as estudantes como protagonistas do processo. Nessas trilhas, utilizamos como instrumento de diálogo e pesquisa, um diário autoral que chamamos “diário de bordo”<sup>54</sup> e que acompanha cada estudante durante as aulas. Convidamos os/as discentes a registrarem suas percepções, observações e reflexões em relação às vivências que ocorreram em sala de aula nesse diário, pois acreditamos que

---

<sup>54</sup> O diário de bordo é um recurso de pesquisa que utilizamos em “Corpo e Movimento” como uma das atividades avaliativas que ocorrem ao longo do semestre. Convidamos os estudantes a realizarem registros livres sendo eles escritos ou não com o intuito de registrar as experiências e suas reflexões, pensamentos acerca do vivido.

não se trata de encontrar nas escritas de si uma “verdade” preexistente ao ato de biografar, mas de estudar como os indivíduos dão forma à suas experiências e sentido ao que antes não tinha, como constroem a consciência histórica de si e de suas aprendizagens nos territórios que habitam e são por eles habitados, mediante os processos de biografização (PASSEGGI; SOUZA; VICENTINI, 2011, p. 371).

Considerando também a experiência como acontecimento autoformativo e coformativo, nós, enquanto monitoras, criamos em coletivo nossos próprios “diários de campo”<sup>55</sup>. Durante e/ou após as aulas de “Corpo e Movimento”, anotávamos nossas observações sobre os acontecimentos do dia no diário, evidenciando alguns pontos como: as condições climáticas, número de estudantes presentes, a prática corporal que experimentamos e seus desdobramentos, os debates que criamos sobre as temáticas abordadas naquele encontro e os textos pensados para aquele momento. Nutríamos nossos diários salientando o que víamos, sentíamos e ouvíamos, a fim de entender a particularidade de cada vivência. Além do diário de campo, realizávamos alguns registros fotográficos e de vídeo.

No recorte em foco – as experiências que tivemos no segundo semestre de 2019 – tivemos a oportunidade de vivenciar o componente curricular por meio dessas duas perspectivas: a de estudantes e a de monitoras-pesquisadoras. Entendemos que nossa participação em “Corpo e Movimento” foi além do estar presente em sala auxiliando professora e estudantes: ao atuarmos como monitoras, nós pesquisávamos nossa prática e mantínhamos um olhar cuidadoso, atento e questionador ao que realizávamos em sala de aula. Dessa forma, nos entendíamos e continuamos a nos entender como monitoras-pesquisadoras.

Assim, ambas atuações – estudantes e monitoras-pesquisadoras – nos proporcionaram diferentes percepções a respeito do que é estar em sala de aula, dedicadas a enxergar as singularidades, buscando nas sensibilidades, formas de promover um ambiente seguro e acolhedor: pensado e preparado para receber, aceitar e respeitar a disponibilidade e as necessidades dos corpos, um lugar onde podemos nos expressar, ser e estar sem medo de expor o que estamos sentindo.

---

<sup>55</sup> O diário de campo é um recurso de pesquisa que nos permite recuperar o vivido, trazendo o olhar de quem realizou o registro possibilitando revisitar o percurso. Investimos nessa ferramenta com o objetivo de guardar e refletir sobre nossas experiências dentro da sala de aula.

Interessadas no percurso experienciado e desejosas em compor com ele um novo trajeto pela via da escrita, continuaremos nossa caminhada ao abordarmos o Projeto de Ensino “Corpo e movimento na formação de professores”, ressaltando nossa experiência em integrá-lo e apresentando o componente curricular “Corpo e Movimento”. A seguir, trataremos pontos principais de reflexão que tivemos ao longo do curso articulando com o nosso fazer pedagógico. Depois, recordaremos uma das dinâmicas que realizamos em sala, refletindo a respeito da relação de afeto e confiança que construímos com a turma. Nessa trilha, nos propomos a finalizar esta escrita compartilhando nossas vivências e as reverberações deste trabalho na monitoria.

### **Vivendo o Projeto de Ensino de corpo inteiro**

O Projeto de Ensino é uma política de incentivo criada pela Pró-Reitoria de Graduação da UNIRIO (PROGRAD) voltada para os estudantes da graduação, que tem por objetivo

1.1 Propiciar maior engajamento do estudante nas atividades acadêmicas de Ensino. 1.2 Estimular o pensamento crítico, mediante o confronto da prática didática com os conhecimentos científicos. 1.3 Integrar o corpo docente e discente no planejamento, realização e avaliação de atividades acadêmicas. 1.4 Estimular os estudantes a orientarem os colegas em atividades de estudo, em horários alternativos. 1.5 Propiciar o monitoramento a grupos de discentes, que necessitem de apoio pedagógico sob a supervisão do coordenador do Projeto de Ensino (UNIRIO, 2016).

Deste modo, estamos em contato direto com as práticas educacionais direcionadas à formação de professoras/es, desde o seu planejamento até sua efetiva aplicação em sala de aula. A circunstância de participar de um Projeto de Ensino nos permite desfrutar não apenas de um aprendizado prático, mas também de uma reflexão sobre o processo de ensino pelo qual estamos nos formando.

“Corpo e Movimento” tem como propósito tratar de questões relacionadas aos aspectos históricos, antropológicos e culturais relativos à constituição da corporeidade, às temáticas do cotidiano e à prática educativa da/o Pedagoga/o na escola, como disciplina, gênero, sexualidade e identidade. Trabalha a consciência corporal, bem como a relação consigo e com o outro, além de trazer o movimento como um recurso de saúde,

educação e prazer. Defendendo em suas práticas o direito ao movimento dentro dos ambientes educacionais formais.

Como monitoras-pesquisadoras, atuávamos auxiliando a professora na organização e no planejamento das atividades a serem desenvolvidas junto com as/os estudantes. Debruçávamo-nos nos estudos das práticas e teorias que envolviam a consciência do corpo e a percepção da integralidade do ser humano, colaborávamos com articulação entre docente e discentes, além de fazer a ponte com as/os convidadas/os que fizeram parte da disciplina.

Organizávamos o espaço, os materiais e o cronograma das atividades, fomentávamos os debates sobre as temáticas abordadas durante a aula e acompanhávamos a turma durante o semestre, cuidando – da maneira como nos era possível – das demandas coletivas e particulares de cada estudante que emergiam ao longo do processo. No decorrer do semestre, nós participávamos ativamente das atividades teórico-práticas propostas, tínhamos como companheiro de caminhada, como já mencionado anteriormente, um diário de campo, onde anotávamos nossas percepções acerca da prática do dia, da receptividade das/dos estudantes e algumas frases e reflexões feitas por eles durante o encontro e os debates.

Todo semestre convidávamos cerca de quatro profissionais do corpo e das artes para conduzirem oficinas, com o objetivo de ampliar o repertório das/os estudantes no que diz respeito às práticas corporais. Os/As convidados/as traziam sempre uma proposta vivencial e dedicavam também um tempo a apresentar seus trabalhos e referenciais fundantes, desse modo,

[...] sem prescindir de fundamentações conceituais, prioriza a mobilizações do campo sensório-perceptivo como estratégia pedagógica sensível às emanções que brotam do corpo biográfico (JOSSO, 2012), um corpo que fala de si, da história singular experimentada no contexto da vida e formação, para tecer considerações sobre modalidades educativas, tendo em vista que cada um viveu seu processo educacional em percursos também corpóreos, desvelando essa dimensão tantas vezes silenciada (GUEDES; LAGE; BEMVENUTO, 2020, p. 370).

Desta forma, convocávamos os corpos a se fazerem presentes, em seus aspectos sensório-perceptivos e expressivos, incentivando-os a compartilharem com a turma suas experiências. Este movimento de partilha nutria os debates e, com isso, a teoria começou

a aparecer nos relatos de forma articulada e pautada pelas vivências, considerando as andanças pessoais e acadêmicas.

Além da atuação dentro da sala de aula, também participávamos das reuniões semanais de estudo e planejamento, bem como líamos e revisitávamos, de maneira cuidadosa e com um olhar atento e sensível, nossas anotações e as feitas pelas/os estudantes ao longo do semestre, buscando compreender a relação do corpo na formação docente por meio de diferentes percepções. Partindo dos registros realizados nos diários de bordo e de campo, tínhamos pistas que nos guiavam e auxiliavam a trilhar um caminho em busca do desconhecido.

### **Corpo e Movimento: vivendo o desconhecido**

Vivemos em uma sociedade pautada pela lógica do capital, da razão e da eficiência, onde os desejos e os saberes dos corpos são constantemente menosprezados (DUARTE JR., 2000). Esse movimento de silenciamento e docilização dos corpos teve início na Era da Revolução Industrial, quando os operários das fábricas passaram a ser substituídos pelas máquinas para o aumento da produção (STRAZZACAPPA, 2013). A partir desse momento, o corpo passou a ser visto como um mero instrumento de trabalho e os períodos de ócio passaram a ser considerados inúteis e socialmente malvistas.

Nessa lógica também se fincam algumas pedagogias, privilegiando a racionalidade e formando através da transmissão de conteúdos por meio de uma metodologia bancária (FREIRE, 2017b), sem levar em consideração a troca de conhecimentos. As/Os estudantes, no modelo bancário, não possuem um papel ativo dentro do seu próprio processo de aprendizagem, o conteúdo é transmitido sem, necessariamente, fazer sentido para o sujeito que, por sua vez, só o reproduz. Contudo, existem outras práticas pedagógicas que se empenham na quebra deste conceito. Acreditamos que quando a/o estudante se apropria do seu processo de aprendizagem, o resultado, além de ser satisfatório, faz toda a diferença na formação docente, chegando a uma aprendizagem relacionada a si próprio e, por isso, significativa. Sendo assim, trilhamos os caminhos da Educação Somática, uma vez que esse campo “engloba uma

diversidade de aproximações nas quais os domínios sensoriais, cognitivos, motores, afetivos e espirituais se tocam com ênfases diferentes” (FORTIN, 1999, p. 40).

Entendemos a potência da prática como processo de experiência, contrapondo a visão puramente transmissiva da formação docente com uma metodologia que privilegie a experimentação de diferentes práticas corporais: como a antiginástica<sup>56</sup>, técnica de Alexander, método Bertazzo, entre outros, com o propósito de aprimorar o conhecimento de si mesmo, englobando aspectos afetivos, cognitivos, motores, sensoriais e, conseqüentemente, a leitura do mundo, que estão imbricados no processo de aprendizagem (FREIRE, 1989). Propúnhamos que os/as estudantes experimentassem seus próprios corpos em contato com o externo e se apropriassem de ferramentas pedagógicas funcionais. Acreditamos estar formando um/uma docente em sua totalidade, contrapondo a tradição filosófica de Descartes (1596-1650)<sup>57</sup>, que dicotomiza corpo e mente. Assim, nosso papel é apresentar à turma vivências somáticas, levando a uma reflexão sobre si e o mundo e incentivando a estarem mais conscientes de suas ações.

A partir das nossas observações e de uma conversa com a turma em uma das primeiras aulas, onde as/os estudantes abordaram algumas demandas cotidianas, percebemos que existia a necessidade de um olhar mais cuidadoso em relação aos horários, às particularidades de cada pessoa presente na aula e de existir um vínculo de amizade, de confiança entre nós e os/as discentes. Desta maneira, começamos a pensar em uma sala mais acolhedora.

Por isso, realizamos algumas pequenas e significativas mudanças na sala e no modo de conduzir os encontros. Começamos pela organização do espaço, antes de cada encontro, nós varriamos e passávamos um pano no chão, limpávamos os colchonetes e os organizávamos formando uma roda, também destinávamos um cantinho para arrumar

---

<sup>56</sup> Método criado na década de 70 pela fisioterapeuta francesa Thérèse Bertherat, a antiginástica é “uma prática corporal que busca autoconhecimento do corpo e o entendimento de que várias partes diferentes se conectam. O método também busca reconhecer e despertar áreas que estão adormecidas, que perderam mobilidade ou sensibilidade, com o objetivo final de aumentar o bem-estar”. Fonte: <https://g1.globo.com/bemestar/noticia/o-que-e-a-antiginastica-e-o-que-ela-pode-fazer-por-voce-e-seu-corpo.ghtml>

<sup>57</sup> Em *O discurso do método* (2019), René Descartes expressa que a razão deveria permear todos os aspectos da vida, sobrepondo-se aos desejos do corpo e as emoções, inaugurando, assim, a Filosofia Moderna e a dicotomização corpo-mente.

a mesa do nosso lanche coletivo e, para finalizar essa preparação pré-encontro, aromatizávamos o ambiente com uma essência.

Os encontros começavam com um momento de chegada: convidávamos os discentes a parar um pouco para respirar profundamente, desacelerar e a ampliar a percepção sobre suas sensações e estados. Esse movimento de chegada contribuía para que estivéssemos, de fato, presentes na aula. Após essa chegada, nós conversávamos sobre como estávamos antes de fazer a dinâmica e como ficávamos depois dela, e assim o encontro seguia seu curso.

A partir do momento em que abrimos espaço para a construção de um ambiente acolhedor, seguro, para promover um lugar onde todos os sentimentos são bem-vindos, as pessoas se sentiram confortáveis para expressar o que estavam sentindo, para chorar, para experienciar, para dar atenção ao corpo que tantas vezes é negligenciado. Essa construção de respeito e confiança partiu da própria proposta da professora e do componente curricular. Era intrínseco, e não algo que foi preestabelecido. Havia uma proposta, porém ela ocorreu de maneira orgânica porque também se dava na construção das relações interpessoais.

As aulas de “Corpo e Movimento” compreendem que o corpo pensa, sente, age, fala e integra um ser que está em constante movimento. Entender essas potencialidades nos ajudou a levar propostas corporais que permitissem o desenvolvimento de uma escuta sensível, da não dicotomização dos corpos.

## **Resgatando os sentidos**

Para ilustrar a potência dessa relação entre o ambiente, a afetividade e o aprendizado, optamos por compartilhar a aula do dia 16 de setembro de 2019. Escolhemos esse encontro pois foi pensado, planejado e conduzido por nós, monitoras, a partir de nossas observações relatadas no diário de campo e com o que foi proposto como temática da semana no cronograma. Levamos para turma a proposta de uma dinâmica sensorial que chamamos de “Resgatando sentidos”. O objetivo da proposta era resgatar memórias, sentimentos e sensações por meio dos sentidos, mais especificamente o tato, o olfato e a audição.

Após recebermos a turma e todos/as se acomodarem em roda no chão, entregamos para cada estudante uma venda a fim de que a colocassem sobre seus olhos, e, então, explicamos que iríamos fazer uma atividade ampliando nossas capacidades sensoriais. Quando todos estavam vendados, entregamos alguns objetos que havíamos escolhido previamente. Tínhamos em mãos diferentes tipos de materiais com diversas texturas, consistências e cheiros. Durante o processo de escolha, decidimos que queríamos elementos que remetessem às memórias e sensações de infância. Sendo assim, levamos massinha, penas, folhas de árvores, Amoeba<sup>58</sup>, areia e um cubo mágico. Ao montar a dinâmica, tomamos alguns cuidados: procuramos escolher objetos que não oferecessem nenhum risco de acidentes e perguntamos para a turma se todos estavam confortáveis com as circunstâncias que envolviam a vivência. Durante a atividade auxiliamos as/os estudantes na hora de pegar e de entregar os materiais e, também, a encontrarem o caderno e o lápis para fazerem seus registros. Importante ressaltar que nós respeitamos os limites de cada estudante que estava presente na atividade.

Após a distribuição dos itens, pedimos para que cada estudante registrasse, ainda vendado/a, em seu caderno suas impressões e sensações a partir da relação com cada material e que, então, descrevessem o que estavam segurando. Durante a dinâmica era possível observar diferentes reações: grande parte da turma parecia estar empolgada, no entanto, uma pequena parcela aparentava uma certa aflição, um certo receio devido ao fato de não fazerem ideia do que podia ser colocado em suas mãos. Ao longo da atividade observamos que todos/as estavam concentrados/as e empenhados/as em descobrir com qual objeto estavam entrando em contato. No decorrer do processo os/as escutávamos rindo e/ou dando pequenos gritos quando se assustavam ou tinham agonia da sensação que algum item causava. A aula ocorreu de forma fluida, tranquila, leve e divertida.

Após o momento de vivências, pedimos para as/os estudantes escreverem e compartilharem conosco um pequeno relato do vivido nos seus diários. Escolhemos compartilhar o excerto de um destes registros a seguir, pois consideramos que ele

---

<sup>58</sup> *Amoeba* também conhecida como geleca é um brinquedo que consiste em uma massa gelatinosa colorida que pode ser esticada, enrolada em bolinhas e possui um aspecto grudento.

transmite, com uma riqueza de detalhes, sentimentos e sensações que aquele momento proporcionou aos/as estudantes.

Na dinâmica da aula do dia 16/09/19 sentamos em círculo e fomos vendados com a proposta de adivinhar pelo tato o que era determinado objeto e escrever o nome dele e uma lembrança que ele te trazia. De início me causou aflição, mas depois se demonstrou ser uma experiência sensitiva muito divertida e agradável. O primeiro objeto foi uma pena que me lembrou passarinhos, animais com que eu tinha muito contato na minha infância durante as viagens para roça do meu tio. O segundo foi massinha de modelar, me lembrou minha infância de tardes infinitas no pré-escolar brincando com massinha, era uma fase tão boa, onde minha única preocupação era descobrir coisas novas, essa lembrança me trouxe calma e tranquilidade. O terceiro foi uma folha, que me remeteu a árvores e de novo as viagens da infância para o sítio do meu tio. O quarto foi uma amoeba, que me lembrou cabelo cortado, foi uma fase onde já com mais idade nos era cobrado ter responsabilidade com as nossas brincadeiras, pois se aquela amoeba caísse no cabelo de alguém só saia se cortasse, e ninguém queria perder uma parte do cabelo. E o quinto e último foi areia, que me remeteu à praia, um lugar que agora já na minha fase adulta eu ainda posso desfrutar de um contato com a natureza, sentir os pés na areia quando fazia como criança e me sentir calma e em paz. A dinâmica foi uma experiência muito esclarecedora pra mim, pois demonstrou que conseguimos ver com outros sentidos que não a visão, além disso me remeteu lembranças da minha infância e sensações boas que eu tinha quando como criança eu ainda desfrutava de um contato mais próximo com a natureza, que eu tinha uma visão diferente do mundo. Mas principalmente me fez perceber como esse contato com a natureza gera sensações e lembranças boas, do quanto ele foi importante na minha infância e como eu deveria buscá-lo mais na minha vida adulta pois traz ótimas sensações ao meu corpo e mente (Estudante A, 2019).

Nesta partilha, estudante A expressa sua experiência, tal qual é a proposta dos diários de bordo. Relatar sua experiência não é apenas dizer o que e como foi, mas resgatar o momento e transpor o sensível para o papel. Para Larrosa “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (2002, p. 21), dessa forma, tínhamos como intenção em nossa prática promover um espaço-tempo de

[...] parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (LARROSA, 2002, p. 24).

Esta experiência mobilizou memórias via sentidos, revelando o quanto estão presentes ao longo de nossa constituição subjetiva, envolvendo sensações e os

sentimentos relacionados à infância. Visto que o corpo não é apenas o físico, mas também é composto por nossas memórias, nossos percursos e nossas histórias de vida, por meio delas nos permitimos mover vida a fora.

### **Movendo livremente por aí...**

Para concluir, voltamos ao questionamento que deu origem a este escrito: “como a aula acolhe e possibilita que os/as estudantes se sintam à vontade e se permitam viver experiências diferentes das habituais?”. Ao longo deste artigo, apresentamos de que maneira o componente curricular se estrutura e como nós, monitoras, e a docente entendemos o processo de educar pela via do sensível, seja na Educação Básica ou Universitária, e como buscamos, a cada ação, incentivar esse movimento nas/os futuras/os professoras/es. Acreditamos que esse movimento de pensar e estruturar um componente curricular como uma educação da sensibilidade (DUARTE, JR, 2000) é fundamental para que as/os estudantes se sintam bem e confortáveis em expor o que estão pensando, sentindo e respeitando seus limites. Dessa forma, elas/es podem reconhecer e potencializar essa dimensão sensível que habita cada um de nós.

Ao revisitar os diários de bordo das/os estudantes e olharmos cuidadosamente os seus percursos, pudemos constatar que é possível promover um ambiente que seja receptivo para os corpos e que permite que se movam livremente, sem julgamentos auto impostos ou de outros. Em diversos momentos, nos deparamos com anotações que refletiam sobre o processo de desconstrução de corpos docilizados para corpos que correm, pulam, que possuem sentimentos e que não tinham mais receio de expor esse lado que, para muitos, é considerado como sinal de fraqueza, fragilidade. Eram corpos que estavam buscando romper com os padrões impostos pela sociedade. Sendo assim, ficou claro para nós que as aulas acolheram os diferentes corpos que habitaram a sala, enchendo-a com uma presença leve, tranquila.

Os diários de bordo apontaram que as/os docentes em formação passaram a ter um olhar mais sensível e atento às necessidades corporais. Essa compreensão nos era cara/estimada, tendo em vista que estas/es futuras/os docentes trabalharão com crianças, jovens ou adultos, e ter essa percepção dos seus próprios corpos e dos corpos

a sua volta, é importante para romper com a lógica de controle e pouca escuta dos corpos, além de fomentar o exercício da autonomia. Desta maneira, escolhemos uma pequena reflexão realizada por um/a dos/as estudantes em seu diário de bordo ao final do semestre para expressar o que, para elas/es, foi estar conosco nesta aventura:

A disciplina de corpo e movimento tem me auxiliado a tomar consciência corporal, a sentir o que antes parecia estar adormecido, seja com um exercício de respiração ou alongamento. Enquanto professora, essas práticas tornam-se necessárias para que eu escute o meu corpo e me relacione com afetividade comigo mesma e só assim posso também conceber o outro e seu corpo com respeito e afetividade. É como um processo de se enxergar, onde eu acabo também percebendo o outro, seus limites e potências (Estudante B, 2019).

Sendo assim, “Corpo e Movimento” se dedica às potencialidades do ser humano, ao vínculo entre pares como fator mobilizador desse território de troca, propiciando manifestações expressivas de uma prática formativa libertadora. Como observamos na partilha da estudante, os conhecimentos e experiências trabalhados nos encontros transbordaram para além da sala de aula.

Recordar tudo o que vivenciamos com a turma de “Corpo e Movimento” do segundo semestre de 2019, foi uma experiência extremamente rica e prazerosa. Para Larrosa (2002), a experiência é aquilo que nos toca, e assim finalizamos esse artigo com a certeza de que tudo o que realizamos ao longo do semestre não só nos tocou profundamente e nos fez refletir sobre o papel do professor e as diferentes formas de se fazer educação, como teve um grande impacto em nossa formação e na dos/as estudantes. Promover ambientes seguros, acolhedores e sensíveis dentro das instituições de ensino além de possível é necessário para construirmos uma Educação mais humana.

## Referências

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Presidência da República. [2020]. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Constituicao/Constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm). Acesso em: 17 ago. 2021

DESCARTES, René. **O discurso do método**. São Paulo: Mimética, 2019.

DUARTE JUNIOR, João Francisco. **O sentido dos sentidos**: a educação (do) sensível. 2000. 234f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

FORTIN, Sylvie. Educação somática: Novo ingrediente da formação prática em dança. **Cadernos do Gipe-CIT**, Salvador, n. 2, p. 40-55, 1999.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**. 55. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2017a.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 63. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2017b.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**, 23. ed. São Paulo: Associados: Cortez, 1989.

GUEDES, Adrienne Ogêda. O corpo nosso de cada dia: corporeidade e formação de professores. **Revista Teias**, v. 19, n. 52, p. 304-315, 2018.

GUEDES, Adrienne Ogêda; FERREIRA, Michelle Dantas. Concepções de docência na Educação Infantil, Arte e Educação Estética de um Grupo de Pesquisa: panorama de um percurso de investigações. **Poiésis**, v. 12, n. 21, p. 216-234, 2018.

GUEDES, Adrienne Ogêda; LAGE, Lívia; BEMVENUTO, Vitória. Inaugurar frestas na pandemia: esperar na educação do sensível. *In*: CHALHUB, Tania; RIBEIRO, Tiago da Silva (Orgs.). **Reflexões de um mundo em pandemia** [livro eletrônico]: educação, comunicação e acessibilidade. Rio de Janeiro: Ayvu Editora, 2020.

GUEDES, Adrienne; RIBEIRO, Tiago (Orgs.). **Pesquisa, alteridade e experiência**: metodologias minúsculas. Rio de Janeiro: AYVU, 2019.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. 2 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Rev. Bras. Educ.**, Rio de Janeiro, n.19, p. 20-28, 2002.

PASSEGGI, Maria da Conceição; SOUZA, Elizeu Clementino de; VICENTINI, Paula Perin. Entre a vida e a formação: pesquisa (auto)biográfica, docência e profissionalização. **Educ. rev.**, Belo Horizonte, v. 27, n. 1, p. 369-386, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/edur/a/hkW4KnyMh7Z4wzmLcnLcPmg/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 14 abr. 2021.

STRAZZACAPPA, Márcia. **Educação somática e artes cênicas**: Princípios e aplicações. São Paulo: Papyrus Editora, 2013.

PERISSÉ, Gabriel. **Estética & Educação**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. Pró-Reitoria de Graduação - PROGRAD. Edital de bolsa de projetos de ensino de graduação - 2016. Rio de Janeiro: Pró-Reitoria de Graduação - PROGRAD, 2016. Disponível em: <http://www.unirio.br/prograd/programas-degraduacao/monitoria1/editaldemonitoria2016.pdf>. Acesso em: 17 ago. 2021.

### **Sobre as autoras:**

Juliana Ferreira é discente do curso de Pedagogia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), bolsista de ensino do projeto Corpo e movimento na formação de professores coordenado pelas professoras Adrienne Ogêda e Lívia Lage e pesquisadora do grupo de pesquisa FRESTAS. juuh2698@gmail.com

Camila Del Giudice é discente do curso de Pedagogia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), bolsista de extensão do projeto Corpo, arte e natureza: investigando metodologias de formação docente coordenado pelas professoras Adrienne Ogêda e Lívia Lage e pesquisadora do FRESTAS. camila.delgiudice@gmail.com

### **Sobre las autoras:**

Juliana Ferreira es estudiante del curso de Pedagogía de la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro (UNIRIO), una beca de enseñanza para el proyecto Cuerpo y movimiento en la formación de docentes coordinada por los docentes Adrienne Ogêda y Lívia Lage e investigadora en FRESTAS. juuh2698@gmail.com

Camila Del Giudice- estudiante del curso de Pedagogía de la UNIRIO, una beca de extensión para el proyecto Cuerpo, Arte y Naturaleza: investigación de metodologías de capacitación docente coordinadas por los maestros Adrienne Ogêda y Lívia Lage e investigadora en FRESTAS. camila.delgiudice@gmail.com

### **About the authors:**

Juliana Ferreira is a student in the Pedagogy course at the Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO), a teaching scholarship for the project Body and movement in teacher training coordinated by teachers Adrienne Ogêda and Lívia Lage and researcher in the FRESTAS research group. juuh2698@gmail.com

Camila Del Giudice is a student in the Pedagogy course at the Federal University of the State of Rio de Janeiro, an extension scholarship for the project Body, art, and nature: investigating teacher training methodologies coordinated by teachers Adrienne Ogêda and Lívia Lage and researcher in FRESTAS. camila.delgiudice@gmail.com

## APLICAÇÃO DE SABERES SOMÁTICOS NA PREPARAÇÃO CORPORAL DE ATRIZES E ATORES

Lígia Losada Tourinho – Universidade Federal do Rio de Janeiro

**Resumo** | Desde 2014, coordeno o projeto Preparação Corporal para Atores, que envolve os cursos de Dança (Bacharelado em Dança, Bacharelado em Teoria da Dança e Licenciatura em Dança) e o de Direção Teatral (DT) da UFRJ. A ideia central é de que os estudantes desses cursos colaborem entre si em suas experiências. Desde então, os alunos da dança vêm atuando como preparadores corporais (e demais nomenclaturas relacionadas a esta prática) nas duas últimas montagens de final de curso da DT. A Educação Somática é um dos pilares fundamentais de desenvolvimento das disciplinas e de suporte para os estudantes dos cursos de dança atuarem como preparadores corporais. Indagamo-nos sobre como a poesia do movimento se materializa em cada projeto de atuação. Ocupamo-nos em instrumentalizar, oferecer espaço de experimentação artística, orientar as propostas, construir redes de colaboração, realizar produções artísticas e bibliográficas referentes ao campo. Toda a pesquisa tem como base o fazer cênico e a produção de conceitos a partir da experimentAÇÃO, ou seja, sua conceituAÇÃO é formulada com base neste saber-fazer. Esta partilha tem como objetivo refletir sobre os modos somáticos de prática que vêm sendo desenvolvidos no projeto para o desenvolvimento do campo da preparação corporal dos espetáculos.

**Palavras-chave:** Preparação Corporal. Educação Somática. Direção de Movimento. Teatro. Dança.

## APLICACIÓN DEL CONOCIMIENTO SOMÁTICO EN LA PREPARACIÓN CORPORAL DE ACTRICES Y ACTORES

**Resumen** | Desde 2014, coordino el proyecto de Preparación Corporal para Actores, que incluye cursos de Danza y Dirección de Teatro (DT) en la UFRJ. La idea central es que los estudiantes de esos cursos colaboren entre sí en su experiencia. Los alumnos de danza han estado actuando como preparadores del cuerpo (y otras nomenclaturas relacionadas con esa práctica) en los últimos dos cursos finales de ensamble en DT. La educación somática es uno de los pilares fundamentales para el desarrollo de disciplinas y el apoyo a los estudiantes de cursos de danza para que actúen como preparadores del cuerpo. Nos preguntamos cómo se materializa la poesía del movimiento en cada proyecto. Nos preocupamos por instrumentalizar, ofrecer espacios para la experimentación artística, orientar propuestas, construir redes de colaboración, realizar producciones artísticas y bibliográficas relacionadas con el campo. Toda investigación se basa en la creación escénica y la producción de conceptos a partir de la experimentación, es decir, su conceptualización se formula en base a este conocimiento. Ese intercambio tiene como objetivo reflexionar sobre los modos somáticos de práctica que se han desarrollado en el proyecto para el desarrollo del campo de preparación corporal de los espectáculos.



**Palabras clave:** Preparación corporal. Educación somática. Dirección del movimiento. Teatro. Danza.

## **APPLICATION OF SOMATIC KNOWLEDGE IN ACTRESSES AND ACTORS' PHYSICAL PREPARATION**

**Abstract** | I coordinate a project called Body Preparation for Actors, which involves the Dance undergraduate courses (Bachelor in Dance, Bachelor in Dance Theory and Dance Degree) and Theater Direction (TD) at The Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ). Dance students have been acting as acting coaches (and other nomenclatures related to this practice) in the last two semesters of TD's evaluations. Somatic Education is one of the fundamental pillars for the development of disciplines and it is a support for students of dance courses to act as acting coaches. We asked ourselves how the poetry of the movement materializes in each project. We are concerned in supporting and offering space for artistic experimentation, guiding proposals, building collaboration networks, making artistic and bibliographical productions related to the field. The whole research is based on the artistic creation and experimentation. The conceptualization is formulated based on know-how. This sharing aims to reflect on the somatic modes of practice that have been developed in the project for the development of the field of body preparation

**Keywords:** Acting Coach. Somatic Education. Direction of Movement. Theater. Dance.

### **Introdução**

Este texto parte de um relato de experiências para tentar eleger algumas pistas reflexivas e teorias sobre o campo da preparação corporal de artistas da cena contemporânea teatral. Escrevo assumindo toda a personalidade e imparcialidade que cabe a esta experiência, acreditando que alguns entendimentos pessoais podem contribuir com o desenvolvimento da arte da preparação corporal como campo de pesquisa e, sendo assim, com artistas e seus processos de criação.

Eu sou uma mulher ruiva, de cabelos compridos e cacheados volumosos, apresentei meu trabalho neste encontro, em modo virtual, em mais um dia pandêmico desses difíceis tempos que ainda nos assolam, pelo menos no período de finalização desta escrita. Neste dia eu usava óculos vermelhos, um vestido preto com uma estampa da Pantera Cor-de-Rosa e um casaco rosa-choque. Ao fundo havia uma parede branca.

Minha partilha emergiu do lugar de quem tem pensado e atuado com a preparação corporal de atrizes e atores em meio às suas formações acadêmicas, atravessadas pelas experiências entre a dança e o teatro. Sou professora da UFRJ desde 2004 e sou docente dos cursos de Bacharelado em Dança, Bacharelado em Teoria da Dança, Licenciatura em Dança, Bacharelado em Direção Teatral e do Mestrado em Dança (PPGDan). Em todos esses cursos, tenho me dedicado a esta arte. Sou também atriz e artista da dança. Minha experiência com o campo da somática perpassa minha formação como Analista do Movimento Laban/ Bartenieff (CMA/LIMS). Sou praticante de Yoga há mais de 20 anos, cursei alguns módulos da formação do *Body-Mind Centering*<sup>SM</sup> e fiz muitas aulas das mais variadas práticas somáticas. Tenho também cartografado no meu corpo a experiência de ter feito graduação em Artes Cênicas na Unicamp, focada em uma formação de atrizes e atores para o teatro de grupo e de pesquisa e de ter vivido muitos processos de criação profissionais em teatro e dança, mais de 70, onde atuei como artista de dentro e/ou de fora da cena. Minhas propostas para pensar a preparação corporal de atrizes e atores são marcadas por essas características e possuem como coluna vertebral o Sistema Laban/Bartenieff, o qual venho me dedicando a estudar por mais de vinte anos.

Nos cursos de Graduação em Dança, ministro disciplinas bem diversificadas, desde as práticas até as teóricas. Impreterivelmente, em todos os semestres, ofereço uma das seis disciplinas optativas, vinculadas ao Projeto de Pesquisa Preparação Corporal para Atores, sempre em parceria com a Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Inês Galvão Souza. Na Direção Teatral, sou responsável por duas disciplinas obrigatórias, nos dois primeiros semestres do curso, denominadas Fundamentos da Expressão e Comunicação Cênica I e II (FECC), nas quais estudantes vivenciam práticas corporais e seus potenciais dramáticos.

### **Projeto Preparação Corporal para Atores**

Desde 2014, coordeno, em parceria com a Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Inês Galvão Souza, o projeto Preparação Corporal para Atores, envolvendo os cursos de Dança e o de Direção Teatral (DT) da UFRJ. A ideia central é de que os alunos desses cursos colaborem entre

si com suas experiências. No projeto, estudantes da dança atuam na preparação corporal (e demais nomenclaturas relacionadas a esta prática) nas duas últimas montagens de final de curso da DT. Este projeto de pesquisa está vinculado a dois importantes projetos de extensão da UFRJ, a Mostra Mais e a Mostra de Teatro da Escola de Comunicação. Atuam no projeto uma bolsista de Iniciação Científica PIBIC/UFRJ, um estudante com bolsa de monitoria e uma estudante de Mestrado. No PPGDan, temos hoje quatro projetos de dissertação de mestrado focados na preparação corporal para a cena, três deles são desenvolvidos por egressas das graduações em dança que participaram deste projeto.

As parcerias estabelecidas entre essas alunas e esses alunos têm ultrapassado a temporalidade de um semestre e, muitas vezes, avançam para além do âmbito universitário, adentrando nas esferas do campo profissional das Artes da Cena. Identifico também a porosidade dessas parcerias e como algumas e alguns preparadores corporais acabam atuando também como atrizes e atores e ou assistentes de direção.

Durante a consolidação deste projeto de pesquisa, criamos seis disciplinas optativas para os cursos de dança - Preparação Corporal para Atores de A a F, com o intuito de serem oferecidas uma por semestre, permitindo a permanência de estudantes no projeto por seis semestres, além de garantir que este aprofundamento esteja marcado nos históricos escolares, revelando uma qualificação no currículo de cada estudante. São disciplinas de 60 horas. Parte da carga horária é efetivada em um encontro semanal de orientação em grupo e a outra parte é realizada nos ensaios das peças, o que tem sido fundamental para permitir que estudantes se dediquem a estar nos ensaios. Os cursos de graduação em dança têm sua sede no campus da Ilha do Fundão e a graduação em Direção Teatral está no campus da Praia Vermelha. Ambos são cursos noturnos e, em seus horários de funcionamento, estão geograficamente separados por um engarrafamento que chega a uma média de duas horas de deslocamento. A criação dessas disciplinas também foi essencial para permitir a viabilidade do projeto. Por se tratar de projeto de extensão, estudantes também conseguem computar esse tipo de carga horária.

Ministrar as disciplinas Fundamentos da Expressão e Comunicação Cênica (FECC I e II) na DT é também um ato estratégico, pois possibilita a sensibilização de alunas,

alunos e alunas, diretores para a compreensão do movimento, seu campo de experimentação dramática e um entendimento sobre a importância da preparação corporal e de propostas para o corpo cênico em uma peça. A preparação corporal ajuda a criar a poética de um espetáculo. Em muitos casos, ela é primordial! As propostas pedagógicas das disciplinas visam o encontro dessas e desses diferentes estudantes da dança e do teatro durante a criação dos espetáculos para as mostras, desejando que tenham criado um vocabulário de movimento comum, uma base de conhecimentos que permita uma troca mais potente entre seus saberes.

Nas disciplinas oferecidas para os cursos de Dança, o foco está em conduzir uma experiência de ateliê de criação onde estudantes atuam como preparadores corporais nos projetos de formatura da direção teatral. Partimos da vivência de cada pessoa e focamos em instrumentalizar sobre aspectos gerais da preparação corporal e questões necessárias a cada processo. Confiamos em uma metodologia de orientação coletiva e partilha de experiências para o desenvolvimento individual. Na Direção Teatral, o objetivo é oferecer uma disciplina que experimente o corpo das e dos atores e os auxilie a pensar sobre preparação, as diferentes poéticas corporais, o cuidado de si, e que possibilite uma sensibilização de estudantes de direção teatral para a compreensão do movimento como experimentação dramática.

A Educação Somática é um dos pilares fundamentais de desenvolvimento das disciplinas nesses cursos, e de suporte tanto para preparadores corporais quanto para que diretoras e diretores entendam que a dramaturgia também se dá no corpo. Indagamos sobre como a poesia do movimento se materializa em cada projeto de atuação. Toda a proposta tem como base o fazer cênico e a produção de conceitos a partir da experimentação, ou seja, sua conceitualização é formulada com base nesse saber-fazer. Esta partilha tem como objetivo refletir sobre os conceitos e práticas somáticos que vêm sendo desenvolvidos no projeto e nas disciplinas ligadas a ele.

Vou agora explicar um pouco mais sobre o projeto "Preparação Corporal para Atores", que está intimamente atrelado a essas disciplinas. O objetivo deste é investigar a preparação corporal como Campo de pesquisa e atuação e fazer com que a preparação corporal das atrizes e dos atores para as montagens de final de curso de alunas e alunos, diretoras e diretores seja realizada por estudantes das graduações em dança.

Para participar do projeto cada aluna e aluno da Dança escolhe uma montagem para atuar e realiza atividades de instrumentalização orientada e em grupo para a potencialização de seu trabalho de preparação e as experiências corporais dos atores e atrizes. Muitos dos espetáculos acabam criando vida, para além dos muros da universidade, realizando temporadas em teatros e participando de festivais, dentro e fora dos espaços acadêmicos. O projeto inicia estudantes em um novo campo de atuação: a cena teatral.

Importante destacar que esta é uma via de mão dupla e que todo o processo formativo de diretores no início do curso, durante as disciplinas FECC I e II, é essencial para este momento do final do curso. Quando realizam suas montagens de conclusão de curso, se encontram com os estudantes da Dança. Há todo um projeto de base de construção de experiências, referências e vocabulário comum. Sabemos que este é um contexto muito peculiar e que permite a transformação de toda uma geração de artistas desta região, aparando algumas arestas do próprio fazer.

Hoje, todas as pessoas que estudam direção teatral passaram por esta proposta apresentada e a Preparação Corporal, pelo menos na UFRJ, não precisa mais convencer ninguém sobre sua importância. Construiu-se uma mentalidade de que Teatro é Corpo e de que Corpo é Dramaturgia. Desde o surgimento do projeto, 91 peças dos cursos de Bacharelado em Direção Teatral receberam preparadores corporais oriundos dos cursos de graduação em Dança.

Acho importante contextualizar que, no Rio de Janeiro, a Preparação Corporal de atrizes e atores tem sido um espaço de atuação profissional de artistas da Dança. Destaco um importante movimento de constituição de rede de pesquisadoras iniciado pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Joana Ribeiro, da UNIRIO. Vinculada a eles, está a criação e realização dos dois Encontros de Preparadores Corporais, Diretores de Movimento e Coreógrafos para Teatro organizados pelo Laboratório de Artes do Movimento da UNIRIO, que iniciou a importante reivindicação dessas categorias nas premiações das produções teatrais no Rio de Janeiro. Destaco também as duas mesas temáticas realizadas nos dois últimos congressos da Abrace, com intervalo de três anos, compostas por mim, Maria Inês Galvão (UFRJ), Joana Ribeiro e Nara Keiserman (UNIRIO), e Mônica Ribeiro (UFMG). Esses encontros permitiram que criássemos uma rede de pesquisadoras, produzindo

encontros, publicações conjuntas e relacionadas. Em especial, recentemente, foi publicado o livro *Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia nas Artes da Cena* (2021), organizado pelas pesquisadoras do Laboratório de Artes do Movimento da UNIRIO, incluindo textos de todas nós. Começamos também a reivindicar a preparação corporal, a direção de movimento e a coreografia para o teatro como campo de pesquisa. Nos atentamos a refletir como essas funções nas fichas técnicas dos espetáculos, em especial no Rio de Janeiro, são recorrentemente ocupadas por artistas da dança. Esta rede é responsável pelo principal escopo teórico do projeto em questão. Por fim, enfatizo o quanto os saberes somáticos perpassam e atravessam a formação dessa rede de pesquisadoras e estão implícitos e explícitos em nossas falas e escritas.

### **O uso de princípios somáticos como suporte para o desenvolvimento das Preparações Corporais**

A maneira como estruturamos o projeto e as tramas que ele mobiliza revela sua natureza estrutural e metodológica somática. Nosso primeiro passo é o conhecimento das pessoas envolvidas no projeto, seus contextos, saberes, potências e fragilidades. Elas se vinculam pelo desejo e aproximação de interesses. Cada estudante da dança estuda os projetos como um todo para escolher onde irá atuar. Escolher é manifestar um vínculo e uma afinidade, uma potência de relação entre os saberes visíveis, invisíveis (como a intuição, a aleatoriedade, as coincidências) e os vazios manifestos em cada proposta. É também um ato de escuta. Os primeiros passos de nossa metodologia estão ancorados na escuta e na fricção proporcionada pelo encontro entre estudantes da dança e da direção teatral.

A perspectiva somática do projeto se dá, principalmente, pela maneira como nós – neste momento, incluo minha parceira de trabalho, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Inês Galvão Souza – lidamos com todos os aspectos e etapas envolvidas. Essa é nossa maneira de encarar, inclusive, a vida. Não acredito que seja possível uma abordagem somática desconectada de uma forma ontológica de se lidar com o mundo. Trabalhamos com metas gerais e individuais, entendendo que elas se retroalimentam e atualizam a cada experiência. Partilho a seguir alguns conceitos e caminhos que têm se mostrado potentes ao longo de

nossa trajetória no processo de pesquisa e formação de diretoras e diretores teatrais e preparadoras e preparadores corporais. São eles:

1. A rede como uma prática circular e somática.

A longa contextualização deste projeto tem também como propósito revelar para o leitor deste texto como a criação de redes de pesquisa, vínculos de trabalho artístico e experimentação entre cursos requer tempo, um percurso processual, coletivo e é tanto exemplo como conteúdo de experimentAÇÃO, revelando uma *pesquisAção*.

2. Entender que “o corpo é um infinito parque de diversões”.

Esta é uma frase da bailarina e pesquisadora do campo labaniano, Ângela Loureiro, recorrentemente verbalizada em suas preciosas aulas. Ela é um convite para trabalharmos as práticas corporais de forma lúdica e reconhecendo que o corpo é um lugar de infinitas descobertas. Enfatizamos a importância de experimentarmos um estudo de uma anatomia vivencial e do trabalho de corpo para a cena, que não está pautado somente nos sistemas esquelético e muscular. Todos os sistemas corporais podem oferecer material para a criação. Descobrir isso, pelo menos para essas pessoas em fase de formação, é uma grande revolução.

3. “O desconforto é um mestre” (BOGART, 2011, p.118).

Esta é uma frase de Anne Bogart, em seu livro *A Preparação de Diretor* (2011). Criamos um espaço que dê suporte para as experiências corporais, cientes de sua complexidade, porém fugindo dos estereótipos de que a prática corporal somática é somente gostosa e prazerosa. Ela é um espaço de experimentação e descobertas que implica em vivenciar uma paleta diversa de qualidades e esforços, estabelecendo o autoconhecimento sobre seus próprios padrões de movimento, suas afinidades e desafios, dinâmicas de ação e recuperação. Principalmente entendendo que esta última não é sinônimo de pausa, movimento lento e nem de posturas exclusivamente na base deitada.

4. O autoconhecimento como chave para experimentar e se divertir no seu parque de diversões particular, seu corpo próprio.

Esta é uma imagem recorrentemente trazida em aulas de dança pela artista e CMA, Ângela Loureiro. Trabalhamos com uma série de abordagens visando oferecer recursos para as práticas corporais. Atuamos, prioritariamente, com o Sistema Laban/Bartenieff e com os Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp, do qual a Prof<sup>a</sup>. Maria Inês Galvão é especialista. Temos avançado, também, em estabelecer as aproximações e os afastamentos entre essas abordagens e em tecer estudos relacionais entre elas. Acreditamos que dão suporte para que cada pessoa tenha maior confiança em escolher convergir ou divergir a partir de suas ações em relação aos movimentos do entorno e a se colocar diante do mundo ciente de seu processo de alteridade e autonomia frente aos processos de criação.

5. Não existe uma única forma de se trabalhar a preparação corporal e nem a melhor forma.

O século XX foi marcado por treinamentos corporais diretamente ligados às poéticas teatrais que revelavam a autoria de grandes diretores, em sua maioria homens brancos da Europa e dos Estados Unidos. Muitas são as formas de lidar com a preparação corporal e elas podem variar a cada processo de criação. Neste trabalho, não usamos a palavra treinamento, preferimos a experiência. Não buscamos um modelo de corpo e nem nos iludimos com a ideia de que existe um corpo neutro. Possivelmente este corpo neutro no teatro esteja intimamente ligado a uma ética de processo de criação baseada no poder da figura do diretor (marco aqui o gênero masculino) com fortes influências do patriarcado. O campo somático tem contribuído enormemente para desconstruirmos modos patriarcais e dominantes sobre as pessoas com quem trabalhamos e oferece potentes recursos para a autonomia individual, para a diversidade de criação, valorizando as singularidades, dinâmicas de relação horizontal e circular, e nos libertando das amarras de formatar as pessoas em modelos de corpo impossíveis de serem alcançados e seus modos de agir para algum tipo específico de poética de criação dominante.

6. Não esquecer de indagar se as propostas corporais valorizam um gênero específico ou não.

Com base na pergunta elaborada por Lúcia Romano (2013) em seu artigo “A Preparação Corporal tem gênero?”, convidamos as pessoas envolvidas no projeto a se indagar sobre como as questões de gênero se dão nas práticas corporais propostas. Sugerimos que estejam em constante estado de atenção para com cada pessoa, respeitando a diversidade e criando recursos de inclusão e criação.

7. Abrir espaço para a presença de pessoas com deficiência nas práticas, nos processos de criação, nas poéticas e no público.

Com base nos marcos legais da educação inclusiva e do direito das pessoas com deficiência, além da busca por um mundo mais ético e respeitoso à vida e a todos os seres que habitam o planeta, nossa proposta não poderia estar desvinculada da ideia de que todas as pessoas têm direito e acesso à educação e à experiência artística.

8. Pensar a decolonialidade nas práticas corporais e qual é o papel da somática no terceiro mundo.

Nosso intuito, além de refletir sobre os espaços de representatividade social, racial e étnica nas práticas somáticas, é também criar ações afirmativas nas práticas somáticas, no que diz respeito tanto à oportunidade de usufruí-las, quanto ao direito de receber educação e formação somática. Oferecer esses conhecimentos em uma Universidade Pública, é um modo de contribuir para que ele não pertença apenas as classes sociais com poder aquisitivo para concluir as caríssimas formações do campo. Um outro desafio está relacionado a como as imagens da somática e dos estudos da anatomia circulam pelo mundo, como podemos trazer para elas a diversidade de corpos e existências.

9. Teorização das práticas e criação de metodologia de trabalho.

O artigo “A Preparação Corporal para a Cena como Evocação de Potências para o Processo de Criação”, de autoria minha e da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>.

Maria Inês Galvão é uma cartografia de nossa metodologia de trabalho e propõe um caminho cartográfico para a criação de um plano de trabalho, sugerindo um

vocabulário amplo e criando um material didático comum para os cursos de Dança e Direção Teatral.

Finalizo este texto, postos esses nove princípios, número que corresponde ao Eremita no Tarot, o nono Arcano maior, que simboliza o isolamento, palavra que reflete a principal condição frente à pandemia da Covid-19. O eremita isola-se para descobrir o conhecimento que o rodeia, na natureza, e também dentro de si, para se autoconhecer. Esses saberes são essenciais aos artistas da cena em tempos pandêmicos e em todos os tempos.

## Referências

BOGART, Anne. **A Preparação de Diretor**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

ROMANO, Lúcia. A Preparação Corporal tem gênero? *In*: TAVARES, Joana R. S.; Keiserman, Nara (org.) **O Corpo Cênico entre a Dança e o Teatro**. São Paulo: Annablume, 2013.

TOURINHO, L. L.; SOUZA, M. I. G. A Preparação Corporal para a Cena como Evocação de Potências para o Processo de Criação. **Art Research Journal**, v. 3, n. 2, p. 178-193, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/9535>. Acesso: 26 out. 2020.

TOURINHO, L. L.; TAVARES, J. R. S. ; RIBEIRO, M. M. ; KEISERMAN, N. Preparação Corporal e Direção de Movimento: Formação e Prática Artística. *In*: CONGRESSO ABRACE, 10, 2018, Natal. **Anais [...]**. Campinas: ABRACE, 2018. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3947>. Acesso: 26 out. 2020.

TOURINHO, L. L.; TAVARES, J. R. S. ; KEISERMAN, N. ; RIBEIRO, M. M. . Direção de Movimento, Assessoria de Movimento Cênico e Preparação Corporal: ofícios do corpo. *In*: SIMPOSIO INTERNACIONAL REFLEXÕES CÊNICAS CONTEMPORÂNEAS, 8, 2019. **Anais [...]**. Campinas: Lume, 2019, p. 1-1. Disponível em: <https://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/simposiorfc/article/view/681>. Acesso: 26 out. 2020.

BONFATTI, Adriana; RAMOS, Enamar; TAVARES, Joana; MANHÃES, Juliana; KEISERMAN, Nara (org.). **Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia nas Artes da Cena**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2021. Disponível em: <https://www.laboratorioartesmovimento.com/publicacao>. Acesso: 25 jun. 2021.

**Sobre a autora:**

Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Dança da UFRJ. Professora das graduações em Dança e Direção Teatral da UFRJ e da Pós-graduação em Laban/Bartenieff da Faculdade Angel Vianna. Doutora em Artes (UNICAMP). Analista do Movimento/ Laban Institute Movement Studies (CMA/ LIMS).  
ligiatourinho@eefd.ufrj.br

**Sobre la autora:**

Coordinador del Posgrado en Danza de la UFRJ. Profesor de los grados en Danza y Dirección Teatral en la UFRJ y estudios de posgrado en Laban / Bartenieff en la Faculdade Angel Vianna. Doctorado en Artes (UNICAMP). Analista de Movimiento – Instituto Labán de Estudios de Movimiento (CMA / LIMS).  
ligiatourinho@eefd.ufrj.br

**About the author:**

Coordinator of the Master in Dance of UFRJ. Professor of the bachelors in Dance and in Theatrical Direction at UFRJ and at the Post-graduation studies in Laban/ Bartenieff at Faculty Angel Vianna (FAV). PhD in Arts (UNICAMP). Certified Movement Analyst – Laban Institute Movement Studies (CMA / LIMS).  
ligiatourinho@eefd.ufrj.br



## PRÁTICAS POLÍTICAS SOMÁTICAS: QUAL O CONCEITO MAIS OPERATIVO? SOMAESTÉTICA E/OU TEORIA SOCIAL SOMÁTICA?<sup>59</sup>

Márcia Cristina Baltazar – Departamento de Teatro, Universidade Federal de Sergipe

**Resumo** | O objeto do estudo são as abordagens teóricas que buscam relacionar a somática à política. O intuito é analisar qual conceito teórico é mais operativo ou favorável à propulsão das práticas coletivas somáticas enquanto movimento estético-ético-político. No estado da arte sobre o tema, podemos encontrar, dentre outros, os conceitos da “Somaestética”, de Richard Shusterman, e o da “Teoria Social Somática”, de Jill Green. A partir do estudo bibliográfico sobre estas duas abordagens, procuraremos responder como os dois conceitos agregam enfoques para desdobramentos estético políticos das práticas coletivas somáticas.

**Palavras-chave:** Somática. Política. Somaestética. Teoria Social Somática.

## PRÁCTICAS POLÍTICAS SOMÁTICAS: ¿CUÁL ES EL CONCEPTO MÁS OPERATIVO? ¿SOMESTÉTICA Y / O TEORÍA SOCIAL SOMÁTICA?

**Resumen** | El objeto del estudio son los enfoques teóricos que buscan relacionar la somática con la política. El objetivo es analizar qué concepto teórico es más operativo o favorable a la propulsión de las prácticas colectivas somáticas como movimiento estético-ético-político. En el estado del arte sobre el tema, podemos encontrar, entre otros, los conceptos de “Somaesthetics”, de Richard Shusterman, y el de “Social Somatic Theory”, de Jill Green. A partir del estudio bibliográfico sobre estos dos enfoques teóricos, intentaremos responder cómo los dos conceptos agregan enfoques a las transformaciones estéticas y políticas de las prácticas colectivas somáticas.

**Palabras clave:** Somática. Política. Somaesthetics. Social Somatic Theory.

## SOMATIC POLITICAL PRACTICES: WHICH IS THE MOST OPERATIVE CONCEPT? SOMAESTHETICS AND/OR SOMATIC SOCIAL THEORY?

**Abstract** | The object of the study is the theoretical approaches that seek to relate somatics to politics. The aim is to analyze which theoretical concept is more operative or favorable to the propulsion of somatic collective practices as an aesthetic-ethical-political movement. In the state-of-the-art on the subject, we can find two concepts among others: Richard Shusterman’s “Somaesthetics” and Jill Green’s “Social Somatic Theory”. Based on bibliographic study about these two theories, we will try to answer how the two

---

<sup>59</sup> A escrita deste artigo contou com a colaboração do professor Carlos José Martins, do Departamento de Educação Física da UNESP-Rio Claro.



concepts add approaches for political aesthetic developments of the somatic collective practices.

**Keywords:** Somatics. Policy. Soma-aesthetics. Somatic Social Theory.

## Introdução

A título introdutório, questionamo-nos qual a necessidade da teorização ou da conceituação sobre as práticas somáticas vistas enquanto procedimentos políticos & artísticos e nos deparamos com as reflexões de muitos pesquisadores que transitam entre diferentes áreas do conhecimento artístico, científico e filosófico, construindo pensamentos e obras artísticas operantes em movimentos sociais, culturais e artísticos.

Como diz Quilici (2014), citando o exemplo do artista alemão Joseph Beuys, vemos um movimento na arte contemporânea de reconexão da arte e da vida enquanto potencial transformador das relações sociais.

[...] A teoria aqui não aparece como discurso a posteriori, enquanto comentário analítico e interpretativo sobre a obra, mas é um elemento constitutivo de um posicionamento no mundo. Neste sentido, a arte muitas vezes se aproximará de um “ato filosófico” (QUILICI, 2014, p. 15).

De outra maneira, Marie Bardet (2014) aborda a questão sobre a teorização filosófica da dança conectando, sob influência do método filosófico operante de Henri Bergson, o pensar e o mover.

Assim, *pensar* e *mover* não são os atributos respectivos e definitivos (definindo definitivamente) da *filosofia* e da *dança*, mas os fazeres redistribuídos incessantemente no encontro cruzado de suas múltiplas teorias-práticas, traçando, por meio dos seus reflexos e dos seus ecos, gestos, ancoragens, olhares e deslocamentos (BARDET, 2014, p. 15, itálicos da autora).

Parafraseando Marie Bardet, não se trata aqui de filosofar sobre a somática, mas filosofar com, entre e como a somática. Nesse movimento, necessariamente entramos na política (RANCIÈRE, 2005), pois, se tais conceitos e obras transbordarem suas influências (ou seus afluentes), movem-se também as configurações sociais.

Grifamos que o foco da somática é abrir-se à percepção da mudança, que, necessariamente, é compartilhada. Esse exercício educa para a partilha do sensível no sentido em que o filósofo Jaques Rancière o vê, ou seja, como uma operação política. Para Rancière (2005), existe na base da política uma estética. Tal estética pode ser entendida, eventualmente, num sentido kantiano – tal como foi retomado por Foucault – como o sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir.

Grande parte das pesquisadoras da área de dança em somática percebe que as apropriações das experiências de percepção do corpo em fluxo articulam-se com o pensamento abstrato, como relatam Margherita Di Giorgi (2015) e Laura Maria Campos (2018). Percebe-se assim que os discursos acadêmicos e os discursos políticos se tornam epistemologicamente modificáveis pela e com a somática.

Abordagens intituladas como Somaestética e Teoria Social Somática buscam articular um referencial teórico, muitas vezes filosófico, ao movimento político desencadeado pela disseminação das práticas somáticas nos campos das artes cênicas, educação e clínica, o que têm constituído, junto com outros fatores, distintas configurações estético-ético-políticas nesses campos. Neste sentido, tomando-se o campo da somática constituído tanto na academia quanto em escolas de artes, clínicas e espaços culturais, este ensaio pretende cotejar duas abordagens atualmente encontradas no campo, que buscam, cada uma, relacionar enfoques políticos à somática.

Em suma, como ensejam novas formas sensíveis de subjetividade política ou como esses dois conceitos – Somaestética e Teoria Social Somática – agregam enfoques teóricos operativos para aprimoramentos das práticas coletivas somáticas. Desta forma, não se pretende obter uma avaliação exaustiva do campo específico aqui colocado em questão. Trata-se, antes de tudo, de um balanço comparado de duas propostas frente a este horizonte<sup>60</sup>. Tal balanço será, portanto, necessariamente conjuntural e provisório, e contextualizadamente dinâmico, uma vez que se coloca em um horizonte movente que ainda se desenha.

---

<sup>60</sup> Outra abordagem política a partir da somática é o “contra modelo” das Ecosomáticas, conceito que discutimos em outro texto no prelo.

## A Somaestética de Richard Shusterman

Richard Shusterman é professor de filosofia da *Florida Atlantic University* (EUA), tem filiação teórica às correntes analítica e pragmática da filosofia e é terapeuta corporal credenciado do Método Feldenkrais.

Ele cunhou o conceito da “Somaestética”, que, resumidamente, pode ser definido como “o estudo melhorativo crítico da experiência e do uso de corpo enquanto *locus* de apreciação sensorial-estética (estesia) e de autoestilização criativa” (SHUSTERMAN, 2012, p. 49, itálico do autor)<sup>61</sup>.

O interesse declarado de Shusterman é fundar uma área de conhecimento filosófico que destoa da forma como o campo da filosofia se estruturou até o momento desconsiderando o corpo como lugar de conhecimento em si. Para o autor, o corpo produz um conhecimento que vem sendo desprezado ou mal analisado pelos filósofos. Na empreitada de defesa desta nova área da filosofia, em seu livro *Consciência Corporal*, Shusterman tenta mostrar os “erros” dos pensadores Michel Foucault, Merleau-Ponty, Simone de Beauvoir, Wittgenstein, William James e John Dewey<sup>62</sup> em seus escritos sobre o corpo e sobre a consciência do corpo. A intenção de Shusterman é mostrar falhas nas teorias dos referidos teóricos a respeito da somaestética que, supostamente, esses autores estariam abordando, e propor uma área de conhecimento híbrida de filosofia e prática corporal.

A princípio, o termo “Somaestética”, compõe o título do primeiro capítulo associado à expressão “cuidado com o eu”<sup>63</sup> trazendo como subtítulo “*O caso de Foucault*” (SHUSTERMAN, 2012, p. 43). Em que pese o reconhecimento de Foucault como um “pioneiro exemplar” da área que Shusterman batizou como somaestética, o autor passa a se debruçar sobre o caráter que considera problemático no pensamento do filósofo francês.

---

<sup>61</sup> No original: “*Somaesthetics can be provisionally defined as the critical meliorative study of one’s experience and use of one’s body as a locus of sensory-aesthetic appreciation (aesthesis) and creative self-fashioning*” (SHUSTERMAN, 2008, p. 19).

<sup>62</sup> A este último, Shusterman tece uma crítica mais favorável.

<sup>63</sup> No original, “*care of the self*” (SHUSTERMAN, 2008, p. 15).

Shusterman opta por atribuir equívocos a Foucault relativos a um suposto objetivo (aos olhos de Shusterman) do autor pela busca do prazer como condutor de toda a sua teorização, conjecturando, inclusive, que o francês proferiria uma “somaestética pragmática” (SHUSTERMAN, 2012, p. 72) voltada para prazeres intensos. Para procurar dar apoio a sua pretenciosa interpretação crítica, o autor se baseia em uma entrevista de Foucault em que este supostamente confessa sua anedonia, donde conclui, generalizando para o restante da obra, sua predileção por prazeres intensos flertando com a própria morte. Tomando a parte pelo todo, Shusterman força uma interpretação que não se sustenta quando honestamente cotejada com a obra em livro, os cursos no *Collège de France*, bem como as entrevistas e ensaios constantes nos *Ditos e Escritos*.

Quanto ao programa de área do conhecimento que Shusterman elabora para a Somaestética, esse seria dividido em “somaestética analítica”, “somaestética pragmática” e “somaestética prática”<sup>64</sup>.

[...] O primeiro, a *somaestética analítica*, é um empreendimento essencialmente descritivo e teórico dedicado a explicar a natureza de nossas percepções e práticas corporais e sua função em nosso conhecimento e construção de mundo. [...] também inclui aquelas análises genealógicas, sociológicas e culturais que Foucault tão vigorosamente introduziu na filosofia contemporânea, [...] (SHUSTERMAN, 2012, p. 54, itálico do autor).

Contrastando com a somaestética analítica, cuja lógica (seja genealógica ou ontológica) é descritiva, a *somaestética pragmática* possui uma natureza distintamente normativa e prescritiva, propondo métodos específicos de aprimoramento somático e comparando-os criticamente (SHUSTERMAN, 2012, p. 55, itálico do autor).

[...] Chamo esse terceiro ramo de *somaestética prática*. Não se trata de produzir textos, nem sequer textos que ofereçam métodos pragmáticos de cuidado somático; trata-se antes de efetivamente ter esse cuidado por meio da prática disciplinada de modo inteligente, voltada para o autoaprimoramento somático (seja nos modos representacionais, experienciais ou performativos) (SHUSTERMAN, 2012, p. 62, itálico do autor).

Tais subáreas, voltadas para a teoria, a metodologia e a prática, estariam intimamente relacionadas entre si. Faz-se necessário ressaltar que o termo “Somaestética”, bem como os desdobramentos do programa a partir dela proposto, foram

---

<sup>64</sup> Segundo Shusterman todos esses ramos da Somaestética estão “fortemente presentes em Foucault” (SHUSTERMAN, 2012, p. 54).

cunhados por Shusterman, o qual também os definiu, e não por Foucault. Assim, tomar como legítimas as projeções de suas categorias sobre a obra de um outro autor que não as utiliza e, sobretudo, não compartilha da mesma abordagem filosófica, nos parece abusivo. Nesse mesmo sentido de crítica, Jill Green aponta:

Uma forma pela qual o trabalho de Shusterman é limitado é que ele alinha o pensamento de Foucault com sua própria ideia de “somaestética” e afirma que o trabalho de Foucault representa uma “consciência corporal” e um nível experiencial de corporalização (SHUSTERMAN, 2008) Contudo, ele não considera as diferenças entre as visões de corpo Foucaultianas e a Somática (GREEN, 2019, p. 37).

Segundo Rodrigo Duarte, uma solução mais viável ao tensionamento que Shusterman propõe ao pensamento filosófico, vislumbrada por ele mesmo, seria “capacitar a estética, sem descaracterizá-la como teoria, ao diálogo com as produções e práticas artísticas e de crítica das artes, tal como já ocorre em academias de música, de artes visuais, de dança etc.” (DUARTE, 2018, p. 115), mas Shusterman opta por “absorver o crescimento da somaestética no nicho filosófico” (DUARTE, 2018, p. 115) e assim tem recebido várias críticas, mas também muita projeção, provocando a resposta de pensadores filiados a diversas correntes teóricas.

Shusterman, para mostrar que o pensamento filosófico está ancorado no corpo, faz uma análise psicológica e biográfica dos textos filosóficos escritos pelos filósofos (literalmente “analisados” no livro *Consciência Corporal*), o que compromete muito a credibilidade das críticas do autor. De acordo com Isabelle Ginot (2010), outro problema é que Shusterman, em *Consciência Corporal*, considera universal e irrefutável a lei de Weber-Fechner, considerando preferíveis sensações sutis a sensações intensas. Shusterman transfere para a somaestética o procedimento do Método Feldenkrais de movimentos lentos e sutis, transformando-o em regra para autoconhecimento e aprimoramento corporal. Os métodos somáticos (Técnica Alexander e Método Feldenkrais) tornam-se regras de eficiência de bem estar, crenças, ideologias, doxas e receitas de vida feliz para Shusterman (GINOT, 2010, p. 20).

Muitas vezes, Shusterman se refere ao corpo (soma) como possuidor de uma essência. Valendo-se de termos como “auto uso”<sup>65</sup>, “instrumento” e “eu verdadeiro”, ele chega à afirmação de que somos essencialmente em ato, o soma como “lugar experiencial chave” (SHUSTERMAN, 2012, 31). Nessas passagens, o pensamento de Shusterman se arrisca com frequência a assumir posições metafísicas.

Em suas “conclusões pessoais”, após acatar o conceito de Dewey de “corpo transacional”, um corpo constituído de relações ambientais, Shusterman afirma que:

Ainda que termos como “eu transacional” e “corpo transacional” sofram de associações mercantis inadequadas (que reforçam o estereótipo do pragmatismo como algo avidamente comercialista), eles transmitem o senso de um indivíduo dinâmico e simbiótico que está essencialmente envolvido e relacionado com outros e que por sua vez é essencialmente dependente e constituído dessas relações (SHUSTERMAN, 2012, p. 321).

Assim, a Somaestética, enquanto tentativa de campo de conhecimento filosófico e político, não vai muito além de uma “maior sensibilidade às condições, relações e energias imediatas ambientais do corpo” (Op. cit., p. 321), tendo o soma como cerne de desenvolvimento de todas suas verdades, as quais imbricam o corpo a “forças maiores que organizamos” (idem).

Margherita de Giorgi (2015) compara o esforço de Shusterman em cunhar um campo de conhecimento para a Somaestética com o movimento que Hanna realizou nas décadas de 70 e 80 para estabelecer o campo da Somática. Thomas Hanna foi professor da mesma universidade à qual Shusterman está vinculado (Universidade da Flórida) e, segundo Giorgi, Hanna favoreceu a existência de autoridades legitimadoras para a somática e definiu a mesma como um deslocamento epistemológico. A luta política de Hanna, a despeito de muitas contradições, teve êxito ao se inserir na lógica das comprovações científicas. De acordo com a autora, “marcadas por uma intenção obsessiva de definir e aplicar paradigmas somáticos, ‘[...] as tentações da comprovação’ (GINOT, 2010, p. 18) vão de Hanna a Shusterman e constituem uma modalidade aparentemente sedutora de organizar o discurso” (GIORGI, 2015, p. 81).

---

<sup>65</sup> No original “*self-use*”, que poderia também ser traduzido por “uso de si”.

Pesquisando as produções recentes de Shusterman, vemos que o filósofo tem publicado sobre a filosofia chinesa e técnicas orientais de treinamento corporal, buscando uma aproximação entre as filosofias ocidentais e orientais com a somaestética. Embora a somaestética de Shusterman seja uma provocação interessante ao tensionar a filosofia para o pensamento do corpo<sup>66</sup>, fazemos coro às críticas quanto à forma pretenciosa que Shusterman escolheu para isso no livro *Consciência Corporal*.

Como dito, a provocação até parece boa, inclusive favorecendo a associação entre a estética criada pela somática no termo “somaestética” com a operação política inerente implicada na estética, seguindo o pensamento de Rancière sobre a partilha do sensível. No entanto, enquanto operacionalidade estética, tal conceito nos parece limitado, devido a seu excessivo enclausuramento disciplinar e institucional no campo da filosofia pragmática.

Ainda sobre teorias que ligam a somática à política, outra autora americana formula uma abordagem potencialmente mais abrangente articulando as práticas somáticas e as operações sócio-políticas que nos parece mais esteticamente operativa que a Somaestética de Shusterman.

### **A Teoria Social Somática de Jill Green**

Jill Green é professora de dança na Universidade de Carolina do Norte em Greensboro (EUA), onde ensina somática, estudos do corpo e pedagogia, além de orientar estudos de pós-graduação. É também professora certificada em Kinetic Awareness®.

Em vários de seus escritos, Jill Green menciona que seu encontro com a pesquisadora feminista Patti Lather, referência no campo da pesquisa e metodologia educacional, foi um divisor de águas para a sua formulação da Teoria Social Somática.

Outras influências desencadeadoras da Teoria Social Somática foram os pensamentos de Don Johnson e Elizabeth Behnke, como a autora mesma menciona:

A teoria social somática baseia-se nas ideias de escritores como Don Johnson e Elizabeth Behnke, que abordam questões de autoridade corporal e demonstram

---

<sup>66</sup> Surpreende também Shusterman não analisar Henri Bergson.

como nossos corpos são moldados pelas culturas em que vivemos. A partir dessa perspectiva, a cultura ocidental cria o mito de uma separação corpo/mente. No entanto, esta separação não divide simplesmente as nossas mentes dos nossos corpos e favorece a mente em detrimento do corpo. Em vez disso, há uma obsessão ativa com o corpo como uma entidade objetiva e mecânica. Há um foco no corpo, mas como um instrumento mecânico e não como um soma. Através de uma normalização sobre como os corpos deveriam ser e agir, a cultura dominante mantém o controle à medida que as pessoas abandonam sua autoridade corporal. Deveríamos dizer que essa teoria pode ser usada de maneira afirmativa, à medida que as pessoas são capazes de um maior agenciamento, pois o corpo é usado como resistência às normas culturais (GREEN, 2019, p. 28, nota de rodapé).

Jill Green se apropriou das questões de Don Johnson e Elizabeth Behnke sobre a dominação corporal advinda de uma construção sócio-cultural, influência da disseminação do pensamento de Foucault, e das formulações sobre metodologias de pesquisa em dança de Patti Latter, e cunhou o termo Teoria Social Somática para se referenciar às pesquisas, principalmente em dança, que partem do micro, ou seja, a percepção de si advinda da somática, para o macro, isto é, a percepção do modo como os corpos estão inscritos nas culturas em que vivem<sup>67</sup>. Quando a autora usa o termo “autoridade corporal” refere-se à capacidade de se tomar decisões baseadas na experiência sensível e singular do corpo vivido, em experiência com o mundo e, se for o caso, em relação ao mundo, contestá-lo, provocá-lo, criar-lhe fissuras.

Neste guarda-chuva da Teoria Social Somática, Green coloca outras pesquisas como as de Martha Eddy, Sylvie Fortin, Jess Curtis e Ojeya Cruz Banks.

Martha Eddy (2002) aborda a questão da apropriação na educação somática e sugere que o que hoje chamamos de somática começou nas práticas corporais asiáticas. Sylvie Fortin (2002) aponta para o uso da somática em todo o mundo e aborda um estudo usando somática com mulheres com transtornos alimentares (2011). Jess Curtis (2015) explora a somática e o contato improvisação como meios para a mudança social. Natalie Garrett Brown (2011) defende a potencialidade política da experiência corporificada. Ojeya Cruz Banks examina a pedagogia da dança como instrumento para a descolonização dos corpos dançantes (2009) (GREEN, 2018, p.7, tradução nossa)<sup>68</sup>.

---

<sup>67</sup> “Although somatic theory and practice tend to focus on inner experience, there are some somatic theorists and educators who move into a more macro socio-political sphere and address how our bodies and somatic experiences are inscribed by the culture in which we live. I call this body of literature “social somatic theory” because it addresses socio-political issues related to somatic theory and practice” (GREEN, 2020, p.6).

<sup>68</sup> No original: “Martha Eddy (2002) addresses the issue of appropriation in somatic education, and suggests that what we now call somatics began in Asian Body practices. Sylvie Fortin (2002) points to the

De acordo com nossas pesquisas, a defesa de estudos em “somática social” na área da dança foi também desempenhada por Martha Eddy, em publicação de 2000. Segundo as palavras de Margherita de Giorgi:

Como educadores, existem numerosos pontos a considerar ao criar um currículo de “somática social” ou um curso de dança ou movimento com ponto de vista “somático social”. Algumas possibilidades incluem: 1. Determinar conscientemente quando os usos de modelos eurocêntricos de saúde (por exemplo, linguagem de ciências anatômicas) são úteis ou limitantes para os objetivos maiores com os quais nos defrontamos. 2. Oferecer leituras dos primeiros pensadores da teoria somática e dos proponentes da “somática social” (por exemplo, Green, Hanna, Johnson, Kleinman). 3. Procurar desenvolver os programas que mencionem as influências subjacentes às teorias somáticas. A mais notável delas é a forte influência de filosofias orientais. [...] 6. Oportunizar aos estudantes o compartilhamento de seu conhecimento “vivido” ou incorporado por meio de e em apresentações, na aula e em casa [...]. Aproveitar pesquisas educacionais qualitativas para observar com inteligência e “escutar as vozes dos estudantes” (Eddy, 2000, p. 5-6 apud. GIORGI, 2015, p. 81).

No texto *Postpositivist Research in Dance* (GREEN, 1999), compreendemos que a Teoria Social Somática diz respeito mais a metodologias de pesquisa nomeadas por Jill Green de “pós-positivistas” ou “pós-modernas” do que a um sistema homogêneo de teorização sobre a somática em relação ao controle sócio-cultural dos corpos. As terminologias “pós-positivismo” e “pós-modernismo”, usadas muitas vezes como sinônimas por Jill Green, abarcam uma heterogeneidade de abordagens que pouco ajudam a esclarecer a Teoria Social Somática.

O pós-modernismo questiona a teoria do conhecimento, o individualismo, a essência, a experiência, a verdade e até a ideia de holismo. Ele aponta para um pluralismo de verdades e reconhece a diferença e a fragmentação; investiga verdades parciais e revela “as grandes narrativas” escritas por uma autoridade política dominante (GREEN, 2019, p. 27).

Os positivistas geralmente tendem a afirmar que a realidade é descoberta - que há uma verdade real ou uma grande verdade que nós podemos encontrar. Os

---

*use of somatics throughout the world and addresses a study using somatics with women with eating disorders (2011). Jess Curtis (2015) explores somatics and contact improvisation as tools for social change. Natalie Garrett Brown (2011), argues for the political potentiality of embodied experience. Ojeya Cruz Banks examines dance pedagogy as a tool for the de colonization of dance bodies (2009)* (GREEN, 2018, p. 7).

pós-positivistas, ao contrário, tendem a acreditar que a realidade é socialmente construída - que nós construímos a realidade conforme nos posicionamos no mundo e que a maneira como enxergamos a realidade e a verdade está relacionada com a perspectiva através da qual estamos olhando (GREEN, 2019, p. 32).

Segundo a autora, a sua agenda de pesquisa “inclui métodos pós-positivistas e reflete ontologias e epistemologias pós-modernas” (GREEN, 2019, p. 23). Considerando Foucault como pós-modernista, Green declaradamente fundamenta-se numa interpretação do pensamento foucaultiano<sup>69</sup> para, por exemplo, olhar o sistema de educação em dança usando a prática somática como disparadora para uma reflexão cultural dos corpos das alunas e dos alunos de sua faculdade de dança (GREEN, 2002)<sup>70</sup>. Nesse estudo, a pesquisadora explora quão sujeitadas e sujeitados as alunas e os alunos de dança ficam diante do “sistema da técnica de dança” e como a modelagem de corpos e correção constante afetam tanto a vida artística como a vida pessoal e política dessas alunas e desses alunos de dança.

Quanto à somática, a autora enfatiza que tais práticas não devem ser ministradas sem uma reflexão crítica de sua contextualização cultural, pois se tornaria mais uma ferramenta de domesticação de corpos. A princípio, as práticas somáticas não são boas, nem más. Assim, Jill Green, como Don Johnson, alerta que as práticas somáticas não devem ser vistas como uma “panaceia para todas as doenças do universo” (GREEN, 2019, p. 38).

Portanto, enquanto métodos de leitura e análise de práticas somáticas, a Teoria Social Somática vem sendo usada de maneira afirmativa através de pesquisas nas quais se mostram e se modificam as normas culturais e acadêmicas principalmente na área da Dança. A partir de nossas leituras, consideramos que a Teoria Social Somática se tornou uma abordagem que se retroalimenta em um movimento entre a teoria e a prática. Ou seja, tem favorecido a produção de resultados estéticos tanto como exercícios didático-pedagógicos e espetáculos de artes cênicas provocados por uma metodologia de

---

<sup>69</sup> Como referências bibliográficas a autora cita as seguintes obras de Foucault: *Vigiar e Punir*, *História da Sexualidade* (Vol.1) e *Tecnologias de Si*.

<sup>70</sup> Em outra pesquisa, a autora usa as práticas somáticas para a realização de uma performance interativa de movimento cujo processo de exploração e reflexão foi a questão de como os corpos das(os) dançarinas(as) são influenciados pela sociedade e pelo mundo da dança.

pesquisa do movimento que preza pela escuta das singularidades de cada soma, como também tem possibilitado a produção de pesquisas em artes cênicas que tentam traduzir para a escrita as diferenciações de percepção do real desencadeadas em processos coletivos somáticos<sup>71</sup>.

Como último ponto sobre a Teoria Social Somática, gostaríamos de abordar os falsos problemas ou as armadilhas infrutíferas do pensamento dicotômico de Jill Green.

A autora, em sua trajetória profissional teve que lidar com pesquisas quantitativas que abordavam a somática como complemento, por exemplo, da fisiologia, da anatomia e da cinesiologia. Green reconhece as interlocuções produtivas entre as ciências exatas e biológicas com a somática, mas também vê conflitos e incongruências quanto às consequências desses enfoques tão diferentes.

Além disso, durante esse processo, passei a ouvir mais e mais sobre colaborações entre ciência e dança, além de outros tópicos que passaram a me interessar, como ciências cognitivas e teoria do caos. Precisando negociar com duas abordagens de perspectivas conflitantes, comecei a considerar que seria possível situar-se em dois lugares ao mesmo tempo (GREEN, 2019, p. 35).

A pesquisadora nota a fluidez da existência do soma – “acho que a Somática é uma ferramenta prática que pode ser usada para colocar as pessoas em contato com seus corpos, mesmo que sejam corpos socialmente construídos e fluidos” (GREEN, 2019, p. 39)–mas parece não transpor a concepção de movimento para a Teoria Social Somática, por ela considerada pós-modernista.

Em seus textos (GREEN, 2019, 2017), a autora menciona um conflito entre o pensamento pós-moderno e a somática, sendo o primeiro um modo de pensamento que relativiza verdades e é crítico ao conhecimento apenas experiencial. Já a somática é uma prática na qual se aprende a perceber a experiência relacional com o mundo e que, muitas vezes, incorre no risco de propagar um dogma essencialista da natureza humana.

Estamos de acordo com o perigo de dogma essencialista da somática. No entanto, parece-nos que o problema dicotômico entre pensamento pós-moderno e somática não procede, pois, através de um referencial teórico que nos ajude a ler a diferenciação

---

<sup>71</sup>Quanto ao tema relacionado à escrita e à pesquisa acadêmica em dança motivadas pela somática, vemos convergências da Teoria Social Somática com a trajetória da professora de dança da Universidade Federal da Bahia, Ciane Fernandes (FERNANDES, 2015).

constante da existência, podemos observar que o foco da somática na atenção a este fluxo só corrobora os enfoques da diferença. Assim, tudo passa a ser experiência de construção do real e do comum, o que não significa que não possa ser analisada, criticada, descrita, criada ou “cientificizada”.

A nosso ver, Jill Green adota uma concepção de sujeito político enquanto identidade construída socioculturalmente e a Teoria Social Somática busca tencionar tais instituídos. Entretanto, a própria prática somática nos mostra que nossas identidades são moventes e constantemente relacionais. Nesse sentido, torna-se necessário algum paradigma de compreensão de mundo que conceba a existência em conexão com os sonhos (KRENAC, 1989), como caos (ROLNIK, 1992), como instituinte sempre e que nos favoreça a perceber o acontecimento e a tensão desejante para futuro das relações em comum entre os seres. Essa percepção paradigmática já ocorre nas práticas somáticas coletivas, porém, a concepção estético-política mais comum ainda em nossa sociedade e que a Teoria Social Somática se apoia é a do sujeito identitário e a da realidade instituída mesmo que por meio de movimentos históricos.

### **Considerações finais**

Procurando caracterizar as duas abordagens aqui tratadas, também pudemos circunscrever criticamente como cada uma delas provoca politicamente o campo da somática. Senão vejamos. Na Somaestética de Shusterman encontramos o empenho em alocar a somática no interior da filosofia pragmática, constituindo-a enquanto uma disciplina que daria conta da dimensão corporal, objeto de sistemático esquecimento e/ou recalçamento na tradição filosófica, doravante alçada pelo autor à devida condição de objeto de pesquisa e intervenção. No entanto, para dar consequência a seu empreendimento, no extenso livro *Consciência Corporal*, Shusterman procede de forma um tanto canhestra, reduzindo seus principais interlocutores no campo da filosofia a posições muito discutíveis. Outrossim, paradoxalmente, tal abordagem opta por se inscrever no próprio campo institucional pelo qual é tão severamente crítica. Esta opção tem consequências notadamente restritivas ao seu alcance em termos estéticos. É

justamente neste sentido que procuramos demonstrar acima suas limitações, motivo das principais críticas de que foi objeto.

No que se refere à Teoria Social Somática de Jill Green, entendemos que o espectro político da conceituação se torna mais abrangente. Sob a inspiração de abordagens feministas e socioculturais que ela nomeia como “pós-positivistas” e “pós-modernas”, a autora nos fornece alternativas potencialmente fecundas ao problema em foco. Nesta perspectiva, nossos corpos são objeto de modulações culturais e sociais. Em tais contextos, os corpos muitas vezes são submetidos a regimes normalizadores de práticas de poder. Por conseguinte, aqui a ênfase recai sobre os corpos concebidos enquanto um construto social. Não obstante a pertinência desta abordagem, de acordo com os escritos de Green aqui tratados alguns impasses se colocam entre a abordagem política adotada e o campo da somática. Tais impasses se expressam, ao nosso ver, em torno da constituição de dicotomias entre os termos “social” e “somática”.

Em nosso ponto de vista, faz-se necessário colocar a somática sob a perspectiva de um paradigma estético-ético-sócio-político onde o soma (necessariamente relacional) se encaixa de forma mais fecunda enquanto potência política, a qual podemos mobilizar no contexto estético e nos imensos desafios do comum. Outrossim, não se trata de edificar paraísos artificiais como panaceia a todos os males que nos assolam. Tal atitude seria reeditar os velhos modelos caducos de sempre. Tal perspectiva convoca um outro tipo de atitude perante a vida. Necessariamente impermanente, porque em estado de cocriação com os fluxos vitais. Outra maneira de conceber o real mais imanentista que transcendente.

## Referências

BARDET, Marie; CLAVEL, Joanne; GINOT, Isabelle (dir.). **Écosomatiques: Penser l'écologie depuis le geste**. Montpellier: Deuxième époque, 2019. p. 9-19.

BARDET, Marie. **A Filosofia da Dança: um encontro entre dança e filosofia**. Tradução de Regina Schöpke e Mauro Baladi. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

CAMPOS, Laura Maria. Epistemologias somáticas na dança contemporânea: um percurso de 'ontologia frágil' em filiações a-históricas. **Revista Repertório**, Salvador, ano 21, n. 31, p. 62-86, 2018.

DUARTE, Rodrigo. O lugar do corpo – uma avaliação crítica da Somaestética de Richard Shusterman. **Quadranti – Rivista Internazionale di Filosofia Contemporanea**, v. 6, n. 1, p. 104-118, 2018.

FERNANDES, Ciane. Quando o todo é mais que a soma das partes: somática como campo epistemológico contemporâneo. **Revista Brasileira Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 9-38, 2015.

GINOT, Isabelle. From Shusterman's Somaesthetics to a Radical Epistemology of Somatics. **Dance Research Journal**, Champaign, n. 42, p. 12-29, 2010.

GINOT, Isabelle. Para uma epistemologia das técnicas de educação somática. Tradução: Joana Ribeiro da Silva Tavares e Marito Olsson-Forsberg. **O Percevejo Online**, Rio de Janeiro, v. 02, n. 02, 2010.

GIORGI, Margherita De. Dando forma ao corpo vivo: paradigmas do soma e da autoridade em escritos de Thomas Hanna. **Revista Brasileira Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 54-84, 2015.

GREEN, Jill. Movendo-se para dentro, para fora, através e além das tensões entre experiência e construção social na teoria somática. **Repertório**, Salvador, ano 22, n. 32, p. 21-43, 2019.

GREEN, Jill. Social somatic theory: moving to a macro level. *In*: SIMPÓSIO INTERNACIONAL REPENSANDO MITOS CONTEMPORÂNEOS, 2, 2018, Campinas. **Anais [...]**. Campinas: Programa de Pós Graduação em Artes da Cena, IA/UNICAMP, 2018. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/simpac/article/view/1184>. Acesso em: 01 out. 2020.

GREEN, Jill. Espiritualidade Pós-Moderna? Uma Narrativa Pessoal. Tradução: Diego Pizarro, Ludimila Mota Nunes. **Revista Científica de Artes**, Curitiba, v. 17 n. 2, p. 159-175, 2017.

GREEN, Jill. Social Somatic Theory: Issues and Applications in Dance Pedagogy. **Revista Científica de Artes**, Curitiba, n.13, p. 65-76, 2015.

GREEN, Jill. Foucault and the training of docile bodies in dance education. *In*: AERA CONFERENCE, abril, 2002, New Orleans, LA, 2002.

GREEN, Jill; STINSON, Susan. W. Postpositivist research in dance. *In*: FRALEIGH, Sondra Horton; HANSTEIN, Penelope (Ed). **Researching dance: evolving modes of inquiry**. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 1999. p. 91-123.

KRENAC, Ailton. Receber sonhos. Entrevista concedida a Alipio Freire e Eugênio Bucci. **Teoria e Debate**. Ed. 07, 06 jul.1989. Disponível em: <https://teoriaedebate.org.br/1989/07/06/ailton-krenak-receber-sonhos/>. Acesso em: 4 set. 2021.

QUILICI, Cassiano S. O campo expandido: arte como ato filosófico. **Sala Preta**, São Paulo, v.14i, p.12-21, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. Lisboa: Editora 34, 2005.

ROLNIK, Suely. À sombra da cidadania: alteridade, homem da ética e reinvenção da democracia.1992.Núcleo de Subjetividade/ PUCSP. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/homemetica.pdf>. Acesso em: 4 ago. 2017.

SHUSTERMAN, Richard. **Consciência Corporal**. São Paulo: É Realizações, 2012.

SHUSTERMAN, Richard. **Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics**. Cambridge University Press, 2008.

SHUSTERMAN, Richard. Espontaneidade e reflexão: o Dao da Somaestética. Tradução: Guilherme Amaral Luz. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 21, n. 39, p. 125-138, jul.-dez. 2019. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/52031>. Acesso em: 19 out. 2020.

### **Sobre a autora:**

Márcia Baltazar é atriz, doutora em Artes (UNICAMP) e professora do curso de licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Sergipe – UFS. Tem experiência na área de expressão corporal e somática, voz, ação cultural e pedagogia das artes cênicas. E-mail: [profamarciabaltazar@gmail.com](mailto:profamarciabaltazar@gmail.com).

### **Sobre la autora:**

Márcia Baltazar es actriz, doctora en Artes (UNICAMP) y profesora de licenciatura de Teatro de la Universidad Federal de Sergipe – UFS. Tiene experiencia en el campo de la expresión corporal y somática, la voz, la acción cultural y la pedagogía de las artes escénicas. Correo electrónico: [profamarciabaltazar@gmail.com](mailto:profamarciabaltazar@gmail.com).

**About the author:**

Márcia Baltazar is an actress, PhD in Arts (UNICAMP) and professor of the degree course in Theater at the Federal University of Sergipe – UFS. She has experience in the field of body expression and somatic, voice, cultural action and performing arts pedagogy. E-mail: profamarciabaltazar@gmail.com.



## AFINIDADES ENTRE ESTUDOS DO CORPO EM MOVIMENTO NA PRÁTICA SOMÁTICA

Márcia Virgínia Bezerra de Araújo – Universidade Federal de Pernambuco

**Resumo** | Cada pesquisador-professor-terapeuta-artista constrói e modifica seu caminho no que se refere a sua prática somática, na medida em que encontra relações entre os estudos do corpo em movimento. Destaco, neste ensaio, as afinidades teóricas e práticas encontradas nas interseções entre pedagogia, arte e saúde, bem como na relação entre práticas de Educação Somática por meio do Body-Mind Centering<sup>SM</sup> (BMC<sup>SM</sup>), abordagem criada por Bonnie Bainbridge Cohen (1943-) e as práticas pedagógicas, artísticas e terapêuticas baseadas na Ciência Espiritual chamada Antroposofia, de Rudolf Steiner (1861-1925). Ambas as abordagens, consideradas aqui como complementares, estudam profundamente o ser humano em desenvolvimento, ainda que considerem diferentes necessidades, contextos e caminhos de consciência.

**Palavras-chave:** Estudos do Corpo. Princípios Somáticos. Body-Mind Centering<sup>SM</sup>. Antroposofia.

## AFINIDADES ENTRE ESTUDIOS DEL CUERPO EN MOVIMIENTO EN LA PRÁCTICA SOMÁTICA

**Resumen** | Cada investigador-maestro-terapeuta-artista construye y modifica su camino con respecto a su práctica somática, a medida que encuentra relaciones entre los estudios del cuerpo en movimiento. Destaco, en este ensayo, las afinidades teóricas y prácticas encontradas entre pedagogía, arte y salud, así como en la relación entre las prácticas de Educación Somática a través de Body-Mind Centering<sup>SM</sup> (BMC<sup>SM</sup>), un enfoque creado por Bonnie Bainbridge Cohen (1943-) y prácticas pedagógicas, artísticas y terapéuticas basadas en la Ciencia Espiritual llamada Antroposofía, por Rudolf Steiner (1861-1925). Ambos enfoques, considerados aquí como complementarios, estudian profundamente al ser humano en desarrollo, a pesar de que consideran diferentes necesidades, contextos y caminos de conciencia.

**Palabras clave:** Estudios Corporales. Principios Somáticos. Body-Mind Centering<sup>SM</sup>. Antroposofia.

## AFFINITIES BETWEEN BODY MOVING STUDIES IN SOMATIC PRACTICE

**Abstract** | Each researcher-teacher-therapist-artist builds and modifies their path with regard to their somatic practice, as they find relationships between moving body studies. I highlight in this essay the theoretical and practical affinities found at the intersections between pedagogy, art and health, as well as in the relationship between Somatic Education practices through Body-Mind Centering<sup>SM</sup> (BMC<sup>SM</sup>), approach created by Bonnie Bainbridge Cohen (1943- ) and the pedagogical, artistic and therapeutic practices

based on Spiritual Science called Anthroposophy, by Rudolf Steiner (1861-1925). Both approaches, considered here as complementary, deeply study the human being in development, even though they consider different needs, contexts and paths of consciousness.

**Keywords:** Body Studies. Somatic Principles. Body-Mind Centering™. Anthroposophy.

## Introdução

Como pesquisadora-educadora, e muitas vezes em busca de vias terapêuticas, tenho construído e modificado meu caminho na prática de dança somática, encontrando relações entre os estudos do corpo em movimento. Para o BMC<sup>SM</sup>, por meio do movimento se percebe o estado da mente. A Antroposofia entende que é através do movimento que se observa como o corpo astral atua no corpo físico. O movimento do corpo é um caminho para o "ato" do pensamento objetivo, que é um pensar de corpo inteiro. Para ambas as abordagens, o movimento mostra o espiritual atuando no físico. A prática somática contribui para a harmonização e reintegração das partes do corpo que estão desconectadas, permitindo uma relação melhor entre sentir, perceber e agir. A Antroposofia considera o sistema neurossensorial, o sistema rítmico e o sistema metabólico-motor ligados aos seus três elementos: o pensar, o sentir e o querer, respectivamente (vide figura 1).

Nesse diálogo de teorias que valorizam a experiência, percebo o fato de que, ainda que o cérebro seja o último a saber do que nos acontece através da elaboração pensamental, que, por sua vez, vem depois da corporalização que ocorre durante um processo de somatização pelo movimento, é essa atividade que chamamos de cognitiva que acontece no polo superior do corpo, na relação com a experiência. Segundo Goethe (apud Steiner, 2004, p. 51), "... é por meio da atividade que nós levamos o mundo das ideias a manifestar-se." O que se denomina experiência pura trata-se da concepção sensorial e espiritual da realidade. Para Steiner, o nosso pensar é o intérprete que esclarece os gestos da experiência, mas "só quando fazemos nosso pensar agir é que a realidade começa a ganhar verdadeiras determinações" (STEINER, 2004, p. 62).

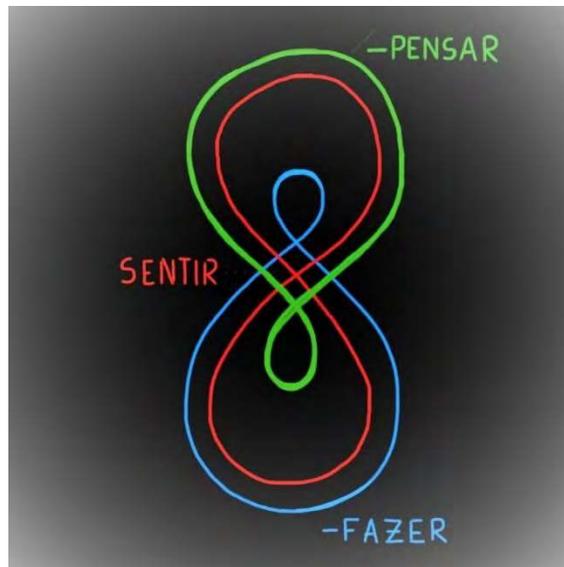


Figura 1 – desenho da autora sobre a trimembração do organismo sensorial humano

Com esta compreensão de que a percepção e o conceito formam um todo inseparável, destaquei dois aspectos presentes nestas abordagens que dialogam no entendimento do corpo e da nossa humanidade: o primeiro aspecto seria a compreensão da noção de figura oito ou lemniscata (presente na banda de Moebius) como imagem arquetípica organizadora, de integração das oposições – e o papel que o ritmo tem nessa organização. O segundo aspecto trata da relação entre os sentidos e percepções, em especial da seguinte questão: como nos movemos através da percepção de sensações?

### **Imaginando caminhos de integração**

Observo que a figura oito ou lemniscata, tem sido uma das imagens organizadoras utilizadas por ambas as abordagens, considerando seu efeito harmonizador, atuando entre as polaridades. Polaridade tem relação com ritmo, que permite a vivência da alternância, como um dos possíveis caminhos terapêuticos, especialmente pelo importante papel do ritmo como doador de força para o coração e para o pulmão, por isso compreendidos como órgãos representantes do sistema rítmico.

O ritmo representa um papel fundamental em todos os processos vitais e também nos processos cognitivos. Todo ritmo apresenta uma alternância regular entre

dois polos, sendo algo que contrai e expande, ou cresce e decresce, se abre ou se fecha, sempre num caminho de equilíbrio. Como exemplo temos os ritmos de acordar e dormir, de esquecer e lembrar, entre movimento e repouso, entre expansão e condensação, entre o dentro e o fora do corpo, entre a percepção de si e a de outras pessoas. O ritmo entre sono e vigília tem importância nos processos de aprendizagem, na medida em que o movimento entre as polaridades de pensar e agir permite ativar o lugar do sentir, do equilíbrio entre vitalidade e consciência, entre sangue e nervo (ARAÚJO, 2021).

Neste sentido, reflito sobre as maneiras como as práticas de movimento têm colaborado para superar as forças que nos tiram a vitalidade, como o magnetismo, a radiação e a eletricidade, através das quais estamos interagindo cada vez mais virtualmente. A compensação não seria gerar calor, gerar mais sangue, por meio do equilíbrio rítmico entre as polaridades do organismo trimembrado? Esse equilíbrio sempre é realizado pelas atividades rítmicas da parte mediana do ser humano, cujos referidos órgãos que fazem parte do sistema rítmico, fazem mediação entre as regiões polares da cabeça (representante do sistema nervoso) e do metabolismo vital e motor. Enquanto de cima, da região do sistema neurossensorial, fluem para baixo forças configuradoras e excretoras, de baixo sobe a corrente viva de nutrição e crescimento.

Observando a polaridade do ponto de vista da corporalidade, somos constituídos de sangue e nervo, que têm entre si uma tensão biológica, na medida em que um estimula a atividade do outro até resultar em equilíbrio, entre a contração (nervo) e a expansão (sangue). Segundo Rudolf Laban (1978, p. 199), o ritmo era considerado pelos gregos como “princípio ativo de vitalidade”, além de que todos os ritmos eram variantes de seis ritmos fundamentais. Bonnie Cohen (2015, p. 137) observou que o fluxo do sangue arterial tem um ritmo pulsante, “em pequenas batidas ritmadas” , diferente do sangue venoso, que acontece “em movimentos alongados, semelhantes a ondas”.

O coração é o órgão onde está ancorado nosso organismo calórico e existencial, que, por sua vez, nutre os órgãos metabólicos e o movimento dos músculos no polo inferior, assim como ativa o calor da parte superior, onde há muita perda de calor. O sangue se forma no saco vitelino do embrião e sempre traz consigo a força regenerativa, enquanto o sistema nervoso parte da bolsa amniótica e está ligado a processos degenerativos, embora o sistema nervoso simpático tenha alguma vitalidade na região metabólica. O sistema metabólico, ligado a forças reprodutivas (vitalidade), tem como

expoente o sangue, cujo nível do processo sanguíneo é o patamar mais elevado do metabolismo, pois participa do ritmo.

É justamente no coração que o cruzamento da figura oito (lemniscata) acontece, suavizando as polaridades entre a reta (nervo) e a curva (sangue). A lemniscata harmoniza todas as polaridades, e traz a capacidade de sentir. Podemos sentir os efeitos ao percorrermos o percurso várias vezes, ainda que não seja sempre de maneira simétrica, mas de maneira rítmica, observando a respiração, com movimentos globais ou de partes isoladas do corpo. Ao nos mover explorando o caminho da lemniscata, partido do centro do corpo e indo para todas as direções, permitimos fluir os movimentos do tronco e membros para cima, baixo, lados, frente e trás, sempre imaginando o contorno deixado pelo movimento, percebendo, portanto, o rastro das linhas retas e curvas.

Uma das descobertas científicas de Steiner foi a de que qualquer conceito só pode ser compreendido quando for vivenciado artisticamente por meio da imagem. Gaston Bachelard nos apresenta a dinâmica da imaginação do movimento. “A imaginação é o princípio da eterna juventude. Rejuvenesce o espírito devolvendo-lhe as imagens dinâmicas primeiras” (BACHELARD, 2001, p. 47).

Assim, num trabalho de movimento somático, compreendo que entre os sentidos e a percepção, existe a mediação do imaginário para que alguma informação tenha sentido (ARAÚJO, 2020, p. 36). Perceber essa imagem da lemniscata e suas derivações espirais torna a experiência mais profunda, seja ela a de percorrer as formas com toques de deslizamentos, improvisado de movimentos tridimensionais ou mesmo caminhando, vivenciamos não apenas as formas, mas os princípios que as geram. Na oficina que participei com Bonnie, no Sesc Vila Mariana, em 2013, ela nos estimulou a nos mover percebendo o coração como uma banda de Moebius. Na ocasião, Bonnie também sensibilizou nossa respiração pulmonar e nos despertou para a relação rítmica entre os pulmões e o coração, mostrada em licença poética na figura 2.

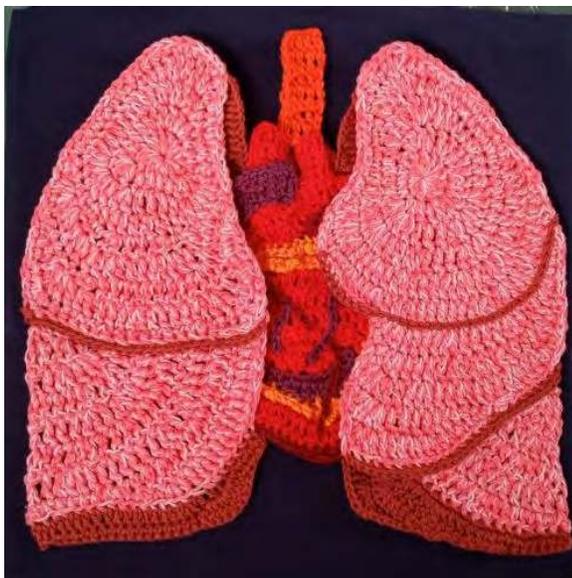


Figura 2 – *Pulmões abraçando o coração*. Arte em crochê, por Mainá Araújo Souza

“A imaginação dinâmica une os polos. Permite-nos compreender que algo em nós se eleva quando alguma ação se aprofunda – e que, inversamente, algo se aprofunda quando alguma coisa se eleva” (BACHELARD, 2001, p. 109). Essa dinâmica da imaginação sugere um ritmo, gerado pelo movimento quando ele alterna as direções opostas, ou quando se vive o duplo destino humano da profundidade e da altura. O ritmo está presente na vida espiritual e material. O movimento é um ritmo entre a contração e o relaxamento, entre a condensação e a expansão, a mobilidade e a estabilidade.

A imaginação, portanto, tem um papel fundamental para a vivência do corpo conectado. Peggy Hackney (2000) destaca o processo de conectividade como fator de integração corporal interna e externa que nos dá a noção de tridimensionalidade. Seu estudo dos fundamentos de Irmgard Bartenieff aprofunda a noção da relação entre função e expressão, entre conectividade interna e expressividade externa. É a interação entre ambos que é facilitada na prática com os já conhecidos *Fundamentals*, cujos exercícios estão presentes no sistema Laban/Bartenieff.

Observei a qualidade e a importância dos movimentos que integram as polaridades na experiência que tive com os pacientes com câncer do Wellspring Niagara<sup>72</sup>, na medida em que procurava restituir o equilíbrio do ritmo natural,

---

<sup>72</sup> As sessões desenvolvidas no Wellspring Niagara ([wellspringniagara.ca](http://wellspringniagara.ca)) em parceria com a Brock University, a convite da professora Dra. Colleen Hood, foram por mim denominadas Self-development

constantemente perdido na dinâmica do cotidiano. Assim como teve efeito benéfico o mover-se através da alternância de polaridades, a figura da lemniscata foi de fundamental importância para a integração dos opostos, como o movimento interno e externo, a forma e o conteúdo, o sono e a vigília, o condensar e o expandir, e de tudo o que se relaciona com os ritmos. Na medida em que estimulava os participantes a perceberem mais as sensações e se moverem com certa consciência, leveza e desaceleração, tentava fazê-los perceber também o conteúdo interno, uma vez que estavam mais acostumados a explorar a forma. Percebi, portanto, que os movimentos que integram polaridades podem funcionar especialmente na integração dos sentidos básicos, os quais, Karl König considera como sendo profundamente enraizados no âmbito corporal e anímico, pois “como pessoas, somos amplamente determinados pelo efeito das vivências dos sentidos” (KÖNIG, 2000, P. 3).

### **A realidade como percepção sensorial e espiritual**

O entendimento e a vivência da organização corpórea através da imagem da lemniscata também remete aos sentidos e percepções. Quanto mais aprendemos a nos mover pela percepção das sensações, maior a qualidade e a expressividade de nossa presença. Quais são os sentidos que nos permitem perceber nossa corporalidade e nosso entorno? Que sensações são essas? Será que temos plena consciência de todas as sensações da experiência?

Na formação em educador somático pelo Body-Mind Centering<sup>SM</sup>, exploramos mais dois sentidos, além dos cinco conhecidos, que são o sentido cinestésico e o sentido vestibular, que gera o equilíbrio. Na Antroposofia há o entendimento de doze sentidos, sendo quatro destes ligados à vontade, e que propiciam vivências diretamente vinculadas ao nosso corpo – tato, vital, movimento próprio e equilíbrio, quatro destes relativos ao sentimento e ao sistema rítmico e voltados ao mundo exterior – olfato, paladar, visão e térmico, e mais quatro cognitivos, voltados para o lado espiritual, à essência de outro ser, a saber: audição, palavra, pensamento, sentido do Eu.

---

practices through the moving body, consideradas como práticas de autodesenvolvimento, saúde e expressividade. Ver mais no artigo *Living in balance with disability and disease: contributions from the moving body studies* (ARAÚJO, 2020).

Essa ampla e gradativa complexidade de percepções sensoriais, que surgem como conteúdos menos ou mais conscientes, podem ser ingredientes de liberdade na nossa prática somática. Martha Eddy, para quem a consciência cinestésica e proprioceptiva é uma habilidade a ser conquistada, identifica dez sentidos, sendo cinco ligados à interocepção (sentindo a si próprio) e cinco ligados à exterocepção (sentindo o mundo). Entre os sentidos interoceptivos, dois deles são ligados à propriocepção – uso das articulações (forma) e uso muscular (tensão) –, e os três restantes estão ligados ao sentido cinestésico (ficar em pé, parar/começar, queda com inclinação). Essa diferenciação entre propriocepção e cinestesia feita por Eddy parece apresentar a cinestesia próxima à maneira como é visto o sentido do equilíbrio na Antroposofia, que, por sua vez, o entende em relação ao sentido do movimento, cuja sensação da vivência de ambos irradia para a alma.

“O trabalho sensorial também é de neurodesenvolvimento por natureza...” (EDDY, 2019, p. 37), ou seja, também está vinculado a uma progressão gradual de desenvolvimento, e, portanto, a uma gradação nos níveis de consciência. Considerando que cada sentido tem um grau de consciência, de acordo com sua relação com determinadas estruturas do sistema nervoso central, podemos compreender por que, na teoria dos sentidos antroposófica, os sentidos iniciais, aqueles voltados à percepção do próprio organismo, caracterizam-se por ser inconscientes, tanto no que se refere ao objeto percebido, quanto ao conteúdo da percepção. Já os sentidos intermediários se encontram em um âmbito semiconsciente e despertam em nós os sentimentos mais diversos. Por fim, os sentidos superiores estão vinculados à consciência dos conteúdos das percepções.

Não seria possível, neste estudo, aprofundar cada um dos sentidos na visão da Antroposofia, mas a grosso modo introduzir o processo de metamorfose entre os sentidos, bem como refletir algumas especificidades no que tange à prática de movimento ou educação somática e sua característica de autorregulação e autoconsciência.

No capítulo sobre a ação na percepção, Cohen (2015) afirma que o movimento é a nossa primeira percepção por sua relação com os nervos vestibulares, que recebem informação dos proprioceptores, interoreceptores e receptores cinestésicos. “Não somente o movimento é uma percepção, mas, como a primeira percepção de

aprendizado, ele desempenha um importante papel na determinação da linha de base para o nosso conceito ou processo de percepção” (COHEN, 2015, p. 214). Assim como essa percepção de movimento contribui para o desenvolvimento de outras percepções, podemos falar de processo de metamorfose dos sentidos ao longo do desenvolvimento e por meio da educação.

Sônia Setzer (2000) apresenta esse quadro (figura 3) mostrando a metamorfose dos sentidos inferiores em superiores, sendo que os três últimos são genuinamente humanos e precisam ser desenvolvidos por meio da educação. “O sentido da palavra está relacionado com a metamorfose do sentido do movimento, o do pensamento tem a ver com a metamorfose do sentido vital e o sentido do Eu está vinculado ao desenvolvimento do tato” (SETZER, 2000, p. 12). Já o sentido do equilíbrio aprofunda o sentido da audição, especialmente por terem uma origem comum, mas também por terem uma polaridade complementar: enquanto o órgão do equilíbrio nos coloca no espaço tridimensional interno, mas em direção ao exterior, a audição, em especial, o som musical nos leva a um espaço tridimensional interior. Entre os sentidos intermediários há uma interpelação cujas afinidades dos pares acontecem entre o olfato e o sentido térmico e entre o paladar e a visão.

TATO	AUDIÇÃO
VITAL	PALAVRA
MOVIMENTO	PENSAMENTO
EQUILÍBRIO	EU

Figura 3 – Metamorfose dos sentidos.

Em relação ao sentido do tato, é predominante a vivência de si mesmo. O conhecimento da qualidade de um objeto envolve outros sentidos, uma vez que na sensação tátil o que percebemos é o confronto que temos com esse objeto do mundo exterior, portanto, quando tocamos algo, é a nós mesmos que sentimos, nosso limite corporal, apesar de ser um estado quase imperceptível a nossa consciência, que pode

ser despertada no interior da pele e dentro do corpo, justamente através do toque ou contato. Esse sentido que nos permite ter a percepção do próprio Eu vai se transformar no sentido que nos dá a percepção do Eu alheio, na medida em que, para além do toque, para o reconhecimento do Eu do outro, há um espécie de tatear mais sutil, de presença, e esse é um dos aspectos que acredito podermos melhorar nas nossas práticas somáticas no sentido de gerar segurança anímica, pois quando o medo está enraizado na pele, atinge o coração, considerado também um órgão sensorial.

As experiências do sentido vital são da ordem de sentir-se bem, numa experiência uniforme, da qual temos pouca consciência, mas tem a ver com a autopercepção de ser uma entidade corpórea que preenche o espaço, como um lago contido pelas margens do sentido do tato. Tomamos mais consciência desse sentido orgânico ou vital apenas quando há uma ruptura desse estado integrativo, quando algo prejudica a sensação de bem-estar e conforto, causando distúrbio ou doença. Sensações de fome, sede, enjôo, dores, entre outras, aparecem no âmbito do sentido vital, mas não se configuram como a vivência que ele propicia. São processos metabólicos que despertam sensações e sentimentos quando se tornam desarmoniosos.

Apesar de o coração ser o órgão da vitalidade, o órgão do sentido vital é o sistema nervoso autônomo simpático e parassimpático através dos quais recebemos a sensação do estado atual do nosso corpo. Nos primeiros anos da infância, os nervos sensitivos servem à percepção do sentido vital, de maneira que uma rotina com ritmos de alimentação e sono podem manter o sentimento de bem-estar. Esse sentido vital posteriormente manifesta-se como uma sensação global do nosso interior, quando parte do sistema parassimpático paulatinamente se torna o órgão do sentido do pensamento. Como órgão do sentido vital permanece apenas o sistema simpático, quando o ser humano se torna um ser cognitivo e reprodutor, “o que na criança existe como um sentimento de vida muito abundante, mesclado com todas as sensações orgânicas possíveis, uniformiza-se com o crescimento da pessoa” (KÖNIG, 2000, p. 20). Para cima, estrutura-se o órgão do sentido do pensamento e, para baixo, as sensações vitais da sexualidade vinculadas com o parassimpático inferior. No meio, entre ambos, o sistema nervoso simpático assume a função do órgão do sentido vital.

Na sequência do desenvolvimento, após tomarmos consciência dos limites do nosso próprio corpo através do tato e poder vivenciar o estado geral vital, podemos ampliar essas vivências pelo sentido do movimento próprio, também entendida na Antroposofia como sentido cinestésico. O órgão desse sentido é o sistema muscular, embora haja íntima relação com o olho, o ouvido, o nariz, a língua e a pele enquanto órgãos sensoriais. A atividade muscular é, ao mesmo tempo, volitiva e sensorial, nos proporcionando a sensação de liberdade e o sentimento de alegria. Em outras palavras, “o sentido do movimento próprio irradia a alegria da libertação do jugo e da opressão, do esforço e da aflição da nossa alma” (KÖNIG, 2000, p. 33).

A compreensão de que todo nervo é sensitivo permite compreender o movimento como percepção sensorial, como gesto e como expressão, além de ter ressonância com o mundo das formas que nos circundam. Tem ligação, também, com a capacidade benéfica de esquecer ou desapegar do passado. É precisamente a capacidade de esquecer que educa o ser humano, considerando que o esquecimento faz parte do corpo afetivo e anímico, e que a memória está mais ligada ao corpo do Eu, ligado à capacidade de representar.

O sentido do movimento também guarda algo de inconsciência, por mais que busquemos nos tornar mais conscientes dessa atividade corporal. Essa é uma questão que, de certa maneira, responde às formas de corporalização no movimento somático, pois de fato não temos plena consciência no momento de executar o movimento, muito menos de tudo o que acontece com todas as partes do corpo enquanto dançamos, inclusive por causa do necessário esquecimento do que já fizemos. Alguma parte sempre dorme em nós enquanto outras acordam. O que acontece na corporalização é o uso da imaginação, que ajuda o corpo na autorregulação, pois há uma inteligência própria, no nível celular.

No decorrer do desenvolvimento, este sentido do movimento vai se metamorfosear no sentido da palavra, daí sua relação com a linguagem, seja ela artística, metafórica, verbal, cognitiva ou lógica. Um exemplo dessa relação entre o movimento e a linguagem foi trazido por Bonnie quando descreve seu aprendizado tardio da fala, devido à uma deficiência auditiva. Considerando a inter-relação entre falar, ouvir e movimentar, a superação se deu a partir do seu conhecimento cinestésico sobre suas estruturas vocais.

Essa afinidade entre o movimento e as palavras também é discutida por Eddy: “A comunicação do movimento humano é aumentada pela consciência dos detalhes do movimento, mas também pela compreensão de como ativar palavras – corporalizar nossos pensamentos verbalmente e expressá-los” (EDDY, 2019, p. 31).

O sentido do pensamento forma-se a partir do desenvolvimento da fala, que depende de um aparelho fonador complexo, innervado principalmente pelo nervo vago (parassimpático superior). “De início, as ‘percepções das condições formais’ pertencem às forças vitais, que mais tarde, a partir dos sete anos de idade, atuam como forças do pensamento. Portanto, o órgão no sentido do pensamento só pode ser o nervo vago” (SETZER, 2000, p. 91). Em relação ao nervo vago, considerado nervo craniano zero, vale lembrar a prática que Bonnie ofereceu online (em 04/07/20), na qual ela discorreu sobre os padrões existentes nos traumas, como formas que encontramos para sobreviver. Ao aceitar a sua história com amor, reconhecer onde se está e acolher tais padrões, pode-se encontrar um certo conforto neste tônus conhecido, para, a partir desse lugar, dar suporte para os próximos padrões e, assim, começar a liberar os traumas, atuando a partir do toque nas regiões reflexas do nervo vago na região occipital, passando pelo toque no nariz, nas conchas nasais, na laringe, indo em direção aos pulmões e ativando a circulação com movimentos espiralados.

Existe uma relação entre percepção sensorial e saúde e vitalidade. Quanto mais saudáveis e vitais, mais intensas e perceptivas serão as observações. Mas também sabemos que, na curva biológica, quanto mais adquirimos consciência, menos vitalidade, a menos que transformemos essa consciência em uma autoconsciência restaurativa dos processos de desgaste dessa consciência que usamos no cotidiano para trabalhar e buscar informações. Mesmo através da consciência, podemos ter a percepção de uma consciência que seja mais viva, com conceitos mais vivos, mais espiritualizados, conceitos de autodesenvolvimento, cujo efeito sobre a vitalidade vai ser mais benéfico.

O último dos sentidos básicos, o equilíbrio, já referido acima, tem relação direta com o movimento, e a sensação da vivência de ambos irradia para a alma. O movimento mostra o espiritual atuando no físico, e o equilíbrio promove o exercício de erguer-se interiormente. O equilíbrio é uma ação do Eu indo em busca da harmonia e negociando com a gravidade. “O sentido do movimento nos dá a sensação de mobilidade (dinâmica)

no espaço anímico; o sentido do equilíbrio transmite a vivência do espaço interior ou espaço anímico como tal, traz a experiência de levantar-se no centro do espaço, como vivência primordial de simetria” (KÖHLER apud ARAUJO, 2020, p. 35). Se o sentido do movimento tem relação com a fala, o sentido do equilíbrio se vincula à audição, bem como a vivência da simetria inerente ao sentido do equilíbrio leva ao entendimento da matemática e da geometria, indo além destes pela capacidade de chegar a estados de homeostasia, aos estados emocionais, sociais, como o senso de justiça e a tolerância.

### **Percorrendo rastros do movimento**

Desenho de Formas é uma imagem que leva a um movimento. Assim como pode haver exploração de movimentos e percursos a partir do desenho de formas, uma vez que é o sentido do movimento que nos faz perceber o contorno das formas. Considerando que percepções possam estar embotadas pelas demandas do nosso mundo tecnológico, o desenho de forma vem contrabalançar, com impressões sensoriais da esfera puramente humana.



Figura 4 – Desenhos de forma: variações da lemniscata

Para frear o processo de antecipação de processos de consciência, gerando um alto nível de saturação do ato de pensar, onde há mais trabalho de nervo do que de sangue, é fundamental que educadores encontrem meios de cultivar mais a vitalidade de seus alunos, seja de maneira remota, seja de maneira presencial, e uma dessas maneiras é vivenciar o rastro do movimento através das formas.



Figura 5 – Foto da autora- Fonte: acervo grupo de pesquisa Corpo-Conexão (UFPE)

## Referências

ARAÚJO, Márcia V. B. Living in balance with disability and disease: contributions from the moving body studies. *In*: MORGAN, Kate Tarlow (ed.). **Currents**, v. 23, n. 1, 2020.

ARAÚJO, Márcia V. B. Dança na alfabetização: metamorfoses de imagens corporais. *Literatura e Arte no Ciclo de Alfabetização*, **Revista #5** do Centro de Estudos em Educação e Linguagem – CEEL, Ano 2021, no prelo.

Bachelard, Gaston. **O Ar e Sonhos**: Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

COHEN, Bonnie Bainbridge. **Sentir, perceber e agir**: educação somática pelo método Body-Mind Centering®. São Paulo: Edições Sesc SP, 2015.

EDDY, Martha. Corporalização dinâmica: uma abordagem somática para a educação, as artes, a saúde e a interconectividade. *In*: CUNHA, Carla S.; PIZARRO, Diego; VELLOZO, Marila (orgs.). **Práticas Somáticas em Dança**: Body-Mind Centering™ em criação, pesquisa e performance. Vol. 1. Brasília: Editora IFB, 2019.

HACKNEY, Peggy. **Making Connections**: total body integration through Bartenieff Fundamentals. Routledge: New York/London, 2002.

KÖNIG, Karl. **O desenvolvimento dos sentidos e a experiência corporal**. São Paulo: Associação Brasileira de Medicina Antroposófica, 2000.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. Org. de Lisa Ullmann. São Paulo: Summus, 1978.

SETZER, Sonia. **Os Doze Sentidos** (apostila). São Paulo: Associação Brasileira de Medicina Antroposófica, 2000.

STEINER. Rudolf. **O método Cognitivo de Goethe**. São Paulo: Antroposófica, 2004.

**Sobre a autora:**

Márcia Virgínia Bezerra de Araújo é professora do Curso de Licenciatura em Dança – UFPE. Certificada em Educação Somática (Body-Mind Centering<sup>SM</sup> – Brasil). Formação continuada em Pedagogia Waldorf e Terapêutica. Coordena a pesquisa "Corpo-Conexão: práticas somático-criativas do corpo em movimento".

**Sobre la autora:**

Márcia Virginia Bezerra de Araujo es profesora del curso de Danza – UFPE. Certificada en Educación Somática (Body-Mind Centering<sup>SM</sup> – Brasil). Formación continua en Educación Waldorf y Terapéutica. Coordina la investigación “Corpo-conexión: prácticas somáticas-creativas del cuerpo en movimiento”.

**About the author:**

Márcia Virginia Araujo is a professor of the DUC – UFPE. Certified in Somatic Education (Body-Mind Centering<sup>SM</sup> – Brazil). Ongoing training in Waldorf Education and Therapeutic Education. Coordinates the research “Body-connection: somatic-creative practices of the moving body”



## DOS FUNDAMENTOS BARTENIEFF AO CORPO MONSTRO: DIÁLOGOS ENTRE A PREPARAÇÃO TÉCNICA DO INTÉRPRETE E A CRIAÇÃO EM DANÇA

Marcos Katu Buiati – Instituto Federal de Brasília

**Resumo** | Apresento aqui um relato de experiência do projeto “Os Fundamentos Bartenieff e seus desdobramentos no ensino, composição coreográfica e dramaturgia em dança”, realizado no Instituto Federal de Brasília de 2017 a 2019. A pesquisa se deu em duas frentes: a primeira consistiu no estudo e na análise dos fundamentos Bartenieff com posterior investigação das relações entre estes e as atividades de ensino-aprendizagem em dança; e a segunda, que se debruçou sobre a pesquisa de linguagem em dança, a partir de estudos que inter-relacionavam os fundamentos Bartenieff e a construção do corpo cênico. Foram investigadas as relações entre a preparação técnica do intérprete e a produção coreográfica em dança, a partir da articulação entre os princípios do método e a construção de um corpo cênico expressivo. A pesquisa produziu diversos produtos artísticos coreográficos que foram apresentados como resultado. Ao fim do projeto, começou-se a delinear a construção da ideia de corpo monstro: uma metáfora que condensa a práxis do processo de pesquisa em torno de um procedimento de construção poética para o corpo na dança.

**Palavras-chave:** Bartenieff. Corpo. Monstro. Criação. Dança.

## DE LOS FUNDAMENTOS BARTENIEFF AL CUERPO MONSTRUO: DIÁLOGOS ENTRE LA PREPARACIÓN TÉCNICA DEL INTÉRPRETE Y LA CREACIÓN EN LA DANZA

**Resumen** | Presento aquí un relato de experiencia del proyecto "Los Fundamentos Bartenieff y sus desarrollos en la enseñanza, la composición coreográfica y la dramaturgia en la danza", realizado en el Instituto Federal de Brasilia de 2017 a 2019. La investigación se llevó a cabo en dos frentes: el primero consistió en el estudio y análisis de los fundamentos Bartenieff con una investigación más profunda de la relación entre estos y las actividades de enseñanza-aprendizaje en la danza; y el segundo, que se centró en la investigación del lenguaje en la danza, a partir de estudios que interrelacionaban los fundamentos de Bartenieff y la construcción del cuerpo escénico. Se investigaron las relaciones entre la preparación técnica del intérprete y la producción coreográfica en la danza, a partir de la articulación entre los principios del método y la construcción de un cuerpo escénico expresivo. La investigación produjo varios productos artísticos coreográficos que se presentaron como resultado. Al final del proyecto se comenzó a delinear la construcción de la idea del cuerpo monstruo: una metáfora que condensa la praxis del proceso de investigación en torno a un procedimiento de construcción poética del cuerpo en la danza.

**Palabras clave:** Bartenieff. Cuerpo. Monstruo. Creación. Danza.



## FROM THE BARTENIEFF FUNDAMENTALS TO THE MONSTER BODY: DIALOGUES BETWEEN THE INTERPRETER'S TECHNICAL PREPARATION AND CREATION DANCE

**Abstract** | I report here the experience of the project "The Bartenieff Fundamentals and its developments in teaching, choreographic composition and dance dramaturgy", carried out at the Federal Institute of Brasília from 2017 to 2019. The research was accomplished in two phases: the first, which consisted of the study and analysis of Bartenieff fundamentals with further investigation of the relationship between them and teaching-learning activities in dance; and the second, which focused on language research in dance, based on studies that interrelated the Bartenieff fundamentals and the construction of the scenic body. The relations between technical preparation of the interpreter and the choreographic production in dance were investigated, based on the articulation between the principles of the method and the construction of an expressive scenic body. The research produced several choreographic artistic products that were presented as a result. At the end of the project, the construction of the monster body idea began to be outlined: a metaphor that condenses the praxis of the research process around a poetic construction procedure for the body in dance.

**Keywords:** Bartenieff. Body. Monster. Creation. Dance.

### Introdução

Meu primeiro contato com os fundamentos Bartenieff se deu na graduação em dança na Universidade de Campinas (2004-2007), onde pude vivenciar as práticas e exercícios desse método de educação somática através de disciplinas e grupo de pesquisa coordenados pela professora Dra. Marisa Lambert, que é especialista nos mesmos. Após formado, continuei e aprofundei os estudos e vivências destes fundamentos, vindo a aplicá-los ao longo dos anos em trabalhos e projetos desenvolvidos em companhias de dança, *workshops*, oficinas e residências, além de instituições de ensino superior (como o Instituto Federal de Goiás e o Instituto Federal de Brasília). Assim, eles se tornaram a base da minha pesquisa em dança, seja na prática docente ou da criação.

A partir de 2017, já como professor da área de dança do Instituto Federal de Brasília (IFB), passei a desenvolver de forma mais sistemática e organizada a pesquisa acerca desta abordagem de educação somática, pensando suas implicações na docência e na criação em dança. A partir do momento em que ingresso no Instituto, organizo um núcleo de pesquisa e criação em dança – o Desaparecer – com alunos da licenciatura e artistas de Brasília, que passa

a ser o lócus dos trabalhos de investigação teórico-práticos. Meu objetivo aqui é relatar a experiência do projeto de pesquisa “Os Fundamentos Bartenieff e seus desdobramentos no ensino, composição coreográfica e dramaturgia em dança”, realizado com esse núcleo de criação, de 2017 a 2019<sup>73</sup>.

A pesquisa neste projeto se realizou em duas frentes intercambiáveis, ora separadas no tempo/espço, ora concomitantes: a primeira, que consistiu no estudo e análise do método com posterior investigação das relações entre este e as atividades didático-pedagógicas e de ensino-aprendizagem em dança; e a segunda, que se debruçou sobre a pesquisa de linguagem em dança a partir de estudos que inter-relacionavam os fundamentos Bartenieff e a construção do corpo cênico, dramaturgia e a composição coreográfica.

Além de insumos teórico-analíticos, a pesquisa produziu também diversos produtos artísticos coreográficos que foram apresentados como resultado ao longo do processo: duas performances realizadas no *campus* Brasília do IFB – *Estudos 1 e 2 para a casa de Astérion* (junho e novembro/2018); um espetáculo de dança produzido com o suportedo Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal<sup>74</sup>, – *O fio de Minos* (abril/2019); e, por fim, uma performance-síntese do projeto, realizada também no *campus* Brasília – *O Monstro Colorido* (junho/2019).

Pretende-se, assim, com este artigo, relatar e analisar a experiência dessa pesquisa, a fim de sistematizar analiticamente o percurso de criação onde começou-se a delinear, ao fim do projeto, a construção da ideia de corpo monstro: uma metáfora que condensa a práxis do processo de pesquisa em torno de um procedimento de construção poética para o corpo na dança.

### **Os Fundamentos Bartenieff, a preparação técnica do intérprete e os diálogos com o ensino-aprendizagem de dança**

Em sua frente 1, a pesquisa propunha, inicialmente, uma vivência do corpo como um todo expressivo pleno e organizado, a partir do estudo teórico-prático dos fundamentos Bartenieff, que integram o Sistema Laban/Bartenieff de análise do movimento. Segundo a pesquisadora Marisa

---

<sup>73</sup> O projeto foi cadastrado na Pró Reitoria de Pesquisa e Inovação do IFB, passando por todos os trâmites e validações institucionais.

<sup>74</sup> Após montagem e estreia, pelo mesmo apoio, o espetáculo foi apresentado em 3 regiões administrativas do Distrito Federal: Plano Piloto, Taguatinga e Ceilândia.

Lambert (2010), esse sistema é “uma organização tridimensional das ferramentas de estudo do movimento desenvolvidas pelo filósofo/coreógrafo Rudolf Laban (1879-1958), em fusão com o material somático estruturado pela fisioterapeuta/bailarina Irmgard Bartenieff (1900-1982)” (p. 5).

Como parte desse amplo e complexo sistema de movimento, os fundamentos Bartenieff propõem uso eficiente do sistema ósseo e muscular, sensibilizando os alicerces que efetivam a locomoção e o potencial integral expressivo, por meio do movimento, apoiando-se em princípios anatômicos e no desenvolvimento sensório-motor. Nessa linha, propõe o (re)aprendizado e a (re)experimentação consciente de funções básicas da organização corporal (padrões neurológicos básicos) e o uso eficiente do sistema de musculatura profunda.

Alinhando-se à perspectiva da educação somática, que “é um campo teórico-prático composto de diferentes métodos cujo eixo de atuação é o movimento do corpo como via de prevenção ou de transformação de desequilíbrios de uma pessoa” (BOLSANELLO, 2010, p. 18), os fundamentos Bartenieff são, portanto, uma proposta de (re)organização integral do corpo/mente dos que têm contato com as suas práticas, no âmbito funcional e expressivo.

O método é estruturado por dez princípios de movimento, nove exercícios preparatórios (pré-básicos) e seis exercícios básicos (FERNANDES, 2002), e, a partir daí, se desenvolve em sequências de movimentos mais complexas cujo foco é a integração com ações mais globais que privilegiam a particularidade expressiva individual. A abordagem pedagógica dialoga com a perspectiva somática de treinamento, uma vez que os exercícios são feitos individualmente no tempo e no ritmo respiratório de cada aluno.

São feitos exercícios na posição deitada, uma vez que os padrões são versões para adultos dos movimentos dos bebês em seu primeiro ano de vida. As sequências subsequentes progredem para movimentos de sentar, engatinhar até levantar; iniciam-se, então, movimentos através do espaço pessoal do aluno até chegar ao espaço social do estúdio como um ambiente de colaboração ativo e vital. Quando utilizado como ferramenta para a construção da expressividade cênica (LAMBERT, 2010), propõe ao artista um entendimento do corpo como integridade psicomotora.

O estudo e a vivência do método desperta um estado de prontidão para o movimento, além de uma habilidade de estar alerta e presente, em contato consciente com seu próprio corpo, utilizando a tensão e o tônus ideal na execução dos movimentos. A partir dos fundamentos Bartenieff, pode-se trabalhar com a consciência corporal, a construção técnica-expressiva do corpo cênico e o estudo/análise do movimento, buscando o (re)aprendizado e a (re)experimentação consciente de funções básicas de organização corporal.

Assim, o método tem como base princípios básicos determinantes do comportamento motor da espécie humana e se estrutura a partir do reconhecimento dos padrões neuromotores de base, passando por conceitos preparatórios e exercícios específicos para ativação dos suportes internos, organizados nos pré-fundamentos e fundamentos mencionados. A partir dessa noção integral de corpo, busca-se restituir ao sujeito o potencial pleno de mobilidade em seu meio ambiente, numa relação fluida, dinâmica e consciente entre corpo e espaço.

O método propõe que re-experimentar os processos do desenvolvimento neuromotor é reaprender a se mover por meio desses padrões, uma vez que, com o crescimento, vamos nos “esquecendo” fisicamente das organizações de base da nossa motricidade. A vida contemporânea, baseada na produtividade e no rendimento, com suas múltiplas solicitações e imposições corporais, acaba nos distanciando muitas vezes de um contato mais íntimo e desinteressado com nossa própria corporeidade. “Sobretudo num mundo tão entupido de apelos e de estímulos, o impulso de voltar-se preferencialmente para o que está fora dele é muito forte” (BERTAZZO, 2002, p. 120).

Os dez princípios de movimento regem a proposta de maneira global, permeando todos os exercícios preparatórios e básicos. A pesquisadora Ciane Fernandes (2002, p. 52) discute pormenorizadamente cada um deles, em grau crescente de complexidade neuromuscular. São eles:

- (1) A Respiração e as Correntes de movimento;
- (2) O Suporte Muscular Interno;
- (3) A Dinâmica Postural;
- (4) As Organizações Corporais e os Padrões Neurológicos Básicos (PNB);
- (5) As Conexões Ósseas;
- (6) A transferência de Peso para a Locomoção;
- (7) A Iniciação e o Sequenciamento de Movimentos;
- (8) A Rotação Gradual;
- (9) A Expressividade para a Conexão Corporal e
- (10) A Intenção Espacial.

Já os nove exercícios preparatórios e os seis exercícios básicos, são ferramentas que nos convidam a retomar e (re)experimentar os esquemas corporais de base e, juntos, compõem o que propriamente chamamos de *fundamentos corporais Bartenieff*. Trago aqui apenas a listagem de cada um desses exercícios, uma vez que Fernandes (2002, p. 71) também os discute e os apresenta de maneira sistematizada, inclusive com orientações para sua execução e experimentação prática além de imagens ilustrativas da realização dos mesmos.

Os Exercícios Preparatórios são:

- (11) Respiração com Sonorização;
- (12) Vibração Homóloga com Som;
- (13) Irradiação Central;
- (14) Alongamento nas Três Dimensões com Som;
- (15) Pré-elevação da Coxa;
- (16) Elevação da Pélvis;
- (17) Balanço Homólogo dos Calcânhares em “I” ou em “X”;
- (18) Balanço Contralateral dos Calcânhares em “X” e
- (19) Caminhada lateral.

Já os Exercícios Básicos são:

- (20) Flexão femoral;
- (21) Deslocamento pélvico sagital;
- (22) Deslocamento pélvico lateral;
- (23) Mobilidade da metade do corpo;
- (24) Queda diagonal dos joelhos e
- (25) Círculo dos braços.

Os “seis básicos” de Bartenieff, como são conhecidos, têm sempre uma iniciação específica para a sequência de uma ação que envolve o corpo todo e confirmam (reafirmam) funções motoras básicas, justamente por surgirem de relações estruturais da organicidade corporal. Algumas dessas relações estruturais são: relação cabeça-cóccix-calcânhar; relação metades superior-inferior; metades direita-esquerda e contralateralidade. Esses exercícios estão na base metodológica estrutural do que comumente viemos a entender como “aula de dança contemporânea”, ainda que muitos professores desse tipo de aula desconheçam as origens e bases dos mesmos fundadas em Bartenieff.

Ao longo do ano de 2017, o projeto de pesquisa realizado no IFB se debruçou, então, basicamente, na vivência e experimentação desses exercícios e princípios junto ao núcleo de criação Desaparecer. Nessa fase, os encontros eram divididos em três partes: a primeira com a vivência prática dos exercícios do método, focada na consciência corporal, concentração, sensibilização individual e coletiva; a segunda parte, mais dinâmica, a partir de fluxos organizados em sequências e exercícios coreográficos, podendo ser denominada como uma aula de dança contemporânea; e, por fim, uma terceira etapa, com laboratórios de criação ancorados em improvisação e composição.

O começo dos encontros se dava sempre a partir dos exercícios em sua proposta original, aliando leituras, vivências individuais e coletivas, toques corporais, escutas compartilhadas, mergulhos somáticos, anatômicos e imagéticos. Nesse momento, foram experimentados sistematicamente todos os exercícios pré-básicos e também os seis exercícios básicos dos fundamentos Bartenieff em uma escala cumulativa: começamos com o primeiro pré-básico (respiração com sonorização) e, a cada novo encontro, um novo exercício era incluído na sequência de realização, seguindo assim até o último exercício básico (círculo dos braços). Ao final, quando todo o ciclo de exercícios foi completado, tínhamos um fluxo de aquecimento/preparação inicial que durava em torno de 30 a 45 minutos.

Um outro foco do trabalho na frente 1 era observar como as práticas realizadas no âmbito do projeto de pesquisa retroalimentavam os processos didático-pedagógicos em dança, na minha atuação docente no IFB, e em que medida estes contribuía para a melhora das ferramentas metodológicas e de ensino-aprendizagem de dança a partir das investigações realizadas. O aprofundamento da pesquisa com o núcleo Desaparecer refletiu-se diretamente nos resultados obtidos com alunos dos cursos em que atuo como docente, uma vez que este método está na base dos processos de ensino aprendizagem utilizados por mim em minhas aulas práticas de dança na educação básica (ensino médio) e no nível superior (licenciatura em dança).

A pesquisa contribuiu, portanto, no desenvolvimento do potencial expressivo dos participantes, colaborando com a construção de sujeitos/corpos inteligentes, que conhecem a si mesmos, otimizam seus esforços, gastam menos energia para a execução de um movimento com mais funcionalidade e organização, além de se expressarem no mundo de maneira mais autônoma.

Portanto, além da consciência corporal a nível anatômico/estrutural, o estudo abarcou também a participação de realidades internas e contextuais, e aspectos subjetivos de condicionamento e organização do corpo. Assim, um sujeito/corpo inteligente, além de se conhecer em níveis funcionais, anatômicos e fisiológicos, se conhece e se entende também em níveis expressivos e subjetivos, com clareza de seus potenciais e seus limites. Isso gera um trabalho de máximo funcionamento do corpo aliado a um envolvimento psicofísico único e pessoal.

## Os Fundamentos Bartenieff, o corpo cênico e a literatura

Em sua frente 2, a partir da vivência do método em seu estado mais original, por assim dizer, a pesquisa se propôs, também, a investigar as relações de construção de um corpo cênico, fazendo pontes com a improvisação, composição coreográfica e dramaturgia em dança. Ao longo da minha trajetória como criador, constantemente me apoiei em obras literárias como mote para os processos de criação em dança. Assim, dois eixos de pesquisa se revelaram, então, mais presentes: a preparação técnico-expressiva do dançarino aliada à construção do corpo cênico a partir dos fundamentos Bartenieff e da dança contemporânea; e as relações de construção cênica em diálogo com a literatura.

Em meus trabalhos de criação mais recentes (espetáculos *Irene* — 2012) *Velejando Desertos Remotos* – 2014 e *Os Lugares Sem* – 2015), investiguei a construção da cena de dança a partir dessa inspiração em obras literárias. Estas obras, que serviram de referência para a continuação da pesquisa a partir de 2017 no projeto mencionado, foram construídas a partir dos universos fantásticos presentes no livro *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino (1990), escritor italiano.

Substratos temáticos que surgiram dessa pesquisa continuada acerca do livro de Calvino, mas que não foram abordados, aprofundados ou resolvidos nos espetáculos mencionados (por imposição do recorte da pesquisa no momento) foram sendo catalogados e tornaram-se possibilidades de continuidade da investigação e de criação de novas produções artísticas coreográficas. Alguns desses substratos temáticos foram: a noção de tempo, a finitude das coisas; a relação entre tempo e subjetividade, o que é perecível, o que pode continuar; como continuar, em que suportes, relações entre movimento e aspectos metafísicos, subjetivos, imaginários da produção de imagens em cena; além da recorrência da presença de corporeidades animais nos espetáculos que advinham da presença de certos bichos nos textos literários, como pássaros, hienas, leopardos dentre outros.

Assim, um dos objetivos da frente 2 foi, também, aprofundar as relações já iniciadas em trabalhos anteriores, entre a preparação corporal proposta (fundamentos Bartenieff) e a produção coreográfica em dança, em diálogo com a literatura. Essa fase já se fazia presente desde 2017, mas começa a ganhar força a partir de 2018, uma vez que, nesse momento, já havíamos percorrido nas vivências todos os exercícios propostos originalmente pelo método.

Esta ponte dança/literatura é fonte da pesquisa de movimento que está pautada na busca de um corpo no máximo de suas potencialidades técnico-expressivas. A investigação gestual e

coreográfica surge, assim, de ampla e profunda vivência prática que engloba preparação técnica, laboratórios de improvisação e criação.

A intersecção se dava, então, entre os fundamentos Bartenieff e a construção de um corpo cênico expressivo, com vistas ao desenvolvimento de uma prática corporal que resultaria em forte construção gestual-expressiva na cena, a partir da transposição cênica dos textos literários utilizados nas investigações.

Passo, a partir desse momento, paralelo aos estudos práticos do método, a trabalhar com um conto do escritor argentino Jorge Luís Borges (2008): *A casa de Astérion*. O conto faz parte do livro *O Aleph*, de 1949, que é considerado pela crítica um dos pontos altos da ficção de Borges, e reúne, em sua maioria, peças literárias que “correspondem ao gênero fantástico” (BORGES, 2008, p. 97). No conto, Astérion, que é também o nome próprio do Minotauro, ser da mitologia grega que possui a cabeça de um touro sobre o corpo de um homem, é o personagem principal e narrador da história.

A partir do homem-touro de Borges, pude dar continuidade à pesquisa acerca da construção do corpocênico e da composição em dança, que buscava, entre outras coisas, um lugar de hibridez, principalmente entre corporeidades animais e humanas. Alguns exemplos que aparecem em várias das cenas dessas obras buscam esse corpo intersticial, por exemplo, a partir da figura do gato, do pássaro, do elefante, da hiena, e de outros bichos e imagens presentes nos textos literários.

Nesses trabalhos, essa zona híbrida, gerada a partir da aproximação dos dançarinos com figuras de animais presentes nos textos, me interessava como mote de produção dramaturgicamente corporal, e começou a se delinear, então, o esboço de um encontro entre o corpo do dançarino e um desejo de desfiguração (SANDER, 2006), no que tange à construção do gesto e da dramaturgia do corpo (CURI, 2013, 2015) em cena.

Com Astérion de Borges, pude, então, de maneira mais objetiva e intencional, buscar uma possível dramaturgia corporal híbrida a partir dessa interface homem-animal. Começou, nessa fase do trabalho, um flerte com a estética do grotesco, da feiura, de um corpo contorcido, por vezes estranho, que se apresentava em cena via imagem ofertada pelo conto literário por meio de seu personagem principal, o Minotauro, mas que se desdobrava e se potencializava a partir dos procedimentos de preparação técnico-expressiva embasados nos fundamentos Bartenieff.

É nesse ponto do projeto, durante o ano de 2018 e início de 2019, que a pesquisa produziu diversos produtos artísticos coreográficos que foram apresentados como resultado: duas intervenções cênicas realizadas no campus Brasília do IFB – *Estudos 1 e 2 para a casa de Astérion* (junho e novembro/2018); um espetáculo de dança produzido com o apoio do Fundo de

Apoio à Cultura do Distrito Federal – *O Fio de Minos* (abril/2019); e, por fim, uma performance-síntese do projeto realizada também no campus Brasília – *O Monstro Colorido* (junho/2019).

## **A emergência do corpo monstro**

Os princípios de movimento e exercícios técnicos de Bartenieff, que inicialmente eram estudados e vivenciados segundo orientações mais fiéis ao método, começaram a se metamorfosear, se transformar, se “monstruar” e a ser utilizados não só no momento de aquecimento/preparação, mas também como propulsores nos períodos de improvisação e laboratórios de criação do espetáculo. Nessa situação, se intensificou a busca por uma espécie de corpo borrado, intersticial, híbrido, em termos de composição gestual, a partir do treinamento via fundamentos Bartenieff.

A busca por esse corpo-intersticial, um corpo monstruoso por assim dizer, que foi, então, se fazendo presente na minha trajetória artística, me remeteu a estudos realizados durante o meu mestrado que se ligavam à antropologia e à filosofia do corpo. Na pesquisa, analisei a construção do corpo performado cenicamente em espaços rituais de religiões de matrizes africanas, onde, nessas performances, havia necessariamente um processo de borramento de fronteiras motoras, gestuais, de gênero, simbólicas, típicas de uma visão ocidental de corpo/sujeito.

Assim, tentei demonstrar como o corpo nessas performances pode produzir novas possibilidades de subjetivação, a partir de uma experiência calcada na incorporação de um *ethos* afro-brasileiro, que cria fissuras de resistência e criação dentro das estruturas narrativas de condicionamento do ocidente. Passei, assim, por estudos em torno da história, filosofia e da antropologia do corpo e a base teórica que mais me influenciou à época foi a filosofia da diferença, especialmente a teoria rizomática de Deleuze e Guattari (1995) e suas implicações ético-estéticas no estudo das corporeidades.

Esse trabalho sobre as desestabilizações éticas e estéticas nas performances e dramaturgias do corpo em um viés antropológico no candomblé me trouxe à investigação de uma teoria da monstruosidade na cultura (COHEN, 2000). De acordo com esses estudos (COURTINE, 2011; GIL, 2000; TUCHERMAN, 1999), o monstro habita sempre zonas fronteiriças, e seria uma espécie de catalisador que provoca, entre outras coisas, um borrar de fronteiras: culturais, estéticas e políticas. No processo de pesquisa do espetáculo *O Fio de Minos* (2019), a partir do conto de Borges cujo protagonista era o Minotauro, busquei, então, aprofundar teoricamente as relações dessa zona de fronteira do monstro com a criação.

A ideia de corpo monstro, que surge nesse momento, seria assim o resultado de uma convergência entre o treinamento a partir dos fundamentos Bartenieff, os monstros presentes na literatura, a experiência da prática artística a partir da investigação de uma gestualidade/corporeidade monstruosa, e as contribuições da teoria da monstruosidade na cultura em sua acepção histórico-filosófica-estética.

Após as produções artísticas que se desdobraram tanto do projeto de pesquisa cadastrado no IFB quanto do projeto de apoio cultural do Distrito Federal e também após o reencontro com as teorias do corpo e suas relações com a dramaturgia e a performance, ingresso em 2020 no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UnB, para continuação e aprofundamento das questões relatadas, agora a nível de doutorado.

Importante pontuar que espera-se que a ideia de corpo monstro, funcione como chave para uma potencialidade, no sentido de acionar os locais de potência corporal e não reforçar processos de abjeção do mesmo, comuns na história do corpo. A ideia da monstruosidade passa, então, historicamente pelo corpo e toda a sua sorte de variabilidades anatômicas, aquilo que se vê e se mostra, mas passa, principalmente, pela proposta de continuidade dessa pesquisa, por uma operação de subjetivação.

O corpo monstro, mais do que um conceito, é, aqui, uma abordagem prático-teórico-metodológica para se pensar a pesquisa e a produção de linguagem em artes cênicas.

## Referências

BERTAZZO, Ivaldo. Sobre as Qualidades do Movimento Humano. *In*: VARELLA, D. BERTAZZO, I.; JACQUES, P. **Maré**: vida na favela. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

BOLSANELLO, Débora Pereira. **Em pleno corpo**: Educação Somática, movimento e saúde. 2ª ed. Curitiba, Juruá, 2010.

BORGES, Jorge Luís. **O Aleph**. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. *In*: COHEN, Jeffrey Jerome. et al. **Pedagogia dos Monstros**: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COURTINE, Jean-Jacques. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. *In*: CORBIN, A.; COURTINE, J. J.; VIGARELLO, G. **História do corpo**: as mutações do olhar: o século XX. Vol. 3. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

CURI, Alice Stefânia. Dramaturgias de Ator: puxando fios de uma trama espessa. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 3, 2013. Disponível em: <https://tinyurl.com/ycb2bvuv>. Acesso em: 10 maio 2020.

CURI, Alice Stefânia. *Corpos e Sentidos*. In: ALMEIDA, M. (org.). **A cena em foco: artes coreográficas em tempos líquidos**. Brasília, Ed. IFB, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Volume 1. Rio de Janeiro, Editora 34, 1995. p. 10-36.

FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Annablume, 2002.

LAMBERT, Marisa Martins. **Expressividade Cênica pelo Fluxo Percepção/Ação: O Sistema Laban/Bartenieff no desenvolvimento somático e na criação em dança**. 2010. 279 p. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

SANDER, Jardel. **Camelos também Dançam: movimento corporal e processos de subjetivação contemporâneos: um olhar através da dança**. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

TUCHERMAN, Ieda. **Breve história do corpo e de seus monstros**. Lisboa: Vega, 1999.

#### **Sobre o autor:**

Doutorando em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília, Mestre em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás e Bacharel em Dança pela Universidade de Campinas. Artista, pesquisador e professor da área de dança do Instituto Federal de Brasília. [mbuiati@gmail.com](mailto:mbuiati@gmail.com)

#### **Sobre el autor:**

Doctorando en Artes Escénicas en la Universidad de Brasilia, tiene Máster en Performances Culturales en la Universidad Federal de Goiás y Graduado en Danza en la Universidad de Campinas. Artista, investigador y profesor de área de danza en el Instituto Federal de Brasília. [mbuiati@gmail.com](mailto:mbuiati@gmail.com)

#### **About the author:**

Doctoral student in Performing Arts at the University of Brasília, Master in Cultural Performance at the Federal University of Goiás and Bachelor in Dance at the University of Campinas. Artist, researcher and dance area teacher at Instituto Federal de Brasília. [mbuiati@gmail.com](mailto:mbuiati@gmail.com)



## POÉTICA DAS MEMBRANAS: NOVOS ATLAS INSURGENTES DA PRÁXIS SOMÁTICA

Marise Léo Pestana da Silva – Universidade Federal do Ceará

**Resumo** | O corpo, na perspectiva da contemporaneidade, deixou de ser considerado como entidade fechada e reduzida a sua realidade biológica. Trata-se, doravante, de *corporeidades*, conceito defendido pelo filósofo francês Michel Bernard que supõe uma abertura de influências e de relações entre percepção sensorial e articulações motoras. A nova epistemologia somática emergente atuaria enquanto agente provocadora de corporeidades fornecendo subsídios que enriqueceriam a construção das subjetividades e das expressões criativas do corpo dançante. Subvertendo a normatividade pedagógica de uma ciência como a Anatomia Humana em seu entendimento sobre as estruturas do corpo, a práxis somática promoveria um deslocamento do contexto figurativo de um “estudo anatômico” formal, convencionado pelo conteúdo dos desenhos unidimensionais das pranchas anatômicas, para um possível “estado anatômico”, que ativaria a potência pedagógica micropolítica através da emergência de novas narrativas corporais. É a partir da análise dos novos atlas insurgentes e de seus enunciados que compartilho as reflexões em torno das questões movidas por uma “pedagogia às avessas”. Propor a abertura das fronteiras do corpo é sugerir uma possível conjunção dos saberes em um outro formato de dissecação corporal: um diálogo ou uma retroalimentação constituída das anatomias em constante estado de mutação, uma ao alcance da outra, que retomam suas interfaces com o mundo.

**Palavras-chave:** Anatomia. Dança Contemporânea. Educação Somática.

## POETICA DE LAS MEMBRANAS: NUEVO ATLAS INSURGENTE DE LA PRAXIS SOMÁTICA

**Resumen** | El cuerpo, desde la perspectiva de la contemporaneidad, ya no se considera un ente cerrado y reducido a su realidad biológica. En adelante, se trata de corporeidad, concepto defendido por el filósofo francés Michel Bernard que supone una apertura de influencias y relaciones entre la percepción sensorial y las articulaciones motoras. La nueva epistemología somática emergente actuaría como un agente provocador de la corporeidad, proporcionando subsidios que enriquecerían la construcción de subjetividades y expresiones creativas del cuerpo danzante. Subvirtiendo la normatividad pedagógica de una ciencia como la Anatomía Humana en su comprensión de las estructuras del cuerpo, la praxis somática promovería un desplazamiento del contexto figurativo de un “estudio anatómico” formal, establecido por el contenido de dibujos unidimensionales de anatomía tableros, a un posible “estado anatómico”, que activaría el poder pedagógico micropolítico a través de la emergencia de nuevas narrativas corporales. Es a partir del análisis de los nuevos atlas insurgentes y sus declaraciones que comparto las reflexiones en torno a los temas impulsados por una “pedagogía inversa”. Proponer la apertura de los límites del cuerpo es sugerir una posible conjunción

de conhecimentos em outro formato de disseção corporal: um diálogo ou retroalimentación que constituye las anatomías en constante estado de mutación, una al alcance de la otra, que retoman sus interfaces con el mundo.

**Palabras clave:** Corporeidad. Anatomia. Danza. Educacion Somatica.

## **POETICS OF MEMBRANES: NEW INSURGENT ATLAS OF SOMATIC PRAXIS**

**Abstract** | The body, from the perspective of contemporaneity, is no longer considered a closed entity and reduced to its biological reality. From now on, it is a question of corporeality, a concept defended by the French philosopher Michel Bernard that supposes an opening of influences and relations between sensory perception and motor articulations. The new emerging somatic epistemology would act as a provocative agent of corporeality, providing subsidies that would enrich the construction of subjectivities and creative expressions of the dancing body. Subverting the pedagogical normativity of a science such as Human Anatomy in its understanding of the structures of the body, somatic praxis would promote a displacement of the figurative context from a formal "anatomical study", established by the content of one-dimensional drawings of anatomical boards, to a possible "anatomical state", which would activate the micropolitical pedagogical power through the emergence of new body narratives. It is from the analysis of the new insurgent atlases and their statements that I share the reflections surrounding the issues driven by an "inverse pedagogy". Proposing the opening of the boundaries of the body is to suggest a possible conjunction of knowledge in another format of body dissection: a dialogue or feedback that constitutes the anatomies in a constant state of mutation, one within reach of the other, which resume their interfaces with the world.

**Keywords:** Corporeality. Anatomy. Dance. Somatic Education.

### **Dissecações somáticas**

Cápsula, desfiladeiro, faceta, articulação, reentrância, origem, inserção, cingulo, processo, fossetas, bainhas: são alguns dos termos representativos das estruturas corporais que endossam o extenso e usual vocabulário anatômico e permitem a identificação e localização de determinados pontos referenciais no corpo humano. Sabe-se que a utilidade dos estudos anatômicos consiste na representação da materialidade do corpo e na facilitação do compartilhamento de suas informações.

Toda a anatomia é um olhar voltado para o corpo. E o que aqui se pretende abordar refere-se às novas vertentes somáticas nas quais se constrói esse olhar.

Sendo a disciplina da Anatomia Humana um procedimento instrumental na estrutura curricular de um saber formativo, compreende-se que “disciplinar é tanto organizar e classificar as ciências quanto domesticar os corpos e as vontades” (GALLO, 2004, p.257). Assim operam as abordagens de ensino no campo de conhecimentos sobre as estruturas do corpo no contexto de uma disciplina com esse objetivo: “o controle minucioso das operações do corpo que asseguram a sujeição constante de suas forças e a imposição de uma relação de docilidade-utilidade” (FOUCAULT, 2010, p. 133). No contexto do pensamento filosófico de Michel Foucault sobre os exercícios de dominação biopolítico e seus regimes de *governamentalidade*, poderíamos sugerir que certas manifestações e cristalizações institucionais do biopoder (FOUCAULT, 2019) tomam corpo no âmbito educacional, evidenciando-se em algumas práticas, como por exemplo o ensino da Anatomia Humana.

Ainda que haja relatos de sua aparição desde a antiguidade (CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2011), a ciência da Anatomia Humana se afirmou sob o esteio exclusivamente eurocentrado há pelo menos 450 anos, durante o período renascentista, por meio da construção de um “golpe de vista” (MACHADO, 1982, p.70) sobre o corpo humano. Foram traçados espaços cujas linhas, volumes, superfícies e trajetos corporais foram fixados segundo uma cartografia desde então acessível, que estabeleceu parâmetros classificatórios para o que é normal ou anormal acerca do corpo (FOUCAULT, 2011). Portanto, aqueles que pretendem trabalhar com o corpo humano, seja a partir de sua potência, funcionalidade, ou patologias e outras desordens, devem aplicar-se, indubitavelmente, a um estudo aprofundado da complexidade estrutural corporal, passando do conhecimento de sua função mecânica (VIGARELLO, 2003) à nomenclatura de suas partes.

É a partir do estudo e da memorização dos termos das estruturas representadas nos desenhos das pranchas anatômicas de um Atlas que se evidenciam os mecanismos normativos de aprendizagem entre aquilo que é visível, mensurável, quantificável e identificável do corpo humano. Via de regra, uma aula de Anatomia Humana ou Cinesiologia (estudo dos músculos) transcorre através da seguinte sequência processual: visualização, nomeação, função e memorização de uma parte do corpo, apreendida a partir da imagem unidimensional de um desenho ou no próprio corpo-cadáver. Tal forma

de transmissão de saber sobre as estruturas do corpo, aqui representada sob o viés disciplinar, vem sendo a via metodológica mais frequente nas grades curriculares dos principais cursos de graduação nas áreas da saúde e das artes cênicas, enquadrando-se a dança nesta última.

É na experimentação do próprio corpo e de sua tessitura cinestésica que o bailarino contemporâneo viabiliza constituir-se enquanto intérprete-criador em dança. Para além da reprodução de passos, o intérprete-criador cria, atua e opera a partir de uma mudança na percepção que possui de si e do/no mundo (GODARD, 1997; ROCHA, 2016). A dança contemporânea, em seu fazer nômade, requer, portanto, um processo de ensino-aprendizagem que atenda a sua necessidade, que dê conta da investigação simultânea das estruturas e do movimento e que permita a compreensão e execução destas estruturas do/no gesto dançado.

Se “o movimento, é quem traz o novo conhecimento” (BARTENIEFF apud FERNANDES, 2014, p.85), o “fazer na experiência” (BONDIA, 2002) enquanto processo de ensino-aprendizagem conduziria o corpo a uma desierarquização de suas partes, proporcionando outra noção de “matéria sensório-corpórea” ou corporeidade (BERNARD, 2016, p.34).

Poderíamos, então, afirmar que a busca do bailarino contemporâneo na perspectiva de entendimento e construção de um corpo que se almeja dançante, se situaria na construção de um corpo poroso e desfronteirizado, que se põe à escuta e abre suas interfaces com o mundo.

É justamente no território de experimentação de novos conceitos de construções corporais do fazer dançante contemporâneo que surge a ressonância mútua e assertiva entre dança e Educação Somática (SILVA, 2015). A ES (a partir deste ponto usaremos essa sigla), enquanto uma possível epistemologia (BATSON, 2021) emergente, vem ocupando um lugar reconhecido no contexto formativo da dança contemporânea (COSTA; STRAZZACAPA 2015; DOMENICI, 2010; EDDY, 2018; FORTIN, 1998; GREBLER; PIZARRO, 2019; SOUZA, 2012) e um status “de saber sobre o corpo”, (GINOT, 2012, FORTIN *apud* SOUZA, 2012) que se opõe a uma ordem pedagógica do modelo universal, da “forma e função” (SILVEIRA, 2019), no caminho de uma dissolução do conceito de representatividade do corpo em benefício de uma valorização do sentir

(SILVA, 2015). Como nos revela a pesquisadora da dança Laurence Louppe (2012, p. 71): “a anatomia que interessa à dança contemporânea corresponde a uma busca que raramente passará pela imagem ou pela figura anatômica, mas, sobretudo, pelas sensações e intensidades”.

O que intentamos, na escrita deste texto, é refletir sobre os acessos pedagógicos criativos tecidos no entrecruzamento dos fazeres somáticos e dos estudos convencionais anatômicos para construção e transmissão dos saberes do corpo vinculados à dança contemporânea: *uma poética das membranas*. Nos propomos a entender, ou senão, provocar reflexões em torno e sobre como se operam os processos coexistentes de ensino-aprendizagem e territórios de convívio entre os saberes anatômicos e os saberes imagéticos e sensíveis propostos pelas abordagens somáticas na construção de um corpo que se almeja dançante.

### **Percursos transgressores**

Os métodos somáticos têm fornecido um olhar e uma práxis corporal valiosa para o atual cenário dos processos de ensino-aprendizagem em dança como uma possível e controversa “ciência da dança” (GREEN, 2019, p.33) que possibilitaria desvios aos hermetismos da episteme moderna.

Sylvie Fortin, professora, pesquisadora e nome importante no universo investigativo das técnicas somáticas, sugere que a dança ensinada “somaticamente” contemplaria a relevância da dimensão sensorial e o refinamento perceptivo, habilitando o intérprete para além da técnica, a uma espécie de emancipação motora ou, nas palavras de Fortin (2010, p.75): uma “autoridade interior” que o beneficiaria no sentido do entendimento cinestésico do movimento e da conseqüente tomada de decisões nos caminhos moventes da experiência e da construção do gesto dançado de si, do/no espaço e com o outro.

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

antemão, um pré-movimento e uma história própria de um fundo tônico gravitacional (GODARD, 1994b).

Seriam, então, a ciência da Anatomia Humana e a ES cúmplices em seus enunciados, na composição de novos planos de dissecação para a insurgência de outras corporeidades dançantes?

Na intenção de responder a essa questão, sugerimos rememorar uma fotografia em branco e preto, possivelmente conhecida de muitos pesquisadores em ES, em que Bonnie Bainbridge Cohen, criadora do método Body-Mind Centering<sup>SM</sup> (BMC<sup>SM</sup>), em plena aula com os alunos ao seu redor, abarca, entre suas mãos, uma réplica de um crânio humano. O método BMC<sup>SM</sup>, considerado aqui uma “anatomia experimental”, configura o caminho pedagógico por excelência da aprendizagem sobre/das/nas estruturas do corpo por meio do processo denominado pela autora de “*embodiment*”, traduzido como “corporalização”. Ao contrário do percurso metodológico convencional já descrito anteriormente – visualização-identificação-memorização –, Bonnie afirma que o processo de ensinar-aprender sobre as estruturas do corpo não se trata de um “fazer”, nem de um “pensar”, mas sim, de um modo “de ser”, e sugere três etapas importantes no entendimento e vivência de sua consubstanciação: visualização, somatização e corporalização (COHEN, 2015, p.278).

Tal percurso de aprendizagem descrito por Bonnie não deve ser considerado uma exclusividade de seu método, mas um atributo marcante dos modos de fazer somáticos, que deslocam radicalmente os territórios de ensino-aprendizagem: inversão da ordem e da noção da apreensão e materialidade dos conteúdos corporais; ampliação da dimensão estésica na apropriação dos saberes e, como consequência, os métodos somáticos operariam a favor da insurgência de outras narrativas corpóreas sensíveis. Tratar-se-ia de um outro percurso pedagógico: visualização-sensação-percepção-corporalização-criação, que, não necessariamente, seguiria nesta ordem, desaliado à ideia de evolução, finalização ou outra perspectiva no sentido de um pensamento de construção positivista.

Atentos à origem e história dos métodos somáticos ou dos ditos “reformadores do movimento”, como afirma Strazzacapa (2000), constatamos que esta atitude “transgressora” (GINOT, 2021) da materialidade corporal, vem de longe. Por exemplo: na Eutonia de Gerda Alexander, vemos a reconfiguração corporal sob o exercício de

modelar o corpo que se percebe de si usando o barro; na Técnica Alexander, a partir de um minucioso estudo em Anatomia Humana, exigido na formação de base para os futuros profissionais, refina-se o entendimento das estruturas a partir de ângulos e detalhes anatômicos inéditos que escapam aos registros unidimensionais dos Atlas; a prática do *Ideokinesis*, de Mabel Todd e suas sucessoras Lulu E. Sweigard e Irene Dowd (ROUQUET, 1985), tem, em sua proposta de reconhecimento ósseo a partir do toque sensível em réplicas de esqueletos, a ativação de alavancas corpóreas importantes para o movimento. São exemplos, entre outros possíveis, de uma dimensão constitutiva, desde a sua origem até os dias atuais, de práticas criativas que vêm, ao longo dos tempos, compondo uma poética em torno de uma nova forma de dissecação corporal a partir de uma concepção somática inusitada do corpo.

O que há de diferente no atual cenário é a paulatina afirmação da Educação Somática enquanto campo de conhecimento. O crescente interesse na análise e exposição das relações discursivas de seus enunciados, as acumulações e condições de simultaneidade de seus resultados, a diversidade de interlocução com outras linguagens e saberes, homologa sua condição de “nova” episteme emergente problematizadora (BATSON, 2021).

Em suma, em uma prática somática, recorrer a uma imagem ou réplica anatômica para visualização, memorização e entendimento corporalizado de suas partes, evidencia novas dissecações por meio de outras usagens ou caminhos pedagógicos que a desvinculam de sua materialidade e conformação originais, em detrimento de outras composições criativas. Neste novo processo pedagógico, uma outra relação entre os agentes implicados e os conteúdos a serem vivenciados, para além do tradicional “professor-propositor, aluno-receptor”, se instaura. Como diz Bonnie: cada um de nós é o estudo, o aluno e o professor (COHEN, 2015, p. 23). Desta vez, um percurso de múltiplas vias: o professor propõe o estudo de uma imagem anatômica, aliada ou não a materiais cuja textura favoreça a estesia do aluno (bexigas cheias de água, elásticos, tecidos, sacos de areia, pedaços de frutas). O aluno os explora, experiencia, os disseca, anatomiza, e cria novas narrativas corpóreas em formatos sensíveis diversos de texto, desenho, relato, célula coreográfica e analogias imagéticas.

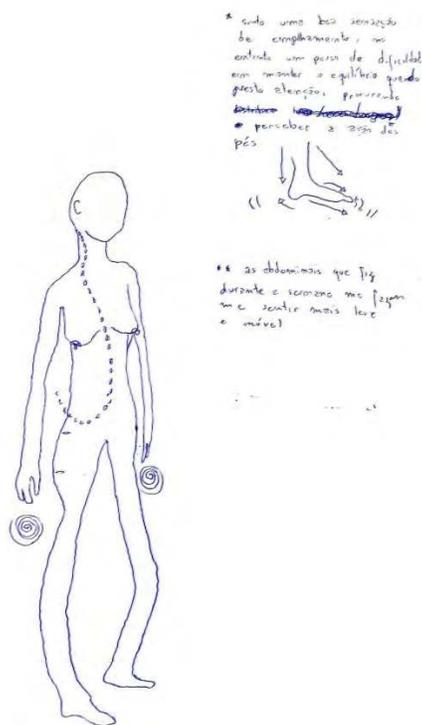


Figura 1 – Desenho de aluna da disciplina de cinesiologia aplicada à dança do curso de Graduação em Dança da Universidade Federal do Ceará (UFC): “sinto uma boa sensação de empilhamento, no entanto um pouco de dificuldade com o equilíbrio quando presto atenção, procurando perceber a ação dos pés. Fonte: acervo pessoal.

Os estados dos músculos, linfa, sangue, nervos, glândulas, ossos, são como forças que pedem passagem de expressão. Não mais um *estudo* anatômico, mas um *estado* anatômico que se dá sobre o corpo vivo e que traduz a experiência subjetiva de si. Tal experiência é o lugar próprio onde a transformação micropolítica convocaria o “disparo das subjetividades” como forma de rompimento das capturas neoliberais aos planos dos corpos. O lugar onde “a pulsão de vida se põe em movimento e o desejo é comunicado a agir” (ROLNIK, 2018, p.25).



Figura 2 – Desenho de aluna da disciplina de cinesiologia aplicada à dança do curso de Graduação em Dança da Universidade Federal do Ceará (UFC). Fonte: acervo pessoal

## Poética dos encontros

Da experiência subversiva a partir dos conhecimentos estruturados e normativos de um Atlas anatômico emergiria a potência micropolítica de uma pedagogia “às avessas”, e, com ela, o interesse investigativo sobre as forças de atração e fragmentação entre esses dois saberes.

Em outras instâncias, dança e ES se constituem da passagem dessas forças, materializando-as, tornando-as visíveis e dizíveis em seus modos de fazer. Forças de encontros. Forças anatômicas. A ES trazendo-as à tona, a dança transitando através, por entre, de uma matéria humana à outra, trazendo-lhes a textura e a cor do gesto que dá forma (transitória) ao corpo.

*Outra* anatomia nos é revelada cada vez que um corpo se propõe ao “nomadismo cinestésico” (GODARD, 1994a). Nas quedas e suas recuperações, nos equilíbrios errantes e nos estados de presença anatômicos que emergem do encontro entre dança e ES, colocar-se como nômade-cinestésico é, em simultâneo, mudar a percepção que se

tem de si, inventar o gesto, inventar a anatomia. Dança e ES parceiras de um caminho onde as corporeidades, através do trabalho do imaginário e do sensível, podem resistir, ainda, a possíveis capturas e formatações, continuando, assim, o movimento e o contorno poroso de suas existências.

A expansão do conhecimento das membranas no contexto criativo de uma dança que se compõe da matéria viva e movente nos remete a uma “dança vital”. Segundo André Lepecki (2012), encontrar formas de ampliar a extensa tessitura entre corpo, movimento e mundo é dar a ver um estatuto corporal especial sobre sua matéria de vida ou potência relacional, pulsionando, para além dos palcos, seus liames nos âmbitos político e social.

Quando Bonnie afirma que “a transformação está somente a uma membrana de distância” (2015, p.337), tem a intenção de nos revelar o potencial criativo e artístico de reapropriação relacional no complexo campo das estesias corporais.

A poética das membranas revelar-se-ia um caminho pedagógico sensível de apreensão dos invólucros do corpo, um movimento subterrâneo e de subsolo que se dá sob a pele. Uma irrupção cuja potência micropolítica se consumaria na possibilidade de promover desvios dançantes na superfície e na relação com o mundo.

## Referências

BATSON, Glenna. Fontes de uma Epistemologia em Evolução. Youtube, 24/06/2021. II Encontro Internacional de Práticas Somáticas e Dança. Disponível em: <https://youtu.be/qZfpfizMZag>. Acesso em: 13 set. 2021.

BERNARD, M. **O Corpo**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.

BONDIA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n.19, p. 20-28, 2002.

COHEN, B.B. **Sentir, Perceber e Agir**: Educação Somática pelo método Body-Mind Centering®. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

CORBIN, A.; COURTINE, J.J.; VIGARELLO, G. **Histoire du Corps**: de la Renaissance aux Lumières. Paris: Ed Seuil, 2011.

COSTA, P.R.; STRAZZACAPPA, M. A. A quem possa interessar: a Educação Somática nas pesquisas acadêmicas. **Revista Brasileira Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 5, n.1, p.39-53, 2015.

DOMENICI, Eloisa. O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo. **Pro-Posições**, Campinas, v. 21, n. 2 (62), p. 69-85, 2010.

EDDY, M. Uma breve história das práticas somáticas e da dança: desenvolvimento histórico do campo da educação somática e suas relações com a dança. **Repertório**, Salvador, ano 21, n. 31, p. 25-61, 2018.

FERNANDES, C. A Prática como Pesquisa e a Abordagem Somático-Performativa. **Art Research Journal**, Natal, v. 1 - 2, p. 76-95, jul./dez. 2014.

FORTIN, S. Quando a ciência da dança e a educação somática entram na aula de técnica de dança. **Pro-Posições**, Campinas: Editora da Unicamp, v. 9, n., 2 (26), 1998.

FORTIN, S. VIEIRA, A. TREMBLAY, M. A Experiência de discursos na dança e na educação somática. **Revista Movimento**, Porto Alegre, v.16, n.02, p. 71-91, 2010.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir**. 38. ed, Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

FOUCAULT, M. **Nascimento da Clínica**. 7. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade: A vontade de saber**. 8ª. ed. São Paulo: Paz & Terra, 2019.

GALLO, S. Repensar a Educação. **Educação & Realidade**, Rio Grande do Sul, v. 29, n. 1, p. 79-97, 2004.

GINOT, I. Un défi épistémologique et politique: les pratiques somatiques et leurs usages sociaux. **Spirale**, n. 242, p. 58-60, 2012.

GINOT, I. Aprender a transgredir. Youtube, 23/06/2021. Encontro Internacional de Educação Somática. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Guy4uUWvZec>. Acesso em: 12 set. 2021.

GODARD, H. C'est le mouvement qui donne corps au geste. **Revue Marsyas**, Paris, n. 30, p. 72-77, 1994a.

GODARD, H. Le geste manquant. **IO-Revue Internationale de Psychanalyse**, Paris, n.05, p. 63-75. 1994b. Disponível em: [http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur\\_bibliographie.php?cc\\_id=8&ch\\_id=41](http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bibliographie.php?cc_id=8&ch_id=41). Acesso em: 13 set. 2021.

GODARD, H. Le poids, des trans-actions. Age du corps, maturité de la danse. **Acts du colloque d'Alès**. Edition Le Cratère d'Alès, Scène Nationale, p. 7-15, 1997.

GREBLER, M. A. S; PIZARRO, D. A somática e as artes da cena: fricções da experiência e sua influência no ensino superior e na cultura contemporânea – parte II. **Repertório**, Salvador, ano 22, n. 32, p. 10-20, 2019.

GREEN, J. Movendo-se para dentro, para fora, através e além das tensões entre experiência e construção social na Teoria Somática. **Repertório**, Salvador, ano 22, n. 32, p. 21-43, 2019.

LEPECKI, A. Coreopolítica e coreopolícia. **Ilha**, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun, 2012.

LOUPPE, L. **Poética da Dança Contemporânea**. 4ª. ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MACHADO, R. **Ciência e Saber**: a trajetória da arqueologia de Michel Foucault. 1 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

ROCHA, T. **O que é dança contemporânea**: uma aprendizagem e um livro dos prazeres. Salvador: Conexões Criativas, 2016.

ROLNIK, S. **Esferas da Insurreição**. São Paulo: n – 1 editora, 2018.

ROUQUET, O. **Les Techniques d'analyse du mouvement et le danseur**. Fédération Française de Danse – a.c.e.c. 1985. Disponível em: [https://www.rechercheenmouvement.org/livres%20et%20articles.htm#Ancre2%20\(2\)](https://www.rechercheenmouvement.org/livres%20et%20articles.htm#Ancre2%20(2)). Acesso em: 15 set. 2021.

SILVA, M. L P. **As peles que dançam**: pistas somáticas para outra anatomia. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

SILVEIRA J. C. F. Formação em dança: fontes de saber e relações de poder. **Conceição | Conception**, Campinas, v. 8, n. 2, p.35-52, 2019.

SOUZA, B. A. A. **Corpo em dança**: o papel da educação somática na formação de dançarinos e professores. 2013. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/8695>. Acesso em: 14 set. 2021.

STRAZZACAPPA, Márcia. **Fondements et enseignements des techniques corporelles des artistes de la scène dans l'état de São Paulo, au XX ème siècle**. 2000. 425f. Tese (Doutorado em Teatro) – Université de Paris 8, França, 2000.

VIGARELLO, G. A história e os modelos do corpo. **Pro-Posições**, v. 14, n. 2 (41), p. 21-29, 2003

**Sobre a autora:**

Marise Léo Pestana da Silva é bailarina e pesquisadora do movimento, doutoranda em Educação pela Universidade Federal do Ceará, mestre em Artes pelo ICA/UFC, formada em Educação Somática pelo Método de Ginástica Holística. Atualmente é coordenadora de criação e formação da Escola Porto Iracema das Artes. mariseleo@gmail.com

**Sobre la autora:**

Marise Léo Pestana da Silva es bailarina e investigadora del movimiento, estudiante de doctorado en Educación en la Universidad Federal de Ceará, Maestría en Artes en el ICA / UFC, y licenciada en Educación Somática utilizando el Método de Gimnasia Holística. Actualmente es la coordinadora de creación y formación de la Escola Porto Iracema das Artes. mariseleo@gmail.com

**About the author:**

Marise Léo Pestana da Silva is a dancer and researcher of the movement, a doctoral student in Education at the Universidade Federal do Ceará, Master in Arts at ICA/UFC, graduated in Somatic Education using the Holistic Gymnastics Method. She is currently the coordinator of creation and training at Escola Porto Iracema das Artes. mariseleo@gmail.com

## RESGATANDO POTENCIALIDADES: IMPLICAÇÕES DA DANÇA E DO MOVIMENTO CONSCIENTE NO PROCESSO DE ENVELHECIMENTO ATIVO

Patricia Chavarelli Vilela da Silva – Universidade Federal de Uberlândia

**Resumo** | O presente texto se configura como um relato de experiência sobre as aulas de dança vinculadas às atividades do Projeto de extensão: Universidade Amiga da Pessoa Idosa, da Universidade Federal de Uberlândia, desenvolvida com adultos com idade acima de 50 anos. Para tanto, as reflexões se embasam na experiência docente na área da dança e da educação somática do movimento (especificamente *Método Feldenkrais*<sup>®</sup> e *Bones for Life*<sup>®</sup>), assim como em autores que discutem sobre envelhecimento ativo, com ênfase na Psicologia Desenvolvimental do ciclo de vida. O objetivo principal é refletir sobre o(s) modo(s) como as aulas de dança, pautadas no estudo consciente do movimento, podem colaborar com a ampliação da percepção, das relações mais sensíveis consigo, com o outro, com as sonoridades e com o meio, promovendo modos autônomos e comprometidos com o autocuidado e com um processo de envelhecimento ativo. As experiências possibilitaram estudos de movimento, atentos a cada condição particular de mobilidade e flexibilidade, considerando os limites biológicos atuais e imediatos, buscando ampliá-los ou adequá-los. Concluiu-se que o caminho da descoberta de modos pessoais de se mover auxiliou no ganho de fluidez, de mobilidade, na diminuição de dores e desconfortos oriundos de uma vida sedentária, assim como na plasticidade comportamental e na ampliação da capacidade sensível de percepção de si e do outro.

**Palavras-chave:** Dança. Educação Somática. Envelhecimento ativo. Feldenkrais. Bones for Life.

## RECUPERANDO POTENCIALIDADES: IMPLICACIONES DE LA DANZA Y DEL MOVIMIENTO CONSCIENTE EN EL PROCESO DE ENVEJECIMIENTO ACTIVO

**Resumen** | Este texto se configura como un relato de experiencia sobre clases de danza vinculadas a las actividades del Proyecto de Extensión: *Universidade Amiga da Pessoa Idosa*, de la Universidad Federal de Uberlândia (Brasil); desarrollado con adultos mayores de 50 años. Por lo tanto, las reflexiones se basan en la experiencia docente en el área de la educación de la danza y el movimiento somático (especificamente el *Método Feldenkrais*<sup>®</sup> y *Bones for Life*<sup>®</sup> – *Huesos para la vida*), así como en autores que discuten el envejecimiento activo, con énfasis en la Psicología del Desarrollo del ciclo de la vida. El objetivo principal es reflexionar sobre la(s) forma(s) en que las clases de danza, basadas en el estudio consciente del movimiento, pueden colaborar con la expansión de la percepción, de las relaciones más sensibles con uno mismo, con el otro, con los sonidos y con el medio ambiente, promoviendo caminos autónomos y comprometidos con el autocuidado y un proceso de envejecimiento activo. Las experiencias permitieron estudios del movimiento, atentos a cada condición particular de movilidad y flexibilidad, considerando los límites biológicos actuales e inmediatos, buscando ampliarlos o

adaptarlos. Se concluyó que el camino del descubrimiento de las formas personales de moverse ayudó a ganar fluidez, movilidad, disminuir el dolor y las molestias derivadas de la vida sedentaria, así como en la plasticidad conductual y en la expansión de la capacidad sensitiva de autopercepción y del otro.

**Palabras clave:** Danza. Educación Somática. Envejecimiento activo. Feldenkrais. Bones for Life.

## RECOVERING POTENTIALITIES: IMPLICATIONS OF DANCE AND CONSCIOUS MOVEMENT IN THE ACTIVE AGING PROCESS

**Abstract** | This text is configured as an experience report on dance classes linked to the activities of the Extension Project: *Universidade Amiga da Pessoa Idosa*, of the Federal University of Uberlândia (Brazil); developed with adults over the age of 50 years. Therefore, the reflections are based on the teaching experience in the area of dance and somatic movement education (specifically the *Feldenkrais® Method and Bones for Life®*), as well as on authors who discuss active aging, with an emphasis on Developmental Psychology of the cycle of life. The main objective is to reflect on the way(s) in which dance classes, based on the conscious study of movement, can collaborate in the expansion of perception, of the more sensitive relationships with oneself, with the other, with the sounds and with the environment, promoting autonomous ways and committed to self-care and an active aging process. The experiences allowed movement studies, attentive to each particular condition of mobility and flexibility, considering the current and immediate biological limits, seeking to expand or adapt them. It was concluded that the path of discovering personal ways of moving helped to gain fluidity, mobility, decrease pain and discomfort arising from a sedentary life, as well as in behavioral plasticity and in the expansion of the sensitive capacity of self-perception and on the other.

**Keywords:** Dance. Somatic education. Active aging. Feldenkrais. Bones for life.

### Introdução

O envelhecimento era/é considerado um processo gradativo de perda de desempenho e funcionalidade fisiológica. Atualmente, algumas correntes de investigadores, postulam que, apesar de haver comprometimentos neurofisiológicos em indivíduos longevos, esses ocorrem de modo diferenciado dependendo dos hábitos de vida, localização geográfica, relações sociais, familiares e amorosas vivenciadas por cada um. Fonseca (2014) afirma que, normalmente, o processo de envelhecimento é mal

compreendido e que estes equívocos, associados a falsas ideias e crenças, se transformam em preconceitos ou estereótipos; e complementa:

(...) A diminuição de autoestima, a falta de motivação para planejar o futuro, a redução da libido e o desinteresse pela sexualidade, a diminuição de faculdades mentais, entre outras, são representações comuns na avaliação que ainda hoje se faz do envelhecimento e da velhice. Uma vez que culturalmente nos é transmitido que as nossas capacidades declinam à medida que envelhecemos, os estereótipos associados à idade são facilmente enraizados e levam com facilidade as pessoas a acreditar neles, o que poderá mesmo influenciar a longevidade (...) (FONSECA, 2014, p.27-28)

Acreditando nas inúmeras possibilidades de se vivenciar o envelhecimento, o presente texto tem como objetivo mostrar que esse processo, natural a todo ser vivo, pode ocorrer permeado por alguns cuidados que permitam ao indivíduo passar por essa fase com mais qualidade de vida; seja por meio de mudanças na atitude, no modo de pensar, sentir e/ou perceber a si e ao outro. Para tanto, as reflexões se embasam em autores que discutem sobre envelhecimento ativo, com ênfase na Psicologia Desenvolvimental do ciclo de vida, sobre a educação somática do movimento (especificamente *Método Feldenkrais*<sup>®</sup> e *Bones for Life*<sup>®</sup>) e da dança para idosos. As ilações também se fundamentam na experiência docente da autora, considerando sua prática com aulas de dança para adultos acima de 50 anos.

Além disso, busca-se refletir sobre a relação dialógica entre a experiência psicofísica da dança e o envelhecimento ativo, considerando um tipo de aula de dança na qual a vivência do movimento é pautada pelo refinamento e ampliação da percepção sensível de si. Para tanto, procuraremos identificar as interferências do estudo consciente do movimento e da dança no indivíduo e nos modos de relações estabelecidos com o outro, com o espaço, com o som, dentre outros. Acreditamos que estas interferências constituem importante aporte para um processo de envelhecimento ativo e para a mudança de paradigma sobre o processo do envelhecimento e sobre a velhice.

## Envelhecimento Ativo

O ponto de partida de nossas reflexões refere-se aos estudos sobre o envelhecimento sob o ponto de vista da Psicologia Desenvolvimental do ciclo de vida (paradigma *lifespan*)<sup>75</sup>, cujo pressuposto básico é considerar que este processo ocorra ao longo de toda a vida do indivíduo, de modo integrado entre o homem e o seu meio. Segundo Fonseca (2014), existem mudanças desenvolvimentais ao longo da vida, nas quais a juventude, a idade adulta e a velhice são fases de igual importância, sem períodos privilegiados de maturidade, e marcadas, em todas as suas fases, por *progressos* (que traduzem ganhos) e *declínios* (que traduzem perdas), de modo dinâmico e não padronizado.

Procuraremos, neste texto, tecer relações entre alguns tipos de influências normativas estabelecidas pelo paradigma *lifespan*, a dança e estudos conscientes de movimento. Deste modo, acreditamos que alguns tipos de trabalhos de dança e estudos conscientes de movimento podem impactar nos processos de socialização, na plasticidade comportamental (possibilidade de mudar para adaptar-se ao meio), na resiliência biológica (capacidade de enfrentar e de recuperar-se dos efeitos da exposição a doenças, acidentes e incapacidades) e na ampliação da capacidade sensível de percepção de si e do outro.

Adotamos como referência o conhecimento acumulado nas atividades desenvolvidas nas aulas de dança ministradas para adultos com idade acima de 50 anos, ao longo do período de 2016 a 2019, de maneira presencial, organizadas em encontros de uma hora e trinta minutos, uma vez por semana, durante oito meses do ano (março a junho e agosto a novembro). Parte de um projeto de extensão desenvolvido na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), as atividades possuíam dois tipos de prática, sendo que no primeiro, realizavam-se propostas de estudo do movimento baseadas no

---

<sup>75</sup>As novas perspectivas sobre envelhecimento levaram ao surgimento da Psicologia desenvolvimental do ciclo de vida – perspectiva *Lifespan*, criada por Paul Baltes (1939 – 2006), psicólogo alemão e teórico do campo da psicologia do desenvolvimento. Atualmente, o paradigma *lifespan* é adotado por um número crescente de pesquisadores da psicologia da infância e da adolescência.

*Método Feldenkrais*<sup>76</sup> e *Bones for Life*<sup>77</sup> e, no segundo, experiências de danças coletivas, em duplas, em círculo, dentre outras.

## **Dança e estudo consciente do movimento**

O projeto com idosos, utilizado como referência nesse texto, realiza diversas atividades relacionadas à promoção da saúde, bem-estar, integração social, estimulação cognitiva e artística, visando contribuir para o envelhecimento ativo de indivíduos com idade superior a 50 anos. Dentre as várias atividades oferecidas daremos atenção especial, nesse momento, às aulas de dança e os estudos de movimento consciente, e os possíveis impactos desses no envelhecimento ativo dos participantes.

As aulas de Dança, nesse contexto, tiveram por objetivo desenvolver estudos de movimento que estimulassem a percepção do corpo em ação, desenvolvendo um tipo de atenção que levasse o praticante a perceber quais eram as possibilidades de mobilidade e amplitude de movimento possíveis para aquele dia. A identificação de amplitudes e limitações tem o propósito de estimular o indivíduo a respeitá-las e aumentar suas condições imediatas a partir da consciência do mover, procurando mostrar ao aluno que o movimento consciente é mais eficaz que a imobilidade total, que realizar uma rotação da articulação do ombro de modo cuidadoso e sem provocar dor ou desconforto é preferível à escolha pela imobilização do mesmo<sup>78</sup>.

A esse respeito, Alon (2000, p. 71) traz um exemplo das orientações dadas por Feldenkrais: “um ombro que dói toda vez que você tenta mover o braço pode deixar de ser problemático quando você imobiliza o braço e movimenta o corpo na direção dele”. A

---

<sup>76</sup> O método criado por Moshe Feldenkrais contempla estudos sobre o movimento pautados na anatomia e neurofisiologia, apresenta duas frentes de atuação: a “consciência pelo movimento” e a “integração funcional”. Para maiores detalhes consultar obras listadas na referência bibliográfica.

<sup>77</sup> O programa *Bones for life*, elaborado por Ruth Alon, discípula de Feldenkrais, desafia os padrões de movimentos habituais, estimulando o aprendizado dos elementos envolvidos nos movimentos de transição, desenvolve os conceitos de Padrão de onda e Padrão de eixo para estudar as relação entre o movimento e a organização da coluna, utiliza tecidos para estimular sensações de integração da estrutura óssea e ampliar a percepção de eixo na organização postural.

<sup>78</sup> Não nos referimos a situações de imobilização por aconselhamento médico, estas sempre são respeitadas. Os alunos só participam das atividades mediante atestado médico. Nos referimos neste contexto ao aluno que diz: *levantei hoje com uma dor no ombro, quando eu mexo assim (o aluno mostra o tipo de movimento) sinto uma dorzinha. Acho que não conseguirei fazer a aula direito*. Este é o tipo de situação que iremos tratar no texto.

reflexão emblemática sobre essa questão é praticar o movimento articular por meio de conexões neurais incomuns, presentes, em geral, nos movimentos de vida diária. O tronco possui maior estabilidade e os membros se movem em relação a ele; nessa proposta, o braço se torna o eixo estável e o corpo “descobre” modos de se mover em torno dele. Nesse caso, o movimento é registrado pelo cérebro como seguro e o(s) músculo(s) que está(ão) sinalizando a dor “descansa(m)” enquanto outro(s) é(são) acionado(s) para promover a mobilidade.

Esse tipo de proposta demanda um comprometimento particular do aluno, pois a exploração do movimento só se torna segura se o agente da ação ampliar sua percepção para descobrir os padrões de ação muscular que provocam as dores e desconfortos, e encontrar outras maneiras de se mover. Nessa perspectiva, o processo de avaliar e mudar os hábitos de movimento é algo pessoal, “aplicável” especialmente àquela constituição psicofísica particular (o indivíduo).

A proposta ora relatada, que se fundamenta na consciência do movimento, teve o intuito de estimular os participantes a realizarem investigações de movimentos oriundos do (re)conhecimento de sua organicidade corporal, proporcionando experiências que associassem conhecimentos anatômicos à identificação de características e limites individuais. Esse (re)conhecimento, normalmente, colabora com busca de maior grau de liberdade estrutural, expressiva e funcional dos movimentos.

Os estudos mostram que movimentos conscientes viabilizam um tipo de percepção particular, importante para o contexto em questão. Assim, o aluno deveria realizar as movimentações investigando e percebendo amplitudes articulares, organizações corporais, apoios, tensões desnecessárias, dentre outros, em momentos de redescoberta de movimentos conhecidos, mas que eram vivenciados de maneira totalmente diferente.

Feldenkrais (1994, p.93) postula que “toda ação de um ser vivo é realizada por contração ou relaxamento muscular” e complementa este pensamento dizendo que o controle voluntário dos músculos pode ser alcançado por meio da experiência atenta e sensível desenvolvida em médio e longo prazo. Esse controle pode ser entendido como a coordenação do movimento, o processo de acionar tônus muscular ideal para a realização da ação. Durante o processo de aquisição de um controle motor, o indivíduo experimenta gradações diferentes de força e vai elaborando, a partir da experiência, o

tônus ideal para aquela ação. O que ocorre na maioria dos casos, é que o indivíduo utiliza força excessiva ou inferior àquela necessária naquele contexto. Quando isso ocorre, a pessoa normalmente aciona grupos musculares acessórios, e não necessários, para aquela ação. Feldenkrais (1994) nomina-os de contrações parasitas. Desse modo, é importante aprender a inibir contrações indesejáveis para que os padrões de movimento gerados não se autossabotem, levando a sérias desorganizações posturais. Este autor diz que um recurso para sanar este problema é a ampliação do controle voluntário e da atenção sensível e consciente do movimento.

Feldenkrais acreditava que esse processo de equilíbrio não é somente de ordem motora, mas psicossomática. Ele afirmava que a instabilidade emocional afeta diretamente a postura psicofísica do indivíduo, e que qualquer desejo de mudança significativa exige modificações profundas em nossas atitudes, ações e reações. Dessa maneira, desenvolver um comportamento psicomotor maduro é assumir a responsabilidade por suas ações construindo ferramentas para lidar com suas atitudes de modo a promover saúde e bem-estar. A despeito deste processo de autopercepção e organização tônica, Alon postula:

Não é o movimento que proporciona o progresso, mas estar em sintonia com a dinâmica interior do movimento dentro de você. Não é o desenho do movimento visto no espaço que gera seu refinamento, mas sim a descoberta de que ele se inicia dentro, entre você e você mesmo (ALON, 2000, p.43).

Nesse sentido, a experiência motora sensível possibilita que novos e diferentes modos de mover sejam acrescentados aos antigos, fomentando novas conexões neurais, nas quais processos multidimensionais e multidirecionais são acessados, interferindo diretamente na (re)conquista de capacidades psicomotoras. Nesse trabalho, chamamos de experiência motora sensível aquela que “é resultado da interação entre uma criatura viva e algum aspecto do mundo em que ela vive” (DEWEY, 2010, p.122); aquele tipo de experiência que não embota a percepção, tornando-a parcial e distorcida. Muitas vezes, a ânsia de ação da origem a experiências superficiais e inconsistentes no âmbito psicomotor e emocional.

Em seus estudos e observações, Feldenkrais percebeu que, logo ao nascer, a criança se torna uma pesquisadora do movimento; ela ainda não detém nenhum tipo de controle sobre sua movimentação, mas não se intimida com isso e, por meio de inúmeras experiências de tentativa e erro, desenvolve modos “inteligentes” e funcionais de alcançar seus objetivos (levar algo à boca, virar de um lado para outro, mexer pernas, braços, mãos, dentre outros). Neste contexto, a criança se sente mobilizada por algo a que Feldenkrais se refere como desejo primal de ser e existir, de descobrir modos de viver e sobreviver. Ele acreditava que o instinto presente na criança deduz, coordena e seleciona o que “serve à vida” até que tenha conquistado o “domínio de seus membros e conseguido ficar em pé sobre as próprias pernas” (ALON, 2000, p.35). Todo este processo acontece por meio do movimento, desse modo, é pela concretização da necessidade de existir que a criança descobre como se mover.

Feldenkrais também observou que, no processo de se tornar adulto, o ser humano, antes tão curioso, investigativo, atento, interessado em descobrir caminhos únicos, particulares a sua constituição física e em consonância com sua individualidade, se torna alguém que se contenta em seguir ordens, que não se observa mais, que vive alheio às percepções de si, de suas necessidades funcionais harmônicas de movimento. Os movimentos e organizações corporais do adulto, normalmente, na contemporaneidade, expressam toda a desarmonia e os encorajamentos que ele constrói para lidar com as situações cotidianas.

O pesquisador acima referido defende a ideia de que o adulto não perde sua capacidade de investigação, sua curiosidade pela vida e pelo movimento, mas apenas as coloca em segundo (ou último) plano e deixa de utilizar a sabedoria e a atenção investigativa da infância para se mover. Nessa perspectiva, a impossibilidade de fazer algumas ações da mesma maneira que fazia quando jovem não precisa ser um problema ou reconhecimento de incapacidade, já que pode ser um convite para descobrir novos modos de lidar com o movimento, com a pausa, com sua corporeidade, com seu entorno.

Associado ao estudo do movimento está o desenvolvimento da plasticidade comportamental. As mudanças não precisam significar descontinuidade da capacidade adaptativa, as reservas de experiência e as novas conquistas podem ser otimizadas para compensar qualquer declínio nas capacidades de processamento da informação

resultantes do processo de envelhecimento. Feldenkrais acredita que o ser humano pode modificar hábitos de movimento, bastando “interferir no código do padrão funcional e, depois, os músculos se tornarão organizados de maneira correspondente” (ALON, 2000, p. 63).

Uma das táticas que utiliza para interferir no código do padrão funcional é o que chama de mudança de contexto, o qual se refere a quando, para conseguir um lampejo de aprendizado, nosso sistema nervoso precisa se confrontar com um desafio que ainda não tenha enfrentado. Desse modo, para modificar hábitos que desorganiza uma postura no processo de caminhar, deve-se experimentar movimentos em decúbito dorsal, pelo simples fato de que ato de apoiar o corpo no chão libera o cérebro de seu envolvimento incessante com a manutenção do equilíbrio na vertical, no campo da gravidade. A posição passiva de deitar propicia um ambiente favorável ao aprendizado de sutilezas, que favorece experiências sensíveis de modos diversos de realização de movimentos, percebendo a sincronia e envolvimento de diversos segmentos corporais em uma mesma ação.

Além da mudança de contexto, o ato de deitar-se no chão para vivenciar movimentos particulares à caminhada possibilita que o indivíduo explore posições variadas e inéditas de um exercício corriqueiro: o caminhar. Assim, a pessoa amplia sua capacidade de perceber os detalhes da dinâmica interna que são responsáveis por seu modo de se mover, permitindo um processo de reeducação do movimento. A esse respeito Alon (2000) afirma que, no laboratório de conscientização de cada indivíduo, o ato de pesquisar é, em si, o ato de se reorganizar.

Feldenkrais procurava estimular as pessoas a explorar, de modo consciente, diversos desvios de seus padrões individuais de desempenho para que pudessem redescobrir um modo de se mover mais congruente com a intenção original do movimento. Ao propor suas lições (aulas), enfatizava que todo indivíduo, sob certas condições, pode direcionar seus hábitos de movimento para atitudes mais funcionais, eficientes e seguras.

(...) Seu método tem o mérito de devolver as pessoas ao seu ciclo de auto aperfeiçoamento, até mesmo se elas sofreram lesões (...) ele acompanha o trajeto original por meio do qual o organismo aprendeu, inicialmente, sua forma

de sustentar. (...) O organismo reage e se corrige, desde que suas regras elementares para tomar decisões sejam respeitadas e se compreenda o tipo de aprendizagem que ocorre nos anos iniciais do processo de desenvolvimento (ALON, 2000, p. 51).

Alon ressalta que o processo de consciência pelo movimento permite que a pessoa acesse a inteligência de seu organismo. Ela esclarece que o corpo “pensa” por meio de estratégias, manobras, imagens, sensações e que o principal objetivo de Feldenkrais não era produzir movimentos, mas aprender o que é possível descobrir por meio deles.

Ruth Alon, ao criar o Programa Bones for life, se pauta nas estratégias de aprendizagem orgânica de movimento presentes no método Feldenkrais e elabora investigações de movimentos pautadas na transmissão de forças (confrontação dinâmica com a lei da gravidade e com ações mecânicas) aos ossos visando melhorar a densidade óssea, o alinhamento do esqueleto, mobilidade vertebral e a coordenação motora global. Para a referida autora, os nossos ossos são “confiáveis” quando nossa postura é capaz de sustentar nosso peso corporal em um alinhamento consciente; nossos ossos são “fortes” quando os movimentos realizados são dinâmicos e capazes de lidar com desafios que exigem força; nossos ossos são “saudáveis” quando cada parte do corpo do indivíduo realiza movimentações harmoniosas e coordenadas com a biodinâmica particular de cada estrutura anatômica humana.

Alon (2000) afirma que, quando indivíduos vivenciam, constantemente, experiências de movimentar-se com atenção e sensibilidade, algo profundo e intenso acontece com suas atitudes e percepções. A autora procura referendar esse apontamento com depoimentos de alunos que sinalizam o fato de perceberem determinadas situações após a experiência vivenciada na aula. Esses testemunhos clarificam o quanto o trabalho corporal lhes possibilitou notar particularidades sobre si e, assim, a transformação de hábitos.

As atividades desenvolvidas com os adultos participantes do projeto contemplaram exercícios que estimularam a força e a saúde óssea experimentando uma estrutura esquelética consonante com o referencial anatômico saudável, alinhado, com distribuição de forças/pesos, que promoveu caminhadas e deslocamentos dinâmicos, elásticos e equilibrados, bem como relações rítmicas e sensíveis que interferiram na coordenação

motora geral e nos modos como cada indivíduo lidou com sua organização psicofísica, com a sonoridade, com o espaço, com as outras pessoas.

O envelhecimento é uma experiência heterogênea que pode ocorrer de modo particular para indivíduos e coortes que vivem em contextos históricos e sociais distintos. Essa diferenciação depende da influência de circunstâncias histórico-culturais, de fatores intelectuais e de personalidade, e da incidência de patologias durante o envelhecimento normal. Nos estudos de movimento, propostos por Feldenkrais e Alon, as pessoas podem vivenciar este processo por meio de experiências que lhes auxiliem a conquistar uma corporeidade ativa e direcionada à busca pelo equilíbrio psicofísico. Nas aulas em grupo, Feldenkrais sempre estimulava seus alunos a realizarem movimentos “suaves e abertos à descoberta, sempre dentro dos seus limites de conforto e num ritmo que lhes fosse tranquilo” (ALON, 2000, p.46).

Nesse sentido, os estudos conscientes de movimento propiciam experiências de aprimoramento de competências cognitivas, visto que os participantes são estimulados a realizar ações atentos a cada sensação/percepção, fazendo associações com movimentos conhecidos, aventando hipóteses sobre modos particulares de executar um gesto. O idoso irá vivenciar o movimento testemunhando sua condição particular de mobilidade e flexibilidade; considerando os limites biológicos (estrutura anatômica) atuais e imediatos, buscando ampliar – ou adequar – suas possibilidades de movimento e relação sensível com o mundo.

## **Dança e envelhecimento ativo**

Investigadores da área da saúde<sup>79</sup> têm comprovado que é possível alterar o desempenho intelectual e cognitivo de idosos por meio de intervenções clínicas, educacionais e experimentais. Neri afirma que “o funcionamento intelectual dos idosos é largamente influenciado pelo conhecimento de si, pelas crenças sobre a origem do próprio comportamento, pelas metas pessoais e pelas emoções” (NERI, 2006, p.24), e acrescenta que indivíduos mais velhos podem demonstrar níveis de desempenho

---

<sup>79</sup> Neri (2006) cita o estudo publicado por Baltes e Willis, em 1982, o *Adult Development and Enrichment Project* (ADEPT); e também a pesquisa de Baltes e Staudinger, de 1996, que tem como foco os efeitos da dinâmica das relações interpessoais sobre a plasticidade comportamental.

especializado maiores que indivíduos jovens no âmbito profissional e na solução de problemas.

Assim, é possível inferir que determinados tipos de experiências, como as aulas de dança e consciência de movimento citadas no presente texto, podem contribuir para um processo de envelhecimento ativo e, conseqüente, para a melhoria da qualidade de vida do idoso. O sujeito é estimulado a vivenciar seu processo de envelhecimento acolhendo e compreendendo as mudanças não como algo fatídico e degenerativo, mas como um momento de aprendizado de novos modos de ser/estar no mundo.

Podemos dizer que as atividades de estudo do movimento consciente colaboram para o desenvolvimento de comportamentos de autocuidado importantes para a maximização da saúde (em alguns de seus aspectos) e do potencial de mobilidade funcional nas atividades de vida diária. Os participantes vivenciam modos de se mover percebendo o que fazem e como fazem, dando atenção às ações do cotidiano que antes não percebiam. O estudo do movimento consciente também colabora para minimizar perdas de funcionalidade ou capacidade motora, assim como evitar que aconteça a redução e/ou restrição de movimentos. As pessoas são estimuladas a buscar oportunidades para superar limitações temporárias. Saber identificar o que é restrição temporária e o que é limitação permanente, auxiliará o indivíduo a mudar as condições atuais de mobilidade e encontrar novos modos de lidar com aquelas que não pode modificar.

Freire, Resende e Rabelo (2012, p. 196) afirmam que durante “o envelhecimento ocorrem perdas que têm um impacto maior no potencial adaptativo, daí a necessidade de concentração em domínios de alta prioridade e demanda ambiental, e a convergência de motivações individuais, habilidades e capacidades biológicas para esses domínios selecionados”. As autoras informam que, embora ocorra uma redução de eficácia das ações do indivíduo, também pode-se desenvolver novos domínios e mudança das expectativas do indivíduo.

Nesse sentido, o estudo do movimento consciente possibilita que os idosos descubram que a ativação da percepção e da atenção para a qualidade da ação interfere nos limites momentâneos possibilitando a sensação de facilidade e conforto a cada etapa de estudo. A situação apontada contribui para o aumento da motivação individual, para o

desenvolvimento de estratégias compensatórias, para continuarem explorando suas capacidades, assim como para o estabelecimento de novas expectativas. Esse processo de conquistas e ganhos pode ser definido como o processo de refinamento de recursos (pessoais e/ou externos) para conseguir elevar as reservas e condições psicofísicas de ação, tanto em termos quantitativos como qualitativos.

Ressaltamos que a aula de movimento consciente não tem o poder de operar em condições restritivas, que envolvam patologias e comorbidades agudas, ou quando as movimentações requerem um alto desempenho. Entretanto, durante os anos de atuação docente pode-se constatar vários depoimentos a respeito de dores e restrições que deixaram de existir durante o período de participação regular nas aulas, bem como a percepção de que um mês de afastamento das atividades pode ser suficiente para o retorno de alguns desconfortos físicos. Algo importante a relatar é que o trabalho de atenção ao movimento e às organizações corporais se tornou uma prática de estar e agir nas situações de vida diária em que os atos de limpar um móvel, coar um café ou se manter em pé em um ônibus em movimento passaram a ser ações vivenciadas com um novo arranjo psicomotor.

Nas aulas do projeto, os alunos são acolhidos com demandas adaptativas diversas e, para alguns deles, há a necessidade da utilização de determinados objetos para promover conforto e acomodação corporal suficiente, viabilizando que a pessoa tenha condições de realizar o estudo de movimento. Por exemplo, uma pessoa que tenha uma cifose torácica acentuada necessita de colchonete(s) para apoio da cabeça nos movimentos realizados no chão, em decúbito dorsal.

No estudo do movimento consciente desenvolvido por Feldenkrais, conforme explicitação anterior, há a proposta de se vivenciar o movimento articular por um caminho diferente do comum. No caso de alguém com restrição de mobilidade no ombro e dor intensa devido a um quadro inflamatório (tendinite ou bursite), propõe-se uma ação compensatória no modo como o indivíduo se organiza para a mobilidade da articulação, utilizando conexões neurais incomuns; assim, a pessoa estabiliza o braço, tornando-o um eixo estável, e move o resto do corpo.

Esse tipo de ação compensatória permite que o aluno compreenda um modo particular de observar, vivenciar e pensar o movimento. Essa pessoa deixa de ser um

aprendiz passivo e procura se tornar um investigador do movimento. Alguém que entende a importância de se perceber, de estudar e trocar informações com profissionais capacitados para ser capaz de buscar uma mobilidade sensível no micro e no macro movimento, dependendo da situação.

Os estudos de movimento propostos não contribuem apenas para minimização de algum tipo de restrição de mobilidade, mas também com maneira como o indivíduo lida com as diversas questões que afetam a sua autoestima, a resiliência, a plasticidade para resolução de problemas e a saúde. No que diz respeito à saúde, muito fatores precisam ser considerados, pois há particularidades de ordem genética, fisiológica, ambiental, cultural, psicoemocional, dentre outras. Nesse momento, estabelecemos uma relação entre saúde e sentimentos, segundo a perspectiva conceitual de Antônio Damásio.

Este neurologista e neurocientista nos esclarece que todo organismo vivo nasce “com dispositivos que solucionam *automaticamente*, sem qualquer raciocínio prévio, os problemas básicos da vida” (DAMÁSIO, 2004, p.37); ele se refere, nesse contexto, à homeostasia (conjunto de processos de regulação da vida)<sup>80</sup>. Damásio (1996, 2004) defende a ideia de que sentimento não é algo subjetivo e inexplicável, como se julgou por muitos séculos, mas (no sentido em que a palavra é empregada pelo pesquisador) que emerge de variadas reações homeostáticas e estados corporais. Para ele,

(...) o conteúdo essencial dos sentimentos é um estado corporal mapeado num sistema de regiões cerebrais a partir do qual uma certa imagem do corpo pode emergir. Na sua essência, um sentimento é uma ideia, uma ideia do corpo, uma ideia de um certo aspecto do corpo quando o organismo é levado a reagir a um certo objeto ou situação (...) (DAMÁSIO, 2004, p. 95)

Em seus estudos, o autor concluiu que os sentimentos identificados como positivos interferem na regulação homeostática do organismo; e que os sentimentos se baseiam em representações do estado de vida em consonância com os ajustes necessários para que esse estado seja compatível com a sobrevivência. Ele pondera que “há estados do organismo em que a regulação da vida se torna extremamente eficiente”

---

<sup>80</sup> Para maiores detalhes sobre as pesquisas e reflexões do autor sugerimos a leitura na íntegra das obras citadas.

(DAMÁSIO, 2004, p. 142), pois ocorrem fatos no complexo regulatório fisiológico bem estabelecidos que tornamos mecanismos de fluir da vida eficazes e, conseqüentemente, “os sentimentos que acompanham esses estados fisiológicos ideais são naturalmente considerados ‘positivos’” (DAMÁSIO, 2004, p. 142).

O autor supracitado esclarece que há “estados do organismo em que os processos da vida lutam arduamente por recuperar o equilíbrio e podem até perder essa luta e entrar em caos” (DAMÁSIO, 2004, p. 143); estes estão ligados a sentimentos que são considerados “negativos”. Desse modo, contextualiza o que identifica como sentimentos positivos e negativos esclarecendo sua ligação aos fatos que potencializam ou não a regulação da vida.

Sentimentos de medo, raiva, tristeza, felicidade, compaixão, simpatia, vergonha, gratidão, admiração, dentre outros, estão associados a recrutamentos corporais dinâmicos (DAMÁSIO, 2004). Essas afirmações foram confirmadas por mapeamentos dos estados corporais realizados em laboratório, indicando que os padrões de atividade neural variam segundo emoções e sentimentos. O autor esclarece que o processo de verificação das relações entre sentimento, pensamento, estado corporal e conexão neural não é simples; afirma ainda que, quando o indivíduo vivencia experiências de sentimento positivo, a mente representa mais do que bem-estar, ela também representa bem pensar e, inversamente, sentir tristeza não corresponde apenas a mal-estar, mas a um modo ineficiente de pensar.

Damásio (2004) aponta que, em situações de depressão crônica, os sistemas endócrino e imunológico agem como se um agente patogênico (bactéria ou vírus) houvesse invadido o organismo, e complementa trazendo exemplos que demonstram que as emoções e sentimentos negativos colocam o organismo em um estado marginal. Desse modo, todo tipo de ação mental, corporal ou espiritual irá atuar como um agente de equilíbrio ou de desequilíbrio desde sistema identificado como ser humano.

Seguindo esses apontamentos, se os sentimentos são vivenciados pela/na corporeidade dos indivíduos e impactam no seu equilíbrio orgânico, é possível que determinadas experiências de dança proporcionem a seus participantes estados corporais positivos que colaborem para processos de envelhecimento ativo. O estudo do movimento consciente pode impactar diretamente na organização postural, uma vez que

esta se constitui de aspectos psicossomáticos que organizam os ossos e as articulações, a ação consciente e a compulsão, o enfrentamento de problemas, dentre outros.

Em consonância com esse posicionamento, o indivíduo que é estimulado ao estudo do movimento consciente e a uma relação com a dança que promova momentos de ampliação da percepção, estabelecimento de relações mais sensíveis consigo, com o outro, com as sonoridades, com o meio, encontrará modos autônomos e comprometidos com o autocuidado e, conseqüentemente, alinhados a um processo de envelhecimento ativo.

### **Considerações finais**

A proposta de estudo da dança aqui apresentada procura disseminar uma prática de estudo do movimento em que a pessoa que o executa participe da ação de modo comprometido com o refinamento de sua percepção de tal maneira que aprenda a aguçar seus sentidos tanto para ser capaz de otimizar sua coordenação psicomotora e postural, como para descobrir modos mais sensíveis de se perceber e se relacionar no tempo espaço (pessoal e social). Tal aprendizado deve acontecer pelo desenvolvimento da autonomia do indivíduo para a atenção e prática de movimentos, seja para dançar ou a para atividades de vida diária.

Feldenkrais (1994,p.149) diz que “precisamos aprender a nos colocarmos num estado de potência que nos permita executar aquilo que desejamos”. Nesse sentido, o processo de estudo do movimento consciente que leva o idoso a realizar ações realmente eficazes e funcionais torna-se um bônus, a conquista maior do indivíduo está em perceber que a curiosidade e capacidade de aprender não é restritiva a determinada idade ou etapa da existência, mas a todos aqueles que são capazes de buscar qualidade de/na vida.

A prática pedagógica aqui defendida enfatiza que a experiência do movimento deve ser direcionada para atividades de autopercepção nas quais a sensação de conforto articular e muscular são as referências qualitativas. Assim, estimular no outro o caminho da descoberta do seu modo pessoal de se mover e instigá-lo a perceber meios mais condizentes e confortáveis com sua condição física atual deve auxiliá-lo no ganho de

fluidez, de mobilidade, na diminuição de dores e desconfortos oriundos de uma vida sedentária e tão frequentes no dia a dia dos idosos.

## Referências

ALON, Ruthy. **Espontaneidade consciente**: desenvolvendo o método Feldenkrais. Tradução de Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 2000.

DAMÁSIO, Antônio. **O erro de Descartes**: Emoção, razão e o cérebro humano. Tradução de Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DAMÁSIO, Antônio. **Em busca de Espinosa**: prazer e dor na ciência dos sentimentos. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Tradução de V. Ribeiro. São Paulo: Martins, 2010.

FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo movimento**. Tradução de D. A. C. Souza. 4ª ed. São Paulo: Summus, 1977.

FELDENKRAIS, Moshe. **O poder da auto-transformação**: a dinâmica do corpo e da mente. Tradução de D. M. Bolanho. São Paulo: Summus, 1994.

FONSECA, Antônio Manoel Godinho. O processo de envelhecimento: conceitos fundamentais. *In*: CAMPOS, Ana Cristina Viana; BERLEZI, Evelise Moraes; CORREA, Antônio Henrique da Mata. **Envelhecimento**: um processo multidimensional. Vol. 1. Ijuí: Editora UNIJUÍ, 2014. p. 13-42.

FREIRE, Sueli Aparecida; RESENDE, Marineia Crosara; RABELO, Dóris Firmino. Enfrentando mudanças no envelhecimento: o modelo de seleção, otimização e compensação. **Perspectivas em Psicologia**, Uberlândia, v. 16, n. 1, p.190-211, 2012.

NERI, A. L. O legado de Paul B. Baltes à Psicologia do Desenvolvimento e do Envelhecimento. **Periódicos Eletrônicos em Psicologia**. Ribeirão Preto, v.14, n.1, p.17-34, 2006. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-389X2006000100005&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-389X2006000100005&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 28 fev. 2019.

## Sobre a autora:

Graduada em dança pela Universidade Federal de Viçosa. Especialização em Gerontologia. Mestre em Artes Visuais. Doutoranda em Educação, PPGED/UFU. Professora no Curso de Dança da UFU. Curso de Técnica Somática – Abordagem

Método Feldenkrais. Certificação como professora de *Bones for Life*® – *The movement intelligence*. E-mail: patychavarelli@yahoo.com.br

**Sobre la autora:**

Licenciada en danza por la “Universidad Federal de Viçosa” (Brasil). Especialización en Gerontología. Maestría en Artes Visuales. Estudiante de Doctorado en Educación, PPGED / UFU. Profesora del Curso de Danza de la UFU. Curso de Técnica Somática - Método *Feldenkrais*. Certificado como maestra de *BonesforLife*® – La inteligencia del movimiento.

**About the author:**

Graduated in dance from the “Federal University of Viçosa” (Brazil). Specialization in Gerontology. Master in Visual Arts. Doctoral Student in Education, PPGED/UFU. Professor at the UFU Dance Course. Somatic Technique Course – Feldenkrais Method Approach. Certified as a *Bones for Life*® teacher – The movement intelligence.

## TRANSGREDIR OU PRESERVAR? DESAFIOS E POTÊNCIAS DO ENSINO DA TÉCNICA ALEXANDER NO CONTEXTO DA DANÇA

Raquel Pires Cavalcanti – Universidade Federal de Minas Gerais e Universidade Estadual de Campinas

**Resumo** | Neste artigo, proponho problematizar o modo como a Técnica Alexander (TA) vem sendo tradicionalmente ensinada, especificamente quanto à complexa e polêmica questão entre preservar a metodologia de ensino tal qual proposta pelo seu fundador, Frederick Matthias Alexander, ou transgredi-la, a fim de atualizá-la, neste caso, frente aos desafios e demandas do contexto da dança. Para isso, traçarei um breve histórico de Alexander e o processo que o levou às suas descobertas, seguido de algumas possíveis maneiras de ver e definir a TA ao longo do tempo. Por fim, discutirei a ousada trajetória de Marjorie Barstow, primeira professora a romper com o ensino tradicional da TA, à luz de uma discussão mais ampla sobre as potências da TA no contexto da dança, a partir de uma perspectiva mais aberta, atual e inclusiva.

**Palavras-chave:** Técnica Alexander. Educação Somática. Ensino da dança. Marjorie Barstow.

## ¿TRANSGRESAR O CONSERVAR? DESAFIOS Y POTENCIAS DE LA TÉCNICA ALEXANDER EN EL CONTEXTO DE LA DANZA

**Resumen** | En este artículo me propongo discutir la forma en que tradicionalmente se ha enseñado la Técnica Alexander (AT), específicamente con respecto a la compleja y controvertida cuestión entre preservar la metodología docente propuesta por su fundador, Frederick Matthias Alexander, o transgredirla, en con el fin de actualizarla, en este caso, frente a los desafíos y demandas del contexto de la danza. Para esto, trazaré una breve historia de Alexander y el proceso que condujo a sus descubrimientos, seguido de algunas formas posibles de ver y definir la TA a lo largo del tiempo. Finalmente, hablaré sobre la atrevida trayectoria de Marjorie Barstow, la primera profesora en romper con la enseñanza tradicional de la TA, a la luz de una discusión más amplia sobre los poderes de la TA en el contexto de la danza, desde una perspectiva más abierta, actual e inclusiva.

**Palabras clave:** Técnica Alexander. Educación somática. Enseñanza de la danza. Marjorie Barstow.

## TO TRANSGRESS OR TO PRESERVE? CHALLENGES AND POTENTIALS OF THE ALEXANDER TECHNIQUE IN THE DANCECONTEXT

**Abstract** | In this article, I propose to discuss the way in which the Alexander Technique (AT) has been traditionally taught, specifically regarding the complex and controversial

issue between preserving the teaching methodology as proposed by its founder, Frederick Matthias Alexander, or transgressing it, in order to update it, in this case, in face of the challenges and demands of the dance context. To do this, I will trace a brief history of Alexander and the process that led to his discoveries, followed by some possible ways to view and define AT over time. Finally, I will discuss the bold trajectory of Marjorie Barstow, the first teacher to break with traditional AT teaching, in light of a broader discussion about the potencies of AT in the context of dance, from a more open, current and inclusive perspective.

**Keywords:** Alexander Technique. Somatic Education. Dance teaching. Marjorie Barstow.

## Introdução

A Técnica Alexander (TA) foi desenvolvida pelo australiano Frederick Matthias Alexander (1869-1955) no início do século XX, na Austrália, se consolidando na Inglaterra e, posteriormente, nos Estados Unidos. Atualmente, a TA é reconhecida e ensinada em diversos países ao redor do mundo. Ela tem como um dos seus principais objetivos a prevenção (inibição<sup>81</sup>) de reações habituais do indivíduo para que ele tenha a oportunidade de desenvolver uma maior capacidade de escolha, ampliando suas possibilidades, ações e atitudes através de respostas conscientes, ao invés de automáticas. Alexander elegeu o formato de aulas individuais – prática mantida pela maioria dos professores até os dias de hoje – para ensinar o que havia aprendido e experienciado nele mesmo, fazendo do toque das mãos um recurso fundamental em sua técnica. Se, por um lado, esse formato é capaz de oferecer um aprofundamento e refinamento nas experiências e transformações do indivíduo, por outro, ele limita o número de pessoas que podem ter acesso à técnica, além de não usufruir dos benefícios do aprendizado coletivo. Apesar de aulas em grupo da TA já serem ministradas há várias décadas por professores que sucederam Alexander, principalmente nos conservatórios e universidades, a crença de que esse formato não é fidedigno ao legado de Alexander ainda permanece.

---

<sup>81</sup>A inibição, um dos principais princípios da Técnica Alexander, diz respeito ao processo de não reagir imediatamente a um estímulo. Praticantes da TA também se referem à inibição como dar uma pausa, dizer 'não', recusar-se a responder, deixar-se sozinho, não reagir, não fazer, desfazer, entre outros.

Conheci a TA por meio da dança no início da década de 90, em um workshop para bailarinos ministrado por Shelley Senter<sup>82</sup> no *Movement Research*.<sup>83</sup> Depois deste primeiro encontro com a TA, optei por seguir estudando com professoras/artistas da dança que transgrediam o modo tradicional de ensinar e abordar da TA. A pioneira dessa linhagem foi Marjorie Barstow, primeira bailarina a se formar como professora da TA em 1934, na primeira turma do curso de formação ministrado por Alexander na Inglaterra. Barstow foi a professora de maior referência de June Ekman<sup>84</sup>, que, por sua vez, foi minha professora durante mais de 15 anos e também minha grande referência na TA. Foi influenciada por essas mulheres, professoras da TA e artistas da dança, que me interessei por ministrar aulas em grupo, formato que considero mais relevante, instigante e propício ao meu contexto de trabalho, que é o contexto da dança.

Observando, ao longo das últimas duas décadas, atitudes e movimentos na comunidade da TA que buscam tanto transgredir o modelo de ensino tal qual estabelecido por Alexander, quanto mantê-lo o mais intacto possível, proponho aqui problematizar o modo como a Técnica Alexander vem sendo tradicionalmente ensinada. Para isto, traçarei um breve histórico de Alexander e do processo que o levou às suas descobertas, seguido de algumas possíveis maneiras de ver e definir a TA ao longo do tempo. Por fim, discutirei a ousada trajetória de Marjorie Barstow à luz de uma discussão mais ampla sobre a importância de problematizarmos o ensino da TA no contexto da dança sob uma perspectiva mais aberta, atual e inclusiva.

---

<sup>82</sup> Shelley Senter é artista da dança, professora de dança e da Técnica Alexander reconhecida internacionalmente. Dançou na Companhia Trisha Brown entre 1986 e 1991 e é uma das transmissoras oficiais das coreografias de Trisha Brown e de Yvonne Rainer ao redor do mundo.

<sup>83</sup> O *Movement Research* é um espaço de pesquisa do movimento que oferece uma variedade de aulas e workshops semanais, além de residências artísticas, estágios, oportunidades de performance, e espaço de ensaio subsidiado. Localizado em Nova Iorque, EUA, é considerado uma das referências mundiais na investigação do movimento e de práticas somáticas.

<sup>84</sup> June Ekman foi bailarina do movimento pós-moderno nos anos 60 em Nova Iorque. Despojada e irreverente, June incorporou o ensino progressista e experimental de Marjorie Barstow, se dedicando e se especializando em aulas em grupo para artistas cênicos e inventando suas próprias estratégias de ensino. June foi também uma professora importante para a Companhia de dança Trisha Brown, influenciando esses entre muitos outros bailarinos pós-modernos durante décadas na cidade de Nova Iorque. Atualmente, vive em Nova Iorque, EUA.

## Breve histórico de Alexander e o impulso gerador de sua técnica

Frederick Matthias Alexander (1869-1955) nasceu na ilha da Tasmânia, Austrália. Filho mais velho de cinco irmãos, sua maior ambição era seguir carreira como ator profissional, recitando monólogos de Shakespeare. Mesmo tendo contato direto com a natureza e ao ar puro quando era criança, Alexander tinha uma saúde frágil, e problemas, principalmente respiratórios, foram uma constante durante toda sua infância e juventude.

Devido ao seu temperamento atípico e inapropriado ao contexto escolar da época, Alexander deixou a escola aos nove anos de idade para ter aulas em casa com um dos seus professores, Robert Robertson, que “reconheceu suas habilidades e compreendeu suas necessidades” (BLOCH, 2018, p. 20). Segundo Walter Carrington,<sup>85</sup> Alexander dizia que essas aulas com Robertson foram “toda a escolaridade que ele teve em sua vida” (CARRINGTON apud BLOCH, 2018, p. 21).

Um de seus maiores prazeres nas horas vagas era estudar as peças de Shakespeare, que ele lia em voz alta tentando interpretar os personagens (ALEXANDER, 2010). Depois que se mudou para Melbourne, cidade escolhida por sua relevância cultural, Alexander dedicou seu tempo estudando as artes dramáticas com os melhores professores locais, frequentando teatros, concertos e galerias de arte, além de dar aulas de elocução e criar seu próprio grupo de teatro amador (GELB, 1981). Intercalando a paixão pelo teatro a trabalhos como contador ou balconista, que lhe garantiam um retorno financeiro mais seguro, Alexander finalmente conseguiu assumir a carreira que tanto almejava, declamando monólogos de Shakespeare por diversas cidades da Austrália.

Depois de alguns anos, já recuperado das enfermidades da infância, Alexander começou a ter problemas na garganta e nas cordas vocais. Seus amigos, que o assistiam em cena, comentavam que era possível ouvi-lo “ofegando e sorvendo o ar pela boca” (ALEXANDER, 2010, p. 14). Isso o preocupou, já que, na verdade, se sentia orgulhoso de não ter o hábito de aspirar de forma audível, o que, segundo ele, era algo comum entre declamadores, atores e cantores de sua época (ALEXANDER, 2010). Alexander procurou a ajuda de um amigo médico, que, além de recomendar uma pequena cirurgia, na tentativa de interromper os acessos de tosse de que ele também sofria— opção descartada imediatamente por Alexander—, sugeriu que descansasse a

---

<sup>85</sup>Walter Carrington (1915-2005) foi professor e diretor do Constructive Teaching Centre, na Inglaterra, sendo responsável por formar centenas de professores da TA que hoje atuam em todo o mundo. Carrington se formou na primeira turma do curso de formação ministrado por Alexander, e trabalhou como seu assistente durante anos.

voz pelo maior tempo possível. Mesmo seguindo o conselho e ainda que as recomendações parecessem surtir um pequeno efeito no período entre as apresentações, seus problemas tornaram cada vez mais agudos, e a rouquidão aparecia em intervalos cada vez menores de tempo.

Um episódio decisivo ocorreu quando Alexander começou a ter problemas com a voz antes mesmo da metade de uma de suas apresentações. No fim da noite, a rouquidão era tão forte que ele mal conseguia falar, interrompendo a apresentação antes de seu fim.

Minha decepção era maior do que se possa imaginar, pois parecia então que eu jamais poderia esperar mais do que um alívio temporário e que, portanto, seria forçado a desistir de uma carreira que me interessava profundamente e na qual eu acreditava poder ter sucesso (ALEXANDER, 2010 [1935], p. 16).

No dia seguinte, Alexander foi ao médico, que lhe recomendou continuar o tratamento anterior, ou seja, não falar durante os dias que antecederiam cada apresentação. Alexander disse não ser possível, argumentando que, quando ele não usara a voz, a rouquidão melhorara, mas que, assim que ele voltara a declamar, a rouquidão também voltava quase que de imediato, e ponderou se não seria razoável concluir que a causa de seu problema era, então, algo que ele estava fazendo na noite do recital ao usar a voz. O médico concordou com Alexander, mas, ao ser questionado sobre o que ele teria feito naquela noite que pudesse ter causado a rouquidão, o médico não soube responder. Frente a este impasse e indisposto a abandonar sua recém-iniciada carreira como ator, Alexander decidiu descobrir por ele mesmo, se aventurando em um processo de auto-observação e investigação que culminaria não só no fim de seus problemas com a voz, mas que também seria a base do que viria a se tornar a sua técnica<sup>86</sup>. Esse questionamento a respeito de sua condição, localizando-a no âmbito de sua própria responsabilidade, se tornaria um dos pontos-chave de seu trabalho<sup>87</sup>.

---

<sup>86</sup> Segundo Michael Bloch, esse processo de auto-observação deve ter ocorrido de maneira intermitente a partir da segunda metade do ano de 1892, durando aproximadamente 18 meses no total (BLOCH, 2008, p. 34-36).

<sup>87</sup> O relato detalhado sobre esse período de investigação e as descobertas que ele gerou, se encontra no primeiro capítulo do terceiro livro de Alexander, intitulado "O Uso de si mesmo" (2010). Jeroen Staring (2005), que conduziu um estudo minucioso sobre Alexander e sua técnica em sua tese de doutorado, no entanto, questiona a precisão deste relato, uma vez que ele foi escrito quase 40 anos depois do fato ocorrido, e com a ajuda de suas assistentes (STARING, 2005). Por isso, Staring (2005) sugere que este relato deva ser lido com uma consciência temporal e relativa, uma vez que nem anotações sobre o processo vivido na época Alexander possuía.

## A desafiadora tarefa de definir a Técnica Alexander

Ao longo dos seus mais de 100 anos de existência, diferentes maneiras de definir a Técnica Alexander vêm sendo utilizadas pelos seus praticantes<sup>88</sup>. A já citada Marjorie Barstow disse, uma vez, que não existe *uma* Técnica Alexander, pois ela é diferente para cada professor (COLE, 2016). De fato, a tentativa de defini-la é vista como um grande desafio para muitos professores, recém-formados ou não, que sentem dificuldade em encontrar palavras que melhor expressem o que fazem, como fazem, além do desafio de tentar descrever a experiência tácita que a técnica proporciona. Até hoje sinto uma certa hesitação quando me pedem para definir a Técnica Alexander, desencadeando em uma série de outras perguntas: Defino segundo Alexander? Explico a partir da minha própria experiência? Incluo as definições de outros professores reconhecidos no campo, mesmo sendo tão distintas umas das outras? Quais aspectos da TA seriam mais relevantes de serem destacados? O que a diferencia das demais práticas somáticas?

Importantes apoiadores do trabalho de Alexander, como John Dewey e Adolph Huxley, também se frustravam em suas tentativas de descrever a técnica “por não conseguirem transmitir as experiências sensoriais que ela envolvia” (JONES, 1998, p. 3). Mary Holland, que fez aulas com Alexander quando criança, se tornando professora em 1970, explica esse fenômeno em seu artigo *Uma maneira de funcionar*, escrito em 1978.

Cada vez mais pessoas estão ouvindo falar da Técnica Alexander, e [...] até mesmo [as] que estão tendo aulas da Técnica, são incapazes de explicar com exatidão do que ela se trata... Uma pessoa interessada poderá deduzir que a Técnica Alexander talvez seja um sistema de relaxamento ou postura. Mas, na verdade, isso não é correto; a Técnica Alexander também não é um método de exercícios; nem está relacionada com ioga. É bem possível que uma pessoa tenha chegado a ouvir: “Não adianta tentar explicar - você terá que ter uma aula se quiser realmente saber do que se trata”. Por que? Uma das razões é que o que a pessoa obtém em uma aula é, essencialmente, uma experiência... E traduzir uma experiência em palavras é como tentar explicar o que é música a alguém que nunca tenha ouvido música... Portanto, qualquer tentativa de explicar a Técnica Alexander verbalmente, será necessariamente limitada. No entanto,

---

<sup>88</sup>Antes do termo “Técnica Alexander” passar a ser adotado pelos professores que sucederam Alexander, Alexander se referia ao que fazia de diversas maneiras. Os termos mais encontrados em seus escritos são: “o trabalho” (*the work*), “meu trabalho” (*my work*), ou “minha técnica” (*my technique*) (ALEXANDER, 2010, 2014). Outras referências de como Alexander se referia ao seu trabalho no início de sua carreira como professor são encontradas em seus panfletos, distribuídos entre 1895 e 1908. São elas: “A arte de respirar”, “Tratamento respiratório perfeito”, “Novo método de respiração e re-educação vocal”; e “Re-educação do sistema cinestésico”. Ver: [www.mouritz.com](http://www.mouritz.com). Acesso em: 25 mar. 2021.

isso não significa que tal tentativa não poderá ser proveitosa (HOLLAND, 1978, p. 1).

Para Alexander (2000), o ser humano não foi capaz de acompanhar e se adaptar às rápidas mudanças do processo civilizatório, fazendo-o desenvolver atitudes e reações que não condiziam com as necessidades e exigências de um novo tempo. Ele acreditava que o instinto, que nos conduzia a atitudes irracionais, continuava sendo nosso principal guia, levando-nos ao uso habitual de nós mesmos, sendo esta a principal causa de nossos problemas, que, por sua vez, só poderiam ser superados por meio do controle das reações instintivas, substituindo-as pela ação racional consciente. “Minha técnica é baseada na inibição, a inibição de respostas indesejáveis aos estímulos e, portanto, é principalmente uma técnica para o desenvolvimento do controle da reação humana” (ALEXANDER, 2000, p. 86-87). Isso implicaria em melhorias não apenas da ordem física, mas cognitivas e morais, que se dariam através do aperfeiçoamento do uso de si mesmo, ao mesmo tempo em que rejeitava confiar “nas emoções ou sentimentos espontâneos para orientar o comportamento” (SHUSTERMAN, 2008, p. 209).

É essencial que os povos da civilização compreendam o valor de sua herança, o resultado do longo processo de evolução que lhes permitirá governar os usos de seus próprios mecanismos físicos ... Esse triunfo não será conquistado em sono, em transe, em submissão, em paralisia ou em anestesia, mas em uma consciência clara, de olhos abertos, raciocínio e apreensão das maravilhosas potencialidades possuídas pela humanidade, a herança transcendente de uma mente. (ALEXANDER, 2014, p. xii).

O viés fortemente racionalista de Alexander, no entanto, foi se dissipando nas gerações seguintes, que passaram a adotar terminologias mais alinhadas com o universo somático como “equilíbrio”, “atenção”, “abertura”, entre outras. A ideia de aprendizagem contínua e da íntima relação da TA com a vida também passou a ser incorporada no modo como os professores a descreviam. Missy Vineyard<sup>89</sup>, descreve a TA como “uma área de interação e conexão dinâmica entre diversos aspectos do nosso ser” (VINEYARD, 2007, p. 5), frase que, certamente, poderia ser atribuída a diversas técnicas, métodos ou práticas somáticas. Para ela, a Técnica Alexander “nos ensina a olhar mais profundamente para nós mesmos, e a melhor operar o nosso ser a partir dele mesmo” (VINEYARD, 2007, p. 5-6), reforçando o seu aspecto autoinvestigativo.

---

<sup>89</sup>Autora do livro *How you stand, how you move, how you live: learning the Alexander Technique to explore your mind-body connection and achieve self-mastery* e diretora da escola de formação The Alexander Technique School of New England.

Mais recentemente, alguns professores passaram a incorporar termos atualmente bastante recorrentes como “estresse”, “saúde mental” e “ansiedade”, como na definição de Monika Gross<sup>90</sup> (2021):

A Técnica Alexander é um método bem estabelecido para gerenciar com habilidade, circunstâncias estressantes e reduzir a ansiedade. Para o público em geral, o treinamento da TA tem se mostrado uma ferramenta eficaz para manter a saúde mental, melhorar a postura e o equilíbrio e evitar - ou se recuperar de - esforço físico ou lesão (GROSS, 2021, entrevista).

Com esses poucos exemplos expostos acima, é possível constatar mudanças no modo como a TA vem sendo percebida e definida ao longo das diferentes gerações, apontando para uma tendência em acompanhar terminologias mais usadas em cada época. É por isso que, mais de um século depois de a TA ter sido estabelecida, com diversos professores treinando novos professores em diferentes partes do mundo, em um tempo e em contextos totalmente distintos que àqueles em que Alexander atuava, não seria razoável nem mesmo desejável contarmos com uma única visão sobre a Técnica Alexander. Nesse sentido, é esperado que a esta seja afetada e se deixe afetar de alguma forma às mudanças que ocorrem ao longo do tempo, não apenas no modo de descrevê-la e compreendê-la, mas principalmente no modo de ensiná-la, criando uma abordagem “situada” (HARAWAY, 2009) a fim de que ela possa se conectar a diferentes pessoas, contextos e situações.

### **Técnica Alexander: autoaperfeiçoamento ou autoinvestigação?**

Assim que me formei como professora da TA em 1999<sup>91</sup>, meu grande desejo era compreender como o hábito, a auto-observação e a relação entre o pensamento e o movimento poderiam ser integrados ao contexto da dança. Com o tempo, percebi que este meu desejo era compartilhado por outros professores da TA. O livro escrito por Rebecca Netl-Fiol e Luc Vannier sobre a TA e dança, por exemplo, já aponta essa questão logo em seu título: *The Alexander Technique and dance: exploring the missing link* (2015)<sup>92</sup>. Como esse “link” entre TA e dança não existe *a priori*, cabe a nós, professores, explorá-lo a partir da nossa própria compreensão da

---

<sup>90</sup>Monika Gross é professora da TA e fundadora do The Poise Project. [www.thepoiseproject.com](http://www.thepoiseproject.com)

<sup>91</sup>Estudei na escola IRDEAT (*Institute of Research, Development, and Education in the Alexander Technique*) em Nova Iorque, Estados Unidos, entre 1996 e 1999, contemplada pela bolsa CAPES – programa APARTES.

<sup>92</sup>“A Técnica Alexander e a dança: explorando o elo perdido”. Ainda sem tradução para o português.

técnica, de cada contexto de atuação, e dos desejos e objetivos de cada professor. Isso porque esta não foi desenvolvida especificadamente para artistas da dança, mesmo que grande parte dos que por ela se interessam pertença às artes performáticas. A técnica também não possui, como outras práticas somáticas, um repertório de exercícios ou sequências de movimentos que podem ser mais prontamente adotados em aulas de dança. Ao contrário, oferece um *modo de pensar* que pode ser aplicado em qualquer tempo e em qualquer situação. Assim, a TA pode ser praticada *enquanto* se faz uma aula de dança, do Método Feldenkrais ou de *Body-Mind Centering<sup>SM</sup>*, por exemplo, ou durante qualquer atividade cotidiana, uma vez que não exige nenhum local ou situação específica para ser praticada, além da atenção e da intenção de seu praticante.

Nesse sentido, o formato de aulas individuais não contempla as demandas e a própria estrutura do ambiente de aprendizado coletivo característico das práticas de dança, uma vez que, além de privilegiar somente um indivíduo, depende demasiadamente das habilidades das mãos de um professor que seja formado na TA. Isso acaba restringindo ainda mais o seu alcance, além de reforçar uma relação hierárquica entre o professor e o aprendiz. Para bell hooks (2017), a criação de uma comunidade aberta para o aprendizado, onde todos contribuem e influenciam a dinâmica da aula é fundamental em qualquer processo de aprendizagem. “A visão constante da sala de aula como um espaço comunitário aumenta a probabilidade de haver um esforço coletivo para criar e manter uma comunidade de aprendizado” (HOOKS, 2017, p. 18).

A grande questão é que, como Mills (1996) aponta, a TA sempre foi vista pela comunidade muito mais pelo que Alexander fazia com as suas mãos, isto é, pelo modo como sua técnica era transmitida, do que pelo processo investigativo pelo qual ele passou e que culminou na elaboração de seu trabalho. Por isso, a TA acabou evoluindo muito mais “como um método de auto-aperfeiçoamento do que como um caminho para a auto-indagação” (MILLS, 1996, p. 82), o que é uma perda considerável, uma vez que a potência da autoinvestigação da TA e seus possíveis desdobramentos são, ao meu ver, muito mais significativos que os benefícios que o toque das mãos de um professor habilidoso pode gerar, por mais transformador que ele seja.

A proximidade com Alexander (ou com aqueles que conviveram com ele) acabou se tornando uma espécie de balizador determinante de uma hierarquia de status notório, apesar de nem sempre explícita. Segundo Tarr (2004), esse fenômeno tende a ocorrer não apenas na TA, mas no campo somático em geral. Isso porque, quanto mais próximo do fundador, mais o trabalho tende a ser visto como “autêntico” (TARR, 2004, p. 6).

Entre os professores da Técnica Alexander, a proximidade com o próprio Alexandre é geralmente considerada um símbolo de habilidade. Os professores da primeira geração que treinaram com Alexander eram muitas vezes procurados e ganhavam um respeito particular por causa de sua relação com o fundador. Para um estranho, isso soa como uma idolatria um tanto absurda. No entanto, quando o conhecimento é passado por meio do toque através da experiência, essa relação começa a fazer mais sentido [...]. Ainda assim, isso faz com que a TA seja compreendida como mais autêntica se nas mãos do seu fundador (TARR, 2004, p. 183).

Foram as restrições que eu percebia na metodologia de ensino da TA que me impulsionaram a buscar outros modos de trabalhar partindo de uma exploração livre dos seus princípios, permitindo uma articulação maior com a dança a partir de uma relação mais aberta, dialógica e exploratória. Passei a não supervalorizar o uso das mãos para dar espaço e importância para o processo de investigação e descoberta de cada aprendiz. Essa atitude, menos restritiva e prescritiva em seus procedimentos metodológicos, me pareceu ser uma proposta mais aberta, inclusiva e democrática para se explorar no ambiente da dança, olhando para a TA não pelo que ela é, mas pelo que ela pode vir a ser (MILLS, 1996). Nesse sentido, foi importante me permitir experimentar outros modos de ensinar que focassem mais nos princípios da TA do que na técnica em si, mesmo que isso implicasse em transgredir o tradicional modo de ensiná-la. Como o educador somático Don Hanlon Johnson dizia, “uma ênfase na técnica cria uma sociedade de discípulos e mestres; princípios geram comunidades de exploradores” (JOHNSON apud DRAGON, 2015. p. 30).

Essa atitude de abertura, investigação e experimentação frente a uma técnica já pré-estabelecida, que possui procedimentos metodológicos já pré-determinados pelo seu próprio fundador, tende a causar desconforto e estranhamento dentro da própria comunidade e das instituições que a sustentam. Isso porque ainda existe uma ideia de que o formato que Alexander estabeleceu e ensinou aos seus sucessores deve ser mantido e preservado, como um modo de “garantir” que a TA continuará sendo transmitida da maneira mais fiel possível ao que seu criador elaborou e estabeleceu. No entanto, isto é impossível, uma vez que todo professor que trabalha com uma técnica criada por alguém já está fazendo sua própria releitura, adaptação e tradução. Fortin (2018) também pondera sobre esta questão quando diz que

A escolha de seguir ou não a autenticidade do original métodos também foi desafiada por educadores somáticos renomados. Muitos praticantes somáticos desenvolveram sua própria prática informada pelo trabalho original dos primeiros pioneiros. Com motivações diferentes, os praticantes contemporâneos

transgrediram a "experiência oficial" do método original ou a forma formatada de praticar o método (FORTIN, 2018, p. 154).

A questão é que não há como estabelecermos (ou elegermos quem é apto a estabelecer) se o que fazemos se aproxima ou se distancia de uma possível “fonte” ou “origem”, se é “oficial” ou “ilegítimo”. Um nítido exemplo são aulas da TA dadas de maneira virtual. Até pouco tempo atrás, esse formato era considerado inapropriado por muitos professores justamente pela visão de que o toque das mãos é essencial no aprendizado da TA. Com a chegada da pandemia e a impossibilidade da realização de aulas presenciais, o formato online passou a ser não apenas adotado sem restrições, como também incluído em cursos promovidos por instituições como a AmSAT<sup>93</sup> para que seus professores pudessem se adaptar à modalidade, incentivando-os a ministrarem aulas virtuais.

Nesse sentido, pequenas e grandes transgressões sempre fizeram parte da experiência de inúmeros professores, não apenas da TA, mas de outras práticas somáticas que buscam modos próprios e singulares de compreender e compartilhar o que aprenderam. Na Técnica Alexander, foi Marjorie Barstow quem inaugurou um novo modo de ensinar a TA, influenciando inúmeros artistas que se interessariam pela técnica nas décadas que se seguiram. A atitude ousada, progressista e transgressora de Barstow foi motivo de celebração para seus apoiadores e de reprovação para seus críticos, como veremos a seguir.

### **Transgredir ou preservar? O importante papel da dança na Técnica Alexander**

Foi Marjorie Barstow quem inaugurou a relação da Técnica Alexander com a dança, reverberando por diversas gerações. Barstow dizia que o que a atraiu na TA foi, em grande parte, seu interesse pela dança. “Para as pessoas que estão interessadas no movimento, o trabalho de Alexander pode ser de grande valor” (BARSTOW apud COLE, 2016, p. 108). Ela percebia que os dançarinos que a procuravam com uma boa coordenação geral, ou seja, sem excesso de pressão e tensão sobre o corpo, se destacavam perante os outros, e isso a ajudou a reconhecer o possível alcance que a técnica poderia ter em relação ao universo de seus alunos (COLE, 2016). Tendo atuado como bailarina durante tantos anos, não gostava de ver as pessoas buscando uma postura rígida e tensa acreditando estar praticando “Alexander” (COLE, 2016, p. 21) e investiu na busca de outros modos de ensinar.

---

<sup>93</sup>A AmSAT - *American Society of the Alexander Technique* (Sociedade Americana da Técnica Alexander) é a maior associação profissional de professores certificados da Técnica Alexander nos Estados Unidos.

Assim que terminou a sua formação, em 1934, Marjorie voltou para os Estados Unidos e trabalhou durante oito anos como assistente de A.R. Alexander<sup>94</sup> em Boston e em Nova York. Foi a partir de um convite para dar aula para um grupo de atores na *Southern Methodist University* em Dallas, Texas, nos anos 70 – ou seja, mais de 30 anos depois de já estar trabalhando como professora da TA –, que Barstow experimentou uma reviravolta em sua carreira, passando a oferecer aulas em grupo para um número grande de alunos, feito inédito até então.

Uma de suas mais marcantes inovações foi ministrar workshops em seu estúdio em Nebraska para, por vezes, até 70 pessoas, a maioria bailarinos, atores, cantores e músicos. Sua proposta era trabalhar com os princípios de Alexander que pudessem ser aplicados no contexto das atividades pessoais e profissionais de cada um dos aprendizes, ou seja, desde práticas cotidianas como andar, escrever e falar, até tarefas específicas, como tocar um instrumento musical, cantar, recitar, dançar etc. (MILLS, 1996). Marjorie era vista tanto como uma professora revolucionária quanto como alguém que não ensinava a Técnica Alexander propriamente dita, dependendo de quem a avaliava (WEED, 1998). No início da década de 1990, por exemplo, quando Marjorie já tinha mais de 90 anos, o boletim informativo da maior instituição da TA na Inglaterra, a STAT (Sociedade de Professores da Técnica de Alexandre), recusou-se, por duas vezes, a imprimir qualquer informação sobre seus workshops, evidenciando “um forte preconceito contra ela e demonstrando uma tendência na comunidade de Alexander de se fechar e se tornar tribalista” (FREDERICK apud COLE, 2016, p. 50). Seu colega no curso de formação e professor da TA, Walter Carrington, acreditava que Barstow já havia “saído dos trilhos” desde a década de 1940 (COLE, 2016, p. 26) e não somente a partir da década de 70, quando começou a ministrar workshops para um grande número de pessoas.

Nos Estados Unidos, Barstow também era vista como uma professora “diferente,” não apenas nas impressões de professores, mas a nível institucional (WEED, 1998). Em 1987, a já mencionada AmSAT (à época NASTAT) adotou uma divisão institucional de métodos de ensino da TA como “tradicionais” e “não tradicionais”. Barstow foi rotulada como “não tradicional”, gerando uma diferença implícita de classe (COLE, 2016). O que Weed (1988) acertadamente argumenta é que o termo “tradicional” sugere que existe uma forma específica de ensinar que nos leva a crer que é mais próxima ao que Alexander fazia, e que foi capaz de chegar até os dias de hoje de modo intacto, como se o trabalho realizado desta maneira fosse de alguma forma

---

<sup>94</sup>Albert Redden Alexander (1874-1947), irmão mais novo de F. M. Alexander, foi professor da Técnica Alexander e primeira pessoa a dar aulas da técnica junto com seu irmão, em 1901. Atuou no curso de formação de professores inaugurado por F.M. Alexander na Inglaterra e nos Estados Unidos. (MOURITZ website).

“puro” e “livre de contaminações pelo experimento” (WEED, 1988, p. 140). Nessa visão, a implicação é que apenas o trabalho “tradicional” é benéfico e que “a maioria ou todos os trabalhos ‘não tradicionais’ são tão diferentes e inferiores que deveriam ser chamados por um nome diferente” (WEED, 1988, p. 140).

Diante disso, talvez mais do que categorizar maneiras de ensinar a TA como tradicionais ou não-tradicionais, ou seja, de um *ou* outro modo, como se fossem incompatíveis, excludentes ou inconciliáveis, talvez seja mais importante olharmos para o que queremos preservar nas nossas transgressões, ao mesmo tempo em que nos damos conta de que preservar sem transgredir pode acabar nos afastando do diálogo com o mundo, com as pessoas e seus contextos presentes.

Nesse sentido, acredito que abordagens transgressoras dentro do campo somático se tornam essenciais em um processo que valoriza a atualização, a inclusão e a pluralidade. A dança contemporânea, com sua característica que preza pela coletividade e pela abertura para o risco e para o imprevisível, pode ser o impulso necessário para não nos deixarmos cristalizar em modos de fazer já pré-determinados, buscando o movimento, a flexibilidade e os encontros significativos que o nosso tempo exige.

## Referências

ALEXANDER, Frederick Matthias. **Uso de si mesmo**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ALEXANDER, Frederick Matthias. **Suprema herança do Homem**. São Paulo: Pólen, 2014.

ALEXANDER, Frederick Matthias. **The universal constant in living**. Mouritz: London, 2000.

BLOCH, Michael. **F.M.: The Life of Frederick Matthias Alexander**: Founder of the Alexander Technique. Little Brown Book Group, 2004.

COLE, Amanda Jane. **Marjorie Barstow, John Dewey and the Alexander Technique**: a philosophical constellation, or “Variations of the Teacher’s Art. 2016. Tese (Doutorado em Filosofia) – The School of Education and Professional Studies Arts, Education and Law Griffith University, 2016.

DONNA A. Dragon. Creating Cultures of Teaching and Learning: Conveying Dance and Somatic Education Pedagogy. **Journal of Dance Education**, v. 15, n. 1, p. 25-32, 2015.

FORTIN, Sylvie. Looking for blind spots in somatics' evolving pathways. **Journal of Dance & Somatic Practices**, Coventry, v. 9, n. 2, p. 145-157, 2017.

GELB, Michel. **O aprendizado do corpo**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GROSS, Monika. Entrevista concedida à autora. 2021

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 5, p. 7-41, 2009.

Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Acesso em: 10 nov. 2020.

HOLAND, Mary. Uma maneira de funcionar. Site da Associação Brasileira da Técnica Alexander. 1978

HOOKS, bell. **Ensinando a Transgredir**: a educação como prática da liberdade. São Paulo: Editora WMF, 2017.

JONES, Frank Pierce. **Collective Writings on the Alexander Technique**. Alexander Technique Archives, Inc. 1998.

MILLS, David. **Dimensions of embodiment**: towards a conversational Science of Human Action. 1996. Tese (Doutorado em Filosofia) – Brunel University, London, 1996.

NETL-FIOL, Rebecca; VANNIER, Luc. **The Alexander Technique and dance**: exploring the missing link. Illinois: University of Illinois Press, 2015.

SHUSTERMAN, Richard. **Body Consciousness**: a philosophy of mindfulness and somaesthetics. New York: Cambridge University Press, 2012.

STARING, Jeroen. Frederick Matthias Alexander (1869-1955): The origins and history of the Alexander Technique – A Medical historical analysis of F.M. Alexander's Life, Work, Technique and Writing. Tese (Doutorado em Educação) – University of Leuven, Belgium. 2005.

TARR, Jennifer. **Wise Bodies**: Subjectivity, Movement Re-education, and Embodied Discourse. 2004. Tese (Doutorado em Sociologia) – Goldsmiths College, University of London, London, 2004.

VINEYARD, Missy. **How you stand, how you move, how you live**: learning the Alexander Technique to explore your mind-body connection and achieve self-mastery. Cambridge: Da Capo Lifelong Books, 2007.

WEED, Donald. For a darn good reason. *In*: CONABLE, B. **Marjorie Barstow**: her teaching and training. Columbus, OH: Andover Road Press, 1988.

**Sobre a autora:**

Raquel Pires Cavalcanti é artista da dança, coreógrafa, professora e pesquisadora. Formou-se na Técnica Alexander em 1999 pelo IRDEAT (NY/EUA) e é mestra em Dança Educação pela New York University (NY/EUA). É docente do Curso de Dança da Universidade Federal de Minas Gerais(UFMG) e doutoranda no PPG Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas. Email: racavalcanti2@gmail.com

**Sobre la autora:**

Raquel Pires Cavalcanti es artista da danza, coreógrafa, docente e investigadora. Se graduó en Técnica Alexander en 1999 de IRDEAT (NY / USA) y es maestra en Educación en Danza de la New York University (NY / USA). Imparte clases en el Curso de Danza de la UFMG y es estudiante de doctorado en PPG Artes da Cena de la Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Email: racavalcanti2@gmail.com

**About the author:**

Raquel Pires Cavalcanti is a dance artist, choreographer, teacher and researcher. She graduated in the Alexander Technique in 1999 at IRDEAT (NY/USA) and has a Master degree in Dance Education from New York University (NY/USA). She teaches at the Dance Course at UFMG and is a doctoral student at PPG Artes da Cena at Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Email: racavalcanti2@gmail.com

## ENCONTRAR UM LUGAR ONDE A TERRA DESCANSA: PRÁTICAS SOMÁTICAS E SABERES ANCESTRAIS

Ruth Silva Torralba Ribeiro – Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Patrícia de Lima Caetano – Universidade Federal do Ceará

**Resumo** | Os tempos de agora clamam por novas visões frente a um mundo em vertigem. Precisamos encontrar o lugar onde a terra descansa, o que sugere, por um lado, afinar um lugar de indissociabilidade corpo-natura e, por outro, que a Terra, sendo um organismo vivo, também se cansa. E se para achar esse lugar onde a terra descansa, precisarmos descansar a cabeça na terra e perceber que para além de um modo individualizante, consumista e controlador de estar no mundo, há um modo cuidadoso e restaurador que não distancia ser e mundo? Reconhecemos a Terra como um ser vivo que pulsa, respira, se move, nos sustenta, nos envolve. Reconhecemo-nos como parte integrante deste vivo, indissociável em sua corporeidade ecossistêmica e pluricomunitária, através da experiência somática e ancestral. A lógica colonial/patriarcal que, insiste nos tempos de hoje, insurge contra os saberes do corpo, a diversidade da vida, o sensível, o encantamento, a ancestralidade. Investir numa política decolonial e ancestral é afirmar uma ética do reencantamento. Nesse sentido, nos indagamos como as práticas somáticas podem emergir como propositoras da restituição da potência de encantamento dos corpos-mundo e de reativação da magia de sonhos ancestrais.

**Palavras-chave:** Corpo-território. Práticas Somáticas. Decolonialidade. Saberes Ancestrais.

## ENCONTRAR UN LUGAR DONDE LA TIERRA DESCANSA: PRÁCTICAS SOMÁTICAS Y CONOCIMIENTOS ANCESTRALES

**Resumen** | Los tiempos actuales requieren nuevas visiones ante un mundo en vértigo. Necesitamos encontrar el lugar donde descansa la tierra, lo que sugiere, por un lado, afinar un lugar de indisociabilidad cuerpo-naturaleza y, por otro lado, que la tierra, al ser un organismo vivo, también se cansa. ¿Y si para encontrar ese lugar donde la tierra descansa necesitamos apoyar nuestras cabezas en la tierra y darnos cuenta de que más allá de una forma individualizada, consumista y controladora de ser en el mundo, hay una forma cuidadosa y restauradora que no distancie al ser y al mundo? Reconocemos a la Tierra como un ser vivo que pulsa, respira, se mueve, nos sostiene, nos involucra. Nos reconocemos como parte integrante de este ser vivo, inseparable en su corporeidad ecossistémica y pluricomunitaria, a través de la experiencia somática y ancestral. La lógica colonial/patriarcal se rebela contra el conocimiento del cuerpo, la diversidad de la vida, lo sensible, el encanto, la ascendencia. Invertir en una política descolonial y ancestral es afirmar una ética de reencantamiento. En este sentido, nos preguntamos si las prácticas somáticas pueden emerger como proponentes de restaurar el poder de encantamiento de los cuerpos-mundo y reactivar la magia de los sueños ancestrales.

**Palabras-clave:** Territorio-cuerpo. Práticas Somáticas. Decolonialidad. Conocimientos ancestrales.



## TO FIND A PLACE WHERE THE EARTH RESTS: SOMATIC PRACTICES AND ANCESTRAL KNOWLEDGE

**Abstract** | The present time calls for new visions with strength to face a world that feels dizzy. We need to find a place where the earth can rest. This suggests, on the one hand, to tune a place of the inseparability of nature and human bodies. On the other hand, it suggests that Earth, as a living organism, also gets tired. Don't we need to rest our heads on the ground? Don't we need to realize that there is something beyond this individualizing, consuming and controlling way of being in the world? Don't we need to discover a careful and restorative way of existing – one that doesn't push away being and world – and then find this place where the earth rests? We recognize the Earth as a living being that pulses, breathes, moves, sustains us, surrounds us. We recognize ourselves as an integral part of this living being, inseparable in its ecosystemic and plural corporeality, through somatic and ancestral experience. The colonial/patriarchal logical pattern represses the body knowledge, the diversity of life, the sensitive, enchantment, ancestry. To invest in a decolonial and ancestral politics is to affirm an ethic of reenchantment. In this sense, we ask ourselves how somatic practices can emerge as an agent of restoration to the enchantment power of the world-bodies, as soon as an agent of reactivation to the magic immersed in ancestral dreams.

**Keywords:** Territory-body. Somatic Practices. Decoloniality. Ancestral Knowledge.

Lamento da terra

Ao som dos tambores e flautas  
A Mãe Terra vem falar

Minha pele foi rasgada  
Minha alma se cortou.  
No meu grito de agonia  
O meu sangue derramou.

A memória dos meus filhos  
Homem branco afetou.  
Por milênios enterrados  
Em meu solo se entregou.

Entenda, homem branco,  
Esse lamento é de dor.  
Está doendo, estou morrendo,  
Por sua falta de amor.

Quero amor, quero paz,  
Sou a terra dos mortais,  
Pela força do viver  
Deixa meu verde florescer  
(KAMBEBA, 2021, p.120)

Esse gesto que tem nos acompanhado há tanto tempo se faz ainda mais necessário nestes tempos de quarentena. Com a cabeça descansada na terra, sentimos

sua respiração, seu cheiro, seu calor, seu núcleo cósmico quente. Sentimos também nossa respiração, nosso pulsar, nosso calor, nossos cheiros, nosso núcleo cósmico quente. Sentimos o núcleo cósmico quente da terra. O sol aquece a pele e viramos semente. Aninhamos-nos no centro. Descansamos do peso dos dias.

Com a cabeça e o ventre colados ao chão, dançamos com as palavras, tocando suas peles, suas camadas, sentindo a vibração desse chão partilhado. Colo do mundo. A carne treme. O coração salta. A pele se espalha, imaginando um contato. Temos o chão como superfície comum para nossa dança. Temos o céu como horizonte.

Sonhar o chão com os “sonhadores do útero” é um encontro de cura, temcheiro de abraço dado no espaço. Acolher nossos úteros que nos enraízam no colo da terra, que curam antigas feridas de nossas raízes e nos inspiram a estar junto, inventar modos de ativar presenças, criar novas telepatias, partilhar um mundo sonhado junto. Cultivar uma dança que mova mundos, que teça teias afetivas frente à passividade e anestesiamento que teimam em permear nossos dias.

Ouvimos o cantar dos pássaros e o martelar dos trabalhadores, o som dos carros, vozes de crianças que passam na rua. A cidade vive... A cidade vai precisar ser sonhada, cuidada, lavada, restaurada. A terra chora. Nossos corpos pulsam um desejo comum de projetar possíveis no espaço. Descansamos o corpo no chão. Sua pele nos oferece contorno. O chão, colo do espaço que nos sustenta, nos faz voltar ao útero, à floresta primeira, espaço primordial e plantamos sementes no chão.

Retirar camadas de concreto, restaurar a pele da terra.

Retornar. Retomar.

Adormecemos. Vem um sono bom... Adormecemos para conhecer. Sonhamos para encontrar. Dançamos para adiar o fim.<sup>95</sup>

Este texto é tecido por múltiplos fios de afeto entre nós. Um texto que é também celebração do nosso encontro, da amizade que tanto alimenta as mulheres que temos sido. Afinal, já se vão mais de 20 anos mergulhando no desconhecido do corpo, tecendo

---

<sup>95</sup>Cartografia somato-afetiva escrita por Ruth Torralba e realizada após a prática dos “sonhadores” realizada por Patrícia Caetano junto ao onúcleo - Núcleo de Pesquisa Estudos e Encontros em Dança - em agosto de 2020. onúcleo tem, desde março de 2020, realizado a pesquisa “*Posaúsub lby* (sonhar o chão que se pisa): corporeidade e descolonialidade nos cruzos da dança” e ativado “práticas de sonhar o chão” e convidou a pesquisadora Patrícia para partilhar sua prática de “sonhadores”. *Posaúsub*, em tupi antigo, significa sonhar e *lby*, terra, chão que se pisa.

encontros de cuidado e criação, aprendendo de um modo coletivo e prático a atravessar os mistérios da vida, ativando a magia, o encantamento. Esse texto é também uma celebração da vida de nossas ancestrais que vivem em nós, filhas desta terra, mulheres guerreiras anônimas, que vêm emprestando sua carne, seu afeto na semeadura desse chão. Elas vivem em nossos ossos, em nossas células. Somos metamorfoses de suas moléculas. Dedicamos a elas – nossas raízes maiores, nossas mães velhas – essa escrita de cura e amor.

### **Cabeça na terra**

Descansar a cabeça na terra não é apenas uma imagem poética, mas um gesto, um grito político, um levante, um ato de re-existência às dominações, controles e capturas do pensamento colonial-capitalista. Essa imagem-levante é inspirada no texto de Ailton Krenak (2019), “Pensando com a cabeça na terra”, em que ele coloca algumas provocações para as Instituições de Ensino Superior e propõe a urgência de pensarmos com cabeça na terra. É também um ato, um gesto de cuidado nos tempos de um céu em queda<sup>96</sup>.

Para Krenak, pensar com a cabeça na terra é uma urgência dos tempos de agora, que clamam por outras visões, novos levantamentos e possíveis sonhos. Ele critica as Instituições de Ensino Superior que continuam mantendo práticas conservadoras mesmo após a instituição das cotas para pessoas indígenas e negras estabelecida pela lei 11.645. Para atravessar essas questões levantadas pelas forças dissidentes referentes à raça e gênero, Krenak afirma que é preciso se deparar com uma pergunta inevitável: “qual o meu lugar?” (2019, p. 85). O autor aponta para como o modelo colonial europeu e racional incide em uma enorme fenda na relação com esses corpos racializados que entram na Universidade pelo sistema de cotas, fazendo com que muitos se sintam menores perante o universalismo científico e não se reconheçam nesse sistema de saber.

---

<sup>96</sup>Em referência ao livro "A Queda do Céu: Palavras de um Xamã Yanomami" de David Kopenawa e Bruce Albert.

Mas e se esse lugar, “o meu lugar”, não se separar da carne do mundo? Esse mundo azul tem em sua composição 70% de água, como nossos corpos, que também são feitos de 70% de água. Esse corpo-mundo tem uma paisagem diversa, pluriversal, assim como nossas corporeidades. Desse modo, um saber ancorado no “meu lugar”, lugar de origem, espaço originário, aponta, inevitavelmente, para a pluriversidade. As paisagens do mundo são diversas, assim como seus corpos-territórios. Por outro lado, o “meu lugar” instaura uma perspectiva de saber ligado ao corpo, ao território e à ancestralidade.

Em países periféricos como o Brasil e alguns outros vizinhos nossos da América Latina, o que melhor nossas universidades fazem é convencer os nossos filhos de que as melhores bibliografias que existem para eles são aquelas em alemão, em francês ou inglês. Em qualquer outra língua, mas nunca a dele. São vozes estranhas que constituem o saber, são vozes de outro lugar que sempre vão nos fazer sentir menor em qualquer lugar do mundo. Se a Terra é esse organismo vivo e se nós estamos enraizados nesse organismo vivo, nós temos que expressar a potência desse organismo vivo em qualquer lugar, em qualquer volta que ela der com a gente (KRENAK, 2019, p. 90 e 91).

A humanidade está em vertigem. O céu em queda. Um vírus sufoca os pulmões do mundo. Nosso chão está em pleno tremor. Como curar as feridas da pele do planeta? Como restaurar essa perspectiva do saber originária, do “nosso lugar”? É preciso, seguindo a inspiração do grande mestre Ailton Krenak, encontrar “o lugar onde a terra descansa”, afinar um estado de conexão corpo-natura e perceber que o corpo da Terra também se cansa. E, se a Terra está cansada, é preciso dançar para “suspender o céu”, ativando a conexão céu-terra para vitalizar a carne do planeta.

E se, para encontrar esse lugar onde a terra descansa, precisarmos descansar a cabeça na terra e perceber que, para além de um modo individualizante, consumista, controlador e dominador de conhecer/estar no mundo, há um modo cuidadoso e restaurador que não distancia ser e mundo?

No momento em que tecíamos essa escrita, aconteceu, no dia 08 de junho, em Brasília, o Levante pela Terra. Mais de 1.200 indígenas de 48 povos ocuparam o espaço em frente à FUNAI. Eles clamaram pela cura da terra e por seus direitos tão duramente conquistados e, mais uma vez, foram ameaçados e violentados por lutarem por seus territórios sagrados. São mais de 521 anos de genocídio, de ecocídio e de etnocídio. Em 22 de agosto, iniciou-se o acampamento “Luta pela Vida”, que reuniu mais de 6.000

indígenas de cerca de 170 povos, também na capital federal, na maior mobilização indígena desde 1988, ano da promulgação da Constituição Federal Brasileira. Entre 07 e 11 de setembro foi realizada, no mesmo local, a Segunda Marcha das Mulheres Indígenas, que teve como tema “Mulheres Originárias: reflorestando mentes para a cura da Terra.”

Como podemos nos contagiar e nos unir a essa luta tão necessária para a continuidade da vida em nosso planeta?

O tempo de hoje é herdeiro de uma lógica colonial/patriarcal que insurge contra os saberes do corpo, a diversidade da vida, o sensorial, o encantamento, a ancestralidade. Uma concepção mágica e anímica da vida é incompatível com a lógica produtivista e consumista do capital.

Reconhecemos a Terra como um grande ser vivo que pulsa, respira, se move, nos sustenta, nos envolve. Somos filhas da terra. Partilhamos com os outros seres uma consanguinidade cósmica. Somos células desse organismo vivo, como nos conta Krenak (2019).

Reconhecemo-nos como parte integrante deste ser vivo. Seres que partilham um mesmo colo e que vivenciam uma corporeidade ecossistêmica e pluri-comunitária. Partilhamos, como os outros seres do planeta, uma mesma ancestral: a mãe Terra.

O filósofo Emanuele Coccia (2020) evidencia que não é o desenvolvimento, mas o nascimento que une todas as espécies. A perspectiva desenvolvimentista foi intimamente naturalizada pelo pensamento racional-colonial. No entanto, segundo Coccia, é através do nascimento que compartilhamos com cada ser do planeta uma experiência comum. Nossa ancestralidade não se resume à parentalidade, nem à espécie: partilhamos com todos os reinos da vida uma “consanguinidade cósmica” (COCCIA, 2020, p. 34). Somos crias da Terra, filhas de Gaia. Nossa carne é um desdobramento da carne do planeta. O cordão umbilical não só liga o corpo do filhote ao corpo de sua mãe, mas ao corpo da Terra. Para Coccia, nascer é uma experiência de compartilhar “ser parte da matéria infinita do mundo, que inventa uma outra forma de dizer ‘eu’.” (Idem, p. 31).

Esse ser vivo e pulsante chamado Terra por vezes sangra, chora, jorra.

Podemos ouvir o lamento da terra?

De origem Xinka e Maya, a feminista comunitária guatemalteca Lorena Cabnal (2018) evidencia a necessidade de tomar como inseparáveis o cuidado do corpo-terra e o cuidado das filhas da Terra propondo práticas coletivas de cura entre mulheres que instauram uma experiência sanadora. Para o feminismo comunitário, é preciso defender o território-terra, assim como o território-corpo para construir uma experiência curadora das marcas provocadas pela violência colonial. Esse modo de vida instituído pelo patriarcado colonial, que encontra no capitalismo atual sua versão mais atualizada, se instalou nas terras de Abya Yala promovendo o racismo, o machismo, o epistemicídio e o ecocídio. A colonização europeia foi implantada nos territórios por meio do massacre de corpos e culturas, da invasão das terras e da violação dos corpos das mulheres nativas. Como aponta ShirleyKrenak (2021), em sua fala durante o II Encontro Internacional de Práticas Somáticas e Dança, “o colonizador estupra a terra e estupra os corpos das filhas da terra até os dias de hoje”.

Cuidar de *nossas corpos* coletivamente é uma prática que pode possibilitar uma medicina para as feridas coloniais dos corpos das filhas da terra.

### **Sonhares ancestrais como medicina para os tempos de agora**

Para muitos povos de nosso território chamado Brasil, o sonho é uma experiência cultivada e valorizada que auxilia a lidar melhor com o mundo, com o bem-viver no momento presente e um modo de comunicação entres seres. Como nos conta Kaká Werá (2020), o sonho é como um sopro do espírito do mundo em nossa consciência. É também um modo de comunicação entre humanos, vegetais, minerais e outros seres que partilham o colo da mãe terra. O lugar dos sonhos é de cura e regeneração. Sidarta Ribeiro (2019) evidencia que o sonho é uma experiência que prescinde de cérebro, sendo um fenômeno que os seres mamíferos herdaram dos seres aquáticos. A melatonina, hormônio indutor do sono, foi originada há 700 milhões de anos em animais marinhos capazes de captar a luz do Sol. O movimento desses seres, de subir em direção ao Sol buscando a luz e submergir no fundo do mar na quietude da noite, foi gestando esse movimento de sono e vigília que temos hoje. Sonhamos já dentro das águas uterinas e o sonho nos serve de guia para lidar com a vida em vigília, um intermediário entre os ciclos de sono e vigília, entre estados da mente.

Como nos aponta Krenak (2019b), os paraquedas para adiar o fim do mundo, vêm do lugar do sonho. Um lugar em que a experiência limitante do corpo individual implode, abrindo para outras visões e para uma experimentação da vida menos limitada. O lugar do sonho nos conecta com a natureza e com a magia da vida, alargando as dimensões tempo-espaciais da consciência vígil, da temporalidade cronológica, das demarcações coloniais do espaço. Sonhar instaura modos de conhecimento e de relação, e abre os portais da percepção para outros mundos.

Como podemos ouvir o sonho da terra?

### **Práticas somáticas e os sonhos da terra**

Poderiam a dança e as práticas somáticas ofertar espaços de reencanto e reativação da magia?

Aqui, uma provocação no intuito de refletirmos amorosamente. Tendo em vista que o campo da educação somática e suas práticas nasceram em países do eixo Europa-Estados Unidos, gostaríamos de perguntar: Poderiam as práticas somáticas reconhecer e dialogar com a potência das práticas corporais dos povos de nosso chão? E em que medida elas podem se aproximar de práticas tradicionais de nosso chão como modo de reparação à violência colonial relativa à corporeidade nativa?

Acompanhando as provocações de Ailton Krenak, enquanto professoras de Instituições de Ensino Superior, poderíamos nos aproximar de práticas de cura e criação dos povos originários, das comunidades de terreiro, entre outras, na tentativa de refazer as práticas coloniais inscritas nos territórios da dança e das práticas somáticas?

De que modo, ao mover o corpo, a imaginação e a percepção, as práticas somáticas nos possibilitariam a experiência mágica dos sonhos ancestrais e das práticas de cura e conexão com a Terra Mãe Gaia?

Na conferência somática intitulada *Fontes de uma Epistemologia em Evolução*<sup>97</sup> (2021), apresentada no II Encontro Internacional de Práticas Somáticas e Dança, Glenna Batson nos falou sobre o direito à experiência corporalizada. Batson afirmou estar escrevendo uma lista das experiências corporalizadas que nos são constantemente

---

<sup>97</sup>*Sources of an Evolving Epistemology*

negadas. Poderíamos elencar uma lista imensa dessas experiências. Após essa fala, passamos a refletir sobre o fato de que a busca pelo direito à experiência corporalizada diz respeito a uma luta constante e necessária no seio de nossa cultura ocidental/colonial/patriarcal. É também um gesto fundamental que as práticas somáticas vêm realizando desde sua inauguração. Inspiradas em Irmgard Bartenieff<sup>98</sup> poderíamos refletir: O que é fundamental às somáticas? A experiência corporalizada é fundamental.

E o que seria fundamental à vida de todo e qualquer ser vivo? O direito à existência corporalizada! O direito a uma existência corporalizada em sua plenitude de fruição. Lembremos, mais uma vez a partir de Ailton Krenak, que

a vida é fruição, é uma dança, só que é uma dança cósmica, e a gente quer reduzi-la a uma coreografia ridícula e utilitária. (...) A vida é mais do que tudo isso. Nós temos de ter coragem de ser radicalmente vivos. E não ficar barganhando uma sobrevivência (KRENAK, 2020, p. 57).

No atual contexto de pandemia, incremento da vida virtual e aceleração da destruição do planeta, a afirmação do direito à existência corporalizada de todo e qualquer vivo ganha, para nós, muito sentido.

A existência corporalizada<sup>99</sup> em sua plenitude de fruição junto aos demais seres e entidades não-humanas sempre foi algo vivido pelos povos origináriosdesteterritório antes dos colonizadores aqui chegarem e nos foi usurpada. “Povos que até os dias de hoje têm na vida da floresta um mundo de significados para além de utilidade”<sup>100</sup> (KRENAK, 2019c).

Diante da usurpação, nos resta lutar pelo seu direito!

Em sua fala intitulada "Sons que Curam", Shirley Krenak (2021) nos brinda com um momento mágico de conexão através de sons ancestrais. Ela afirma que essa "coisa

---

<sup>98</sup>Ao perguntar-se sobre o que é fundamental, Bartenieff (1999) chega à conclusão de que a mudança é fundamental e que esta ocorre através de um processo de desenvolvimento neuromotor que é relacional, como é possível observar nos movimentos de um bebê em crescimento até a fase adulta. (CAETANO, 2015, p. 208)

<sup>99</sup>Acreditamos que para os povos originários de nossa terra, não se tratava de uma experiência corporalizada mas de toda uma existência corporalizada, uma existência mais ampla, para além do humano. Em nossa cultura ocidental/colonial/patriarcal, foi preciso resgatar a experiência corporalizada, já que perdemos o direito à toda uma existência corporalizada. As práticas somáticas nascem dessa necessidade de re-potencialização da experiência corporalizada em nossa cultura.

<sup>100</sup>Trecho extraído da fala de Ailton Krenak no *Selvagem Ciclo de Estudos sobre a Vida*, no Jardim Botânico, RJ, 2019.

somática" diz respeito à natureza, pois nós somos natureza; em nosso corpo corre água, somos terra. Os sons, assim como a dança, movem aquilo que vem de dentro e curam, é urgente aprender a escutar. Ela nos ensina que, para os povos ancestrais, dançar significa buscar cura, e que é preciso pedir licença para pisar no chão, para encostar na terra. No momento da dança em que os pés pisam a terra, isso é um sinal de grande respeito. Segundo ela, primeiro se escuta, depois se vibra a dança. Quando os povos originários dançam em círculo, "o que acontece é uma vibração muito grande de uma potência energética entre o céu e a terra" (KRENAK, S., 2021). *Kren* significa *cabeça* e *Nak* significa *terra*. *Krenak* significa, então, *cabeça na terra*. Quando os Krenak dançam buscando cura, encostam a cabeça no chão reverenciando a Mãe Terra.

Shirley afirma que o que a faz potência, o que a faz empoderada, são as suas raízes profundas. Uma mulher originária precisa ter raízes firmes e aterradas, pois, assim, sustentam a ancestralidade, sustentam o chão. Essas raízes profundas é que a fazem vibrar na luta. "Podem até cortar o meu tronco, mas as minhas raízes estão profundas e vão brotar em outro lugar" (KRENAK, S., 2021). Shirley luta através dos sons que curam, promovendo a abertura da escuta de algo muito maior e mantendo-se firme em suas raízes profundas.

Lutamos também por meiodos sonhos que curam. Lutamos sonhando com nossos úteros. Através das práticas somáticas, lutamos ouvindo os sonhos da terra em exercício de imaginação ativa, movimento e experiência sensorial.

A prática dos sonhos é um procedimento-dispositivo para uma experiência de sonhar coletivo que faz parte de uma pesquisa desenvolvida ao longo dos anos 2020 e 2021 no LAS – Laboratório Abrigos Sensíveis (Dança-UFC), em parceria com o CorporeiLabs – Laboratório de Corporeidade e Subjetividade (Psicologia-UFF)<sup>101</sup>. cremos que, entre imagens, sensações e paisagens sensíveis, por meio das práticas somáticas, podemos vivenciar estados de sonho acordadas, verdadeiros sonhos dançantes da carne.

---

<sup>101</sup>Laboratórios coordenados respectivamente pelas professoras e pesquisadoras Patricia Caetano e Catarina Resende.

A partir de agora, convidamos vocês a abrirem os poros e a escuta sensível para os sonhos<sup>102</sup>. A escrita abaixo é um relato de experiência<sup>103</sup> vivida a partir da prática do *Body-Mind Centering*<sup>SM104</sup>

Dia 24 de abril de 2020. Tive um sonho acordada, sonhei/dancei com a lama de Nanã<sup>105</sup>. Após ativar o meu corpo por meio do movimento da bacia a partir da presença do útero-ovários, sua relação com as pernas (como também a relação ovários-tornozelos), além do toque glandular, da visualização e da respiração direcionada aos ovários, ao útero e a tireoide, experimentei um estado e uma qualidade diferente em todo meu corpo. Sentada, em postura de meditação, me observava, observava o meu corpo e suas sensações. Aos poucos fui me sentindo toda árvore: a firmeza do tronco-árvore preenchendo a minha carne-tronco, a copa na parte superior do corpo e as raízes na parte inferior. Percebia-me estável, enraizada e, ao mesmo tempo, fluida.

Eis que eu começo a sentir a energia vibrando na parte frontal do corpo e a base da bacia parecia larga e escura. Muito lentamente, milímetro por milímetro, o meu tronco começou a se curvar. Muito lentamente a verticalidade começava a se dissolver. Era um movimento lento como deve ser o movimento do crescimento das plantas, ou o movimento do caule que se curva na direção do sol. Milímetro por milímetro, meu corpo se dissolvendo para baixo, curvando-se à frente e ao lado. Eu não conseguia conter ou controlar. De fato, antes que esse movimento começasse, eu vi um esboço de mar em minha tela mental. Uma textura de paisagem em degradê de tons de azul com nuvens espalhadas horizontalmente e o mar. Azul índigo, azul marinho. Logo em seguida, iniciei a descida, e, enquanto descia muito lentamente, só via e sentia o escuro, o profundo, o poço, a lagoa. Sentia, via e mergulhava. Eu estava imersa na paisagem, dissolvendo aos

---

<sup>102</sup>Para maiores informações sobre a prática dos sonhos, buscar em CAETANO, Patricia. Os Sonhos e a Prática Somática do *Body-Mind Centering*<sup>SM</sup>. In: FERNANDES, Ciane; SANTANA, Ivani; SEBIANE, Leonardo. **Somática, Performance e Novas Mídias**. Salvador: EDUFBA, 2022. No prelo.

<sup>103</sup>Este relato de experiência faz parte de um capítulo de livro aceito para publicação na coletânea de textos das linhas de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

<sup>104</sup>Experiência vivida por Patricia Caetano no espaço íntimo de sua casa, durante a pandemia, ao habitar a sua imensidão-corpo.

<sup>105</sup>"Orixá feminina presente na religião afro-brasileira. Nanã Buruku é a mais velha das entidades das águas. Representa a chuva fina e a mistura com a terra: a lama, sua protomateria original. A lama contém os sinais primordiais de sua essência: o princípio, o meio e o fim da vida e o consequente renascimento. É um orixá antigo, envolto em segredos cujo culto remonta a tempos imemoriais". (SANTOS, 2015)

poucos o ereto de meu tronco na escuridão profunda de Nanã. Era um poço profundo. Seria o útero? Meu útero? O útero da Terra? O útero das águas profundas? Enquanto mergulhava, fui me convencendo de que era uma lagoa, e fui cedendo à sua atração, fui cedendo ao seu chão, ao seu fundo. Na medida em que o corpo foi curvando mais, as pernas estendendo se tornaram a extensão da lagoa, até que meu corpo todo se dissolveu para o chão. Fiquei ali, deitada de bruços. Barriga, coxas, peito, cabeça em contato com o chão. O contato era macio, minha superfície era macia. Parecia que tinha encontrado o fundo lamacento da lagoa. Lembro daquele fundo que tantas vezes toquei com os pés de menina na lagoa de Araruama. Lagoa da minha infância. Toda a minha superfície frontal tocava a lama e se deixava tocar por ela. Aos poucos, fazer contato com a lama através da superfície do corpo todo. Me deixar abraçar por ela. Me amaciar na lama. Me acariciar na lama, me acariciar em Nanã, no útero da Terra.

Talvez as paredes do útero de minha mãe tivessem sido tão macias quanto aquela lama quando por lá me abriguei. Sim, me acariciar no útero. Deixar-me ser abraçada por ele. Deixar-me ser nutrida. Ser nutrida. Aos poucos, dançar a lama. Ser a lama. Mover a lama e ser movida por essa substância espessa, volumosa e macia. Mover as pernas redondas, a substância entre as pernas, a substância no espaço côncavo à frente do corpo. Ser movida pela substância. Ser ela. Ser toda ela. Substância que carrega o mistério da vida, do nascimento e da morte. Mergulhar a cabeça nessa substância, nessa profundidade. Mexer os pés e as mãos como um bicho da lama, como um caranguejo. Mover e ser movida pela lama. Mover e ser movida pelos sonhos do útero. Os *dançares* do útero.

Para concluir, sintonizadas com Shirley Krenak e com nossas raízes maiores – nossas ancestrais –, lutamos na medida em que abrimos a escuta sensível e somática aos nossos úteros! Lutamos na medida em que nos curamos. Lutamos ouvindo os sonhos da Terra, os sonhos ancestrais. Lutamos a cada vez que ativamos e sensibilizamos nossas corporeidades, fortalecendo nossas raízes por meiodas práticas somáticas e ancestrais dos povos de nosso chão. Cuidando do corpo-terra para sanar as feridas do nosso chão, ativamos a potência curativa dos sonhos ancestrais.

## Referências

BATSON, Glenna. Fontes de uma Epistemologia em Evolução. Realizado em 2021. Disponível em: <https://youtube.com/watch?v=qZfpfizMZag&t=1092s>. Acesso em 15 ago. 2021.

CABNAL, Lorena. Defender o território-terra e não defender o território-corpo das mulheres é uma incoerência política. *In: Outras Economias: alternativas ao capitalismo e ao atual modelo de desenvolvimento* Instituto Políticas Alternativas para o Cone Sul – Pacs, Rio de Janeiro, 2018.

CABNAL, Lorena. Sanación, bem-viver e a rede da vida. *In: Outras Economias: alternativas ao capitalismo e ao atual modelo de desenvolvimento*. Instituto Políticas Alternativas para o Cone Sul – Pacs, Rio de Janeiro, 2018.

CAETANO, Patricia. Por uma Estética das Sensações: o corpo intenso dos *Bartenieff Fundamentals* e do *Body-Mind Centering*. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 206-232, 2015.

CAETANO, Patricia. Os Sonhares e a Prática Somática do *Body-Mind Centering*<sup>TM</sup>. *In: FERNANDES, Ciane; SANTANA, Ivani; SEBIANE, Leonardo. Somática, Performance e Novas Mídias*. Salvador: EDUFBA, 2022. No prelo.

COCCIA, Emanuele. **Metamorfoses**. Rio de Janeiro: Dantes. 2020.

KAMBEBA, Márcia Wayna. **O lugar do saber ancestral**. São Paulo, UK'A, 2021.

KOPENAWA, Davi. ALBERT, Bruce. **A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ailton Krenak - Coleção Tembetá**. Lisboa: Oca Editorial, 2019.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019b.

KRENAK, Ailton. **Ailton Krenak fala sobre um mundo utilitário**. Realizado em 2019c. Disponível em: <https://youtube.com/watch?v=Wn0j1PMYmW8>. Acesso em: 15 ago. 2021.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Shirley. Sons que Curam. Realizado em junho de 2021. Disponível em: <https://youtu.be/CgjbWsuDCy8>. Acesso em 15 ago. 2021.

RIBEIRO, Sidarta. **Oráculo da Noite: A História e a Ciência do Sonho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SANTOS, Edsoleda. **Nanã**. Lauro de Freitas: Solisluna Editora, 2015.

WERÁ, Kaká. Diálogos na Mário: A vida é sonho com Sidarta Ribeiro e Kaká Werá, realizado em 20 de maio de 2020. Disponível em: <https://youtu.be/PHckv5XgoaE>. Acesso em: 15 ago. 2021.

### **Sobre as autoras:**

Patricia Caetano é artista, pesquisadora e professora dos Cursos de Dança e do PPGArtes da Universidade Federal do Ceará/UFC. Doutora em Artes Cênicas pela UFBA, terapeuta pelo movimento (FAV) e Educadora do Movimento Somático pela *The School for Body Mind Centering*<sup>SM</sup>. e-mail: tita.caettana@gmail.com

Ruth Silva Torralba Ribeiro é Professora dos Cursos de Graduação Dança e do PPGDan UFRJ. Artista e pesquisadora da dança e das práticas somáticas. Doutora e mestre em psicologia, terapeuta pelo movimento (FAV) e aperfeiçoamento em Eutonia (Instituto Gerda Alexander). e-mail: ruthtorralba@gmail.com

### **Sobre la autora:**

Patricia Caetano es artista, investigadora y profesora de los Cursos de Danza y del PPGArtes de la Universidad Federal do Ceará - UFC. Doctora en Artes Escénicas por la UFBA, terapeuta del movimiento (FAV) y Educadora del Movimiento Somático por *The School for Body Mind Centering*<sup>SM</sup>. tita.caettana@gmail.com

Ruth Silva Torralba Ribeiro es profesora de los Cursos de Graduación de Danza y del PPGDan UFRJ. Artista e investigadora de la danza y las prácticas somáticas. Doctora y máster en psicología, terapeuta del movimiento (FAV) y mejora en Eutonia (Instituto Gerda Alexander). e-mail: ruthtorralba@gmail.com

### **About the author:**

Patricia Caetano is an artist, researcher and Professor at Universidade Federal do Ceará, where she teaches in Master in Arts (PPGArtes) and in the BA in Dance. She holds a PhD in Scenic Arts from UFBA, movement therapist (FAV) and a Somatic Movement Educator for The Body Mind Centering<sup>SM</sup>. e-mail: tita.caettana@gmail.com

Ruth Silva Torralba Ribeiro is Professor of Dance Courses at UFRJ and of PPGDan UFRJ. Artist and researcher of dance and somatic practices. PhD and master in psychology, movement therapist (FAV) and improvement in Eutonia (Gerda Alexander Institute). e-mail: ruthtorralba@gmail.com



## **MOVIMENTO AUTÊNTICO (MA): DESDOBRAMENTOS DE PESQUISAS FORMAIS E INFORMAIS NO CAMPO DO SABER SOMÁTICO**

Soraya Jorge – Faculdade Angel Vianna (RJ), Faculdade de Motricidade Humana (PT)

**Resumo** | O Movimento Autêntico (MA) e a Disciplina do Movimento Autêntico (DMA) enquanto saber somático no sentido de uma direta relação com a experiência da vida, e como uma metodologia de investigação do Soma, é vista nessa escrita inicial, em sua plástica interface com a arte da dança, com a arte da aprendizagem e com a arte da terapêutica. Um primeiro recorte cartográfico, mas com poucas obras citadas, mostra desdobramentos tanto no âmbito acadêmico, quanto nos contextos informais de ensino e criação de uma rica produção de performances, teses, dissertações, monografias, e de novas maneiras de experimentação do mover/dançar, testemunhar/observar o movimento. No acadêmico, as pesquisas nos programas de Artes Cênicas e Dança, desdobram principalmente o uso do método para a investigação dos estados de presença e produção de repertório expressivo para a tessitura de novas dramaturgias/poéticas; no trabalho informal, ressaltam as linhas de afeto e expressão que preenchem formas e desconstrução das formas; no aprendizado em procedimentos pedagógicos evidenciam-se os aspectos mais sensíveis e menos hierárquicos gerando autonomia nos fazeres técnicos, criativos e no aspecto terapêutico um dos focos é a identificação de padrões e brechas para novas/outras subjetivações a partir de um olhar empático de abertura ao outro.

**Palavras-chave:** Movimento Autêntico. Soma. Dança. Investigação.

## **MOVIMIENTO AUTÉNTICO: DESARROLLOS DE INVESTIGACIÓN FORMAL E INFORMAL EN EL CAMPO DEL CONOCIMIENTO SOMÁTICO.**

**Resumen** | El Movimiento Auténtico (MA) y la Disciplina del Movimiento Auténtico (DMA) como saber somático en el sentido de relación directa con la experiencia de vida, y como metodología para investigar el soma, se ve en este escrito inicial, en su plástica interacción entre las artes de la danza con el arte de aprender y el arte de la terapia. Un primer recorte cartográfico, pero algunas obras citadas, muestra desarrollos tanto en el ámbito académico como en los contextos informales de enseñanza y creación de una rica producción de performances, tesis, disertaciones, monografías y nuevas formas de experimentar con el movimiento/danza, testificar/observar el movimiento. En el ámbito académico, la investigación en los programas de Artes Escénicas y Danza despliega principalmente el uso del método para investigar los estados de presencia y producción de un repertorio expresivo para el tejido de nuevas dramaturgias/poéticas; en el trabajo informal enfatizan las líneas de afecto y expresión que llenan y recreación de las formas;

en el aprendizaje de procedimientos pedagógicos se evidencian los aspectos más sensibles y menos jerárquicos, generando autonomía en las prácticas técnicas creativas y, en el aspecto terapéutico, uno de los focos es la identificación de patrones y lagunas para nuevas/otras subjetivaciones desde una mirada empática de apertura al otro.

**Palabras clave:** Movimiento Auténtico. Soma. Danza. Investigación.

### **AUTHENTIC MOVEMENT: UNFOLDINGS OF FORMAL AND INFORMAL RESEARCHES IN THE FIELD OF SOMATIC KNOWLEDGE.**

**Abstract** | Authentic Movement (MA) and the Discipline of the Authentic Movement (DMA) as somatic knowledge in the sense of a direct relationship with the experience of life, and as a methodology for investigating soma, is seen in this initial writing, in its malleable interface with the art of dance, with the art of learning and the art of therapy. A first cartographic glimpse, with few works cited, shows developments both in the academic sphere and in the informal contexts of teaching and the creation of a rich production of performances, theses, dissertations, monographs, and new ways of experimenting with moving/dancing, witnessing/observing the movement. In the academic field, research in the Performing Arts and Dance programs mainly unfolds the use of the method to investigate the states of presence and production of an expressive repertoire for the weaving of new dramaturgies/poetics; in informal work, they emphasize the lines of affection and expression that fill forms and deconstruct forms; in learning pedagogical procedures, the most sensitive and less hierarchical aspects are evidenced, generating autonomy in technical, creative practices and, in the therapeutic aspect, one of the focuses is the identification of patterns and gaps for new/other subjectivations from an empathetic look of openness to the other.

**Keywords:** Authentic Movement. Soma. Dance. Investigation.

### **Introdução**

Escrevo para sacramentar o que já foi dito! Essa foi a lição passada por um *nego véio*. A palavra que é lançada como sopro ritmado da minha boca é parte de meu corpo, é carne. A palavra que escrevo – antes já “soprada” – busca encarnar no texto as múltiplas vozes que habitam os caminhos alçados por ela e enlaçar o outro. Navega para desaguar no desejo da comunicação, só possível a partir daquele com quem jogo (RUFINO, 1987, p. 39).

Início essa escrita com uma breve apresentação de minha trajetória nas práticas somáticas, com a Consciência do Movimento, focando no Movimento Autêntico

(MA)/Disciplina do Movimento Autêntico (DMA). Em seguida, o pensamento se dá no que venho construindo, enquanto aprendiz e facilitadora do MA, a abordagem e seu potente campo propulsor de criações.

Discorro sobre os elementos estruturantes, metodologia e reflito como as esferas do conhecimento, cuidado, criação, consciência (*awareness*) – os quatro Cs – permeiam o cultivo da prática do MA, a construção de campo relacional com ênfase na consciência encarnada do Testemunho, em seu entrelaçamento com as artes, saúde, educação, ecologia, e outras esferas da vida.

Dentro e fora do âmbito acadêmico, o MA vem ocupando um saber somático, promovendo transformações, obras pessoais e coletivas escritas e dançadas.

Um pequeno percurso de minha trajetória nas somáticas no Brasil e nos Estados Unidos honra sua relevância na arte-vida que me compõe. Como aluna da família Vianna e também professora da Faculdade Angel Vianna (FAV) há quase 40 anos, inicio com Rainer, responsável por ter me tornado professora de sua técnica Dança Livre, e depois com Angel, de Consciência do Movimento, até então Expressão Corporal, nos Cursos Livres e no Curso Técnico de Bailarino Contemporâneo. Hoje nessa escola, componho a equipe de professores da Pós-graduação de Terapia Através do Movimento Corpo e Subjetivação.

Já a prática com o Movimento Autêntico teve início há 28 anos, quando morei na Califórnia, e tive o privilégio de participar do primeiro grupo de formação do *Authentic Movement Institute* (Instituto do Movimento Autêntico), fundado por Neala Haze (MA) e Tina Stromsted (Ph.D), em Berkeley (CA). Com as professoras Joan Chodorow, Janet Adler e com as próprias fundadoras Neala e Tina, além de grupos sem líderes, (*peer groups*), aprofundei os estudos em imersões continuadas.

O Movimento Autêntico (MA), criado e desenvolvido por Janet Adler, há alguns anos é nomeado Disciplina do Movimento Autêntico (DMA) como Prática Mística, uma das maneiras possíveis de investigação e prática. Adler “foi introduzida ao movimento como manifestação do inconsciente por Marian Chace, ao Movimento Autêntico tornando consciente por Mary Whitehouse, e à epistemologia somática e a Linguagem Perceptiva (meu adendo) por John Weir” (ADLER, Janet. *Discipline of Authentic Movement*, 2021).

Seguindo a linhagem de Adler iniciei, de forma sistemática, o ensino do MA no Brasil desde 1996 e, em Lisboa, desde 2012. Há dois anos integro “An International Post-Graduate Program for the Preparation of Teachers and the Faculty of the Discipline of Authentic Movement”.<sup>106</sup>

O MA e a DMA me proporcionam, até hoje, intensidade perceptiva, duração de estados de presença, mudanças consistentes, consciência somática, corporalizadas nas tessituras sensório-motoras, psicoemocionais, cognitivas e energéticas. Em alguns momentos como um movimento de infiltração fluida e, em outros, com dedicação e cuidado no comprometimento com a prática e com as mudanças de contorno que ocorrem continuamente.

Essas tessituras dizem de um largo território somático e se assentam quando, na experiência, se tornam matéria, substância, sentido, reflexão da não separação dos campos criativo, pedagógico, terapêutico/clínico, ecológico e espiritual.

Ao longo do tempo, as percepções e transformações ganham, cada vez mais, volume, conectividade e discernimento, adicionando ao processo de aprendizagem os anos de professora na função de Facilitadora.

Utilizo-me de letras maiúsculas quando cito as funções que compõem o processo de aprendizagem no/do MA visto que, pela simplicidade da prática, sua relevância se dá no desenvolvimento de cada uma delas em suas especificidades, diferenciações e planos comuns. Os nomes das funções possuem uma construção reflexiva experimental que afirmam a dinâmica estrutural como um todo.

De forma sucinta, as funções são: Movedora, aquela que possui uma extensa liberdade de exploração de movimento e pausa, sem uma preocupação sobre a forma final do gesto e sim, um fino cuidado quanto a ser o mais direto possível ao campo sensorial. A atenção aos micromovimentos, sem excluir os mais amplos, e o desenvolvimento de um estado de acompanhar-se (não mental), são alguns de seus exercícios.

Acompanhar-se é desenvolver uma Testemunha Interna a partir de um olhar compassivo oferecido pela Testemunha Externa que, em pausa, escuta como é movida

---

<sup>106</sup>Um Programa Internacional de Pós-Graduação para a Preparação de Professores e do Corpo Docente da Disciplina do Movimento Autêntico (tradução nossa).

pela presença da Movedora e maneja seus próprios julgamentos, projeções e interpretações para não depositá-los na Movedora. Existem outras funções que estudam as diferentes fases de um processo: Movedora Testemunha, Testemunha Silenciosa e Testemunha Integral.

Considero Testemunha Facilitadora, ao invés de professora, o termo mais justo com o que o MA produz, porque a prática fala de encontros de mutualidade, adentrando tanto os campos do aprendizado, terapêutico e criativo com ênfase no desenvolvimento do Testemunho, como o próprio nome diz.

**Como é criar obras, performances, escritos, danças, formas de pensar em um campo onde há o comprometimento de se trabalhar os próprios julgamentos considerando concomitantemente as zonas de contágios coletivos?**

(Re)conhecer e registrar nessa escrita o campo que o MA proporciona para a emergência das pesquisas, citar algumas delas, cartografar, é legitimar a potência das produções tanto quanto da própria abordagem como propulsora de repertórios e composições; os rastros, lastros que a estória do MA vem construindo no Brasil a partir de uma visão coletiva de pesquisadores criadores.

**Como a simplicidade da abordagem convoca a complexidade de estados somáticos relacionais promovendo um rico campo de pesquisa?**

Trago a imagem do sobrevoo da gaivota sobre o mar no Posto6 em Copacabana, Rio de Janeiro, e seu movimento preciso para alcançar um peixe. Imagem que vivifico em quase todos os encontros do Movimento Autêntico para exercitar a dobra do movimento duplo de um olhar que se abre para uma ampla paisagem com o foco de gestos diretos.

Imagem inspiração para o exercício de escuta dos fluxos sensórios que caminham à gestualização através do uso da vontade, escolha e/ou pela própria imposição do gesto enquanto força intensiva. Impulsos que movemos e/ou nos movem, dando passagem à tensão paradoxal dos movimentos voluntários e involuntários, convocando e alargando as relações sobre o que conhecemos e desconhecemos.

Esse caminho imagético descrito acima é um dos trabalhos centrais do MA: escuta e acompanhamento para o exercício modular da expressão, contenção, e dos excessos que vazam e, em outro extremo, são reprimidos. Esse processo permite tornar mais clara

a percepção do que nos move, os padrões do modo como vivemos e dos pequenos novos que estão sempre surgindo e nem sempre conseguimos ver. É na experiência do mover, do ser testemunhado, testemunhar a si e ao outro que as respostas às perguntas são apreendidas como possibilidades, e não como respostas prontas ou fechadas.

O meu sobrevoo nessa partilha são os vinte e cinco anos oferecendo o MA/Disciplina do MA no Brasil e Lisboa, e os peixes são os *endobramentos* e desdobramentos, afetos e pensamentos moventes dos encontros geradores de pesquisas e criações. O termo *endobrimento*, do verbo inventado *endobrar*, foi criado por mim para enfatizar o caminho de adentrar a experiência antes de iniciar um movimento de associações. Exercitar a contenção, ficar, permitir que a experiência dure.

O oferecimento dessa prática vem se dando no formato mais clássico que é o *Ground Form* (Forma chão/terra), segundo Adler (2002, p. XVI). Estrutura que sustenta o desenvolvimento da consciência encarnada e corporificada no âmbito relacional e que consiste na presença de no mínimo duas pessoas: uma na função de Movedora e, a outra, com um processo maduro na prática, na função de Testemunha.

Movedoras de olhos fechados no exercício de ver com o corpo inteiro, e Testemunhas de olhos abertos, em pausa, oferecendo espaço para o desenvolvimento da Testemunha Interna.

A metodologia consiste em um aprendizado de escuta fina da sensopercepção e da operação de transdução das forças em formas – das sensações em gestos, palavras-gestos e do desenvolvimento do Testemunho em um campo relacional.

Sem uso de música e propostas específicas de como mover, o MA produz um campo ao longo das duas funções contornado pelo cultivo da escuta, abertura, imersão, respeito, empatia, compromisso, rigor e profunda e detalhada investigação.

Os olhos fechados, abertos, a pesquisa de movimento e da pausa, a modulação para que haja um acompanhar-se, a ausência da música, a fala inicial, final e a escrita como espaço transicional, o tipo de linguagem utilizada, diferenciando o falar *a* experiência do falar *sobre* a experiência, e tantas outras minúcias, são alguns dos elementos constituintes da prática que dão o suporte para o cultivo das qualidades citadas acima e da produção de um campo de afetos para criações de si e de obras.

## **Que pesquisas somáticas, estados de atenção e criação emergem a partir de tais premissas, elementos, proposições do MA?**

O foco base do MA e da DMA é o desenvolvimento da consciência *encarnada e corporificada* do Testemunho por meio da *incorporação* das experiências. Faço uma pequena distinção entre as palavras sublinhadas, ressaltando onde elas começam a se diferenciar e também a criação de um novo conceito, *Somafulness*. Ressalto que são todas construções próprias, provisórias, de pensamentos em elaboração: *encarnar* é a dádiva de sermos corpo: fisicalidade, fisiologia, forma contorno que transforma à medida que *incorporamos* tornando formas, os movimentos, gestos, palavras. À medida que tais experimentos se repetem e vão sendo assimilados, não só pela consciência reflexiva, o curso de *corporificação* se dá na direta relação corpo soma ambiente.

Um processo de *di-gestar*. Enquanto digerimos, damos vazão aos atos de eliminar, gestar e parir desconhecidos, jeitos de viver.

E, para fechar esse ciclo, a palavra Somafulness nasce da necessidade de reconhecer estados não duais, ao mesmo tempo, de construir um enunciado consistente que se ancora no soma. O que emana de nossos estados de presença transborda ao digestarmos as experiências; ser o que movemos sem identificação, e sim com espaço de Testemunho. No caso do MA, o que começa com a díade Movedora-Testemunha se torna *Um* (Uno) ao integrar todas as funções e fomentar a habilidade de discernimento. Como diz Adler (2002, p.140), “Such witnessing can be experienced as a merged, dialogic or unitivestate with the whole”<sup>107</sup>. Escolho usar Nelson Job (2021, p.73), criador dos transaberes quando, em seu conceito de Unidade Dinâmica, diz, “Inexiste separação de criador e criatura, inexiste uma entidade transcendental”.

O caminho de aprendizagem do MA e da DMA se dá por meio das funções citadas acima, ganhando robustez processual na Testemunha Integral, na qual as fases são corporificadas e integradas. As experiências vividas são absorvidas, tornadas corpos com o suporte adicional do testemunho, como um tipo de vitamina D necessária para a captação do cálcio nos ossos, que evolui das experimentações, do ser acompanhada por uma Testemunha Externa, do ato de falar as experiências, receber Testemunho

---

<sup>107</sup> Esse testemunho pode ser vivenciado como um estado fusional, dialógico ou de união com o todo (tradução nossa).

verbal, até se tornar uma Testemunha Externa e oferecer a uma outra movedora um campo imanente sem projeções. Assim, se completa um grande círculo do ritual do aprendiz, que continua se espiralando, porque esse é um processo a ser contemplado continuamente.

O percurso por todas essas funções no desenvolvimento do Testemunho contempla o exercício de ver a fisicalidade das coisas dentro fora, de perceber as sensações, as sensações das emoções, as sensações a partir das histórias, interpretações construídas na presença de si e do outro, reconhecer e refletir de como as percepções falam de traços, marcas, contextos, momentos próprios, em algum grau.

Um gesto que fazemos é também um possível outro que é criado; o outro que afeta e é afetado. Costumo usar a seguinte frase: o MA não é apenas sobre as coisas, mas, principalmente, sobre como as coisas nos *coisam*. Como? O que acontece no corpo no instante do mover, do testemunhar e quando trazemos as palavras? Dar um passo à frente para entrar no gesto e para trás, ampliando o espaço para o acontecimento. Um passo à frente para mover, incorporar as sensações e se distanciar, testemunhando a si. Um passo atrás para ver melhor a movedora e se aproximar do quanto está sendo movida em si. Um duplo movimento paradoxal que desenha a forma de um oito, ao longo das funções dentro-fora.

**O que os elementos constitutivos da prática produzem enquanto campo relacional de imanência (*awareness*) para cada praticante em seus territórios somáticos?**

Testemunhando os vagalumes – olhando e sendo (duas palavras que podem expressar um processo de incorporação e corporificação) – há um aprendizado de ver, nas modulações da claridade e do escuro, a curiosidade, a percepção sensória, as pequenas percepções (LEIBNIZ, 1993 *apud* GIL, 2005), aquilo que sinto e não sei o nome, e que modifica todo o sentir, o olhar, o campo. O saber do soma em pleno encontro com o mistério.

Mas como os vaga-lumes desaparecem ou ‘redesaparecem’? É somente aos nossos olhos que eles ‘desaparecem pura e simplesmente’. Seria bem mais justo dizer que eles ‘se vão’, pura e simplesmente. Que eles ‘desaparecem’ apenas na medida em que o espectador renuncia a segui-los. Eles desaparecem de sua vista porque o espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para vê-los (DIDI, 2011, p. 47).

Os olhos fechados das Movedoras e os olhos abertos das Testemunhas na estrutura da prática do Movimento Autêntico promovem algo quase invisível, quase sem a materialidade mais aparente, mas que, ao mesmo tempo, também nos contorna e nos contagia.

O Testemunho, movimento paradoxal, é o passo atrás para estar mais perto. A escolha, o toque nas substâncias emergentes, mover junto com a pessoa/pesquisadora com o olhar que se desloca para acompanhar o movimento, como o dos vagalumes que vem e vão.

Vou buscar em Daniel Stern, etólogo e psicanalista, em seu conceito de Afetos de Vitalidade, oriundo da observação de bebês, para continuar aproximando as noções de campo que experiencio no MA:

Podemos prontamente imaginar, de fato, que o bebê inicialmente não percebe atos manifestos como os adultos percebem. Pelo contrário, é muito mais provável que o bebê perceba diretamente e comece a categorizar os atos em termos dos afetos de vitalidade que eles expressam. Como a dança para o adulto, o mundo social experienciado pelo bebê é primariamente um mundo de afetos de vitalidade antes de ser um mundo de atos formais. Ele também é análogo ao mundo físico da percepção amodal, que é primariamente um mundo de qualidades passíveis de serem abstraídas de forma, número, nível de intensidade e assim por diante, não um mundo de coisas vistas, ouvidas ou tocadas (STERN, 1992, p. 49-50).

Relaciono com uma comunicação silenciosa na qual o que sentimos não tem nome e não são emoções, nem sentimentos. Expressões afetivas intensivas de variações que se dão no corpo através de gestos, tons de voz, olhares, texturas, um quase invisível.

Com a construção do Centro Internacional do Movimento Autêntico (CIMA) e de um Processo Formativo, com sede no Rio de Janeiro, contorno aos estudos continuados, têm sido geradas produções em muitas áreas, tanto quanto o desenvolvimento pedagógico do MA em si, considerando as especificidades geográficas e culturais do país.

Quanto à pedagogia, surgem quatro enunciados que se modulam em diferentes cenários e fomentam o campo relacional: Abordagem Somática Relacional, Prática do Testemunho, Ritual e Terreiro Contemporâneo, e Ecologia Processual. Todos estes

nascidos no círculo, no suor do chão de madeira, na baba das palavras, produzidos na degustação do que vai se assentando, corporificando enquanto legitimamos a encarnação, estão intrinsecamente conectados, compostos e até mesmo misturados. Dependendo do momento, a modulação se acentua mais em uma ou outra interface.

Com a presença de psicólogos, educadores, *performers*, artistas de diversas áreas, antropólogos, buscadores (*seekers*) no Processo Formativo, fica evidente como o MA dá suporte e alavanca pesquisas.

Algumas obras aqui citadas são criações que contam com os elementos e o campo produzido pelo MA como nas videodanças: *Gravidade*, por Bianca Andreoli (2020), e *Tremor*, por Valéria Vicente (2021). E nas obras escritas *O corpo do psicoterapeuta na prática clínica: uma pesquisa em Psicologia Analítica com contribuições do Movimento Autêntico*, por Mara Castro (2019), *Errância passista: frequências somáticas no processo de criação em dança com frevo*, por Valéria Vicente (2019), e *Entretecer Bordas no Fazer Dançante: contribuições do Movimento Autêntico para a Dança Contemporânea*, por Suzana Bayona (2015).

Vou chamar de Testemunha Andarilha o que encarnei durante quase vinte anos na aventura de percorrer, principalmente, o sudeste e nordeste do Brasil, pausando somente quando, em 2020, iniciou a pandemia.

Hoje em dia, no modo online, o movimento se dá em cada casa, em muitos estados e países em um lindo agregar de sotaques e ritmos. Uma bela possibilidade se abre aos que estão mais distantes, promovendo uma continuidade tão importante ao aprofundamento, e com a consciência de que sentimos falta de nossos cheiros, sons, abraços, outros modos de corpo inteiro.

Reflico sobre esse intrínseco processo pessoal, caminho simultâneo de trançado coletivo, como atos de (re) existência e de micropolítica diante de tantas esferas que estamos vivendo. As questões sobre a colonialidade estão abrangendo nossas práticas somáticas de forma contundente, e isso mantém nossos questionamentos de como as colocamos como modos universais e generalizantes de percepção e produção de conhecimento do corpo. O olhar para o estranhamento e para o que se apresenta como desconhecido, talvez possa ser pista para a tensão entre a diminuição de autoritarismos tão engendrados e o aumento potente da autoridade sobre os saberes.

Ressou quando Rufino, referendando Exu e a perspectiva apresentada pela encruzilhada, afirma:

O que se propõe não é a negação ou ignorância das produções do conhecimento ocidental e dos seus acúmulos, tampouco a troca de posição entre o Norte e o Sul, entre o colonizador e o colonizado, entre os eurocentrismo modernos e outras opções emergentes. O que se versa nas potências de Exu é a esculhambação das lógicas dicotômicas para a reinvenção cruzada. São os domínios de Enugbarijó, “a boca que tudo engole e vomita o que engoliu de forma transformada”(RUFINO, 1987, p. 37).

## **Considerações Finais**

Finalizo minha escrita considerando o meio como um contínuo movimento perceptivo dos fins aos começos ao longo de pensamentos não lineares E, ao mesmo tempo, com a importância de se fechar ciclos. “Também o pensamento carece de um silêncio. É preciso poder fechar os olhos” (CHUL HAN, 2021, p.30).

Pausa.

A noção de processo experienciado fortalece uma teia, tal qual a subterrânea, de raízes, fungos e bactérias que conectam as árvores e plantas umas às outras; a teia dos conteúdos estendidos nos diversos tempos.

E a noção de campo relacional – de modulação, o COMO é praticado e refletido no MA e na DMA – fomenta pesquisas nas quais são reconhecidas as singularidades, ressonâncias e se preocupa em não privilegiar a predominância da autoridade das especificidades e do separatismo entre os saberes.

Desafio. Manter o corpo soma com o tônus justo, testemunhando a sutileza dos desequilíbrios e equilíbrios constantes.

O outro grande desafio é pensarmos nossas práticas no momento atual, pandêmico, sociopolítico brasileiro e mundial, e um olhar para os detalhes, para os pequeninos movimentos, dando a ver os vários tempos das diversas histórias, inclusive as não contadas, que, cada vez mais, se colocam em cena– estórias que ficam de fora. Mencionar tal cenário é registrar quão políticas são as abordagens somáticas e o modo como as facilitamos.

No espaço do meio, trago uma passagem de Gustavo Ruiz Chiesa:

E o que faz a vida movimentar são os fluidos que nos conectam a tudo que nos envolve. Não há separação entre o que somos (o “ser”), o que nos afeta (as “forças” ou “fluidos”) e aquilo que nos cerca (o “ambiente”). Os fluidos são, na verdade, a parte mais sutil da matéria, compondo uma dimensão que está além daquilo que podemos ver, mas que de alguma forma podemos perceber, intuir e ser afetados. Temos, assim, os dois princípios cosmológicos que estruturam o universo: matéria e movimento(CHIESA, 2016, p.30).

## Referências

ADLER, Janet. Offering from the Conscious Body. **The Discipline of Authentic Movement**. Rochester, Vermont: Inner Traditions, 2002.

ADLER, Janet. Discipline of Authentic Movement, 2021. Disponível em: <https://disciplineofauthenticmovement.com/discipline-of-authentic-movement/a-brief-description-of-the-discipline-of-authentic-movement/>. Acesso em: 11 set. 2021

CHIESA, Gustavo Ruiz. **Além do que se vê** – magnetismos, ectoplasmas e paracirurgias. Porto Alegre: Multifoco, 2016.

CHUL HAN, Byung. **Favor fechar os olhos**. Em busca de um outro tempo. Trad. Lucas Machado. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. De Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

GIL, José. **A Imagem–Nua e as Pequenas Percepções**: Estética e Metafenomenologia. Lisboa: Relógio D`Água, 2005.

JOB, Nelson. **Vórtex**: modulações da Unidade Dinâmica. Rio de Janeiro: Edite, 2021.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórrola Editorial, 2019.

STERN, Daniel. **O mundo interpessoal do bebê**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1992.

## Sobre a autora:

Doutoranda em Dança (FMH-PT). Integrante e professora de “The Discipline of Authentic Movement Faculty/ Circle of four”. Professora de Pós-Graduação da Faculdade de Dança Angel Vianna. Criou o Processo Formativo do Movimento Autêntico e o Centro Internacional do MA (CIMA) no Brasil.  
soraiajor@gmail.com

**Sobre la autora:**

Estudiante de doctorado en Danza (FMH-PT). Miembro y profesor "Facultad de Disciplina del Movimiento Auténtico/Círculo de cuatro". Profesor Titular de la Facultad de Danza Angel Vianna. Creó el Proceso de Formación del MA y el Centro Internacional de MA (CIMA) em Brasil.

soraiajor@gmail.com

**About the author:**

PhD candidate in Dance (FHM-PT). Member and professor of "The Discipline of Authentic Movement Faculty/Circle of four". Professor of the Graduate program of Dance Faculty Angel Vianna. She has created the Formation Process of the Authentic Movement and the International Center of AM (CIMA) in Brazil.

soraiajor@gmail.com

## MOVIMENTAÇÕES DOCENTES: SENSIBILIDADES COMO DIÁLOGO EDUCATIVO

Vitória da Silva Bemvenuto – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Adrienne Ogêda Guedes – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

**Resumo** | Este texto deriva de uma pesquisa de mestrado em andamento tecida com educadoras de duas escolas públicas do município do Rio de Janeiro. Interessadas em investigar como as questões sócio-político-educativas atravessam seus corpos, almejávamos participar de seus cotidianos educativos formais ao longo de um ano. No entanto, esse desejo foi atravessado pela pandemia do COVID-19. Acreditando que o ambiente escolar afeta essas profissionais com diversos desafios, apostamos na inclusão da prática do Yoga como uma metodologia que inaugure um espaço-tempo propício à observação de si e de suas práticas de ensinar-aprender. A escolha do Yoga deriva da experiência que compartilhamos com a tradição de Krishnamacharya, pela qual vivemos um percurso de integração entre corpo, mente e consciência a partir da respiração, movimento e concentração. Assim, nossa metodologia se embasa na pesquisa narrativa (auto)biográfica, tendo como foco a experiência (GUEDES; RIBEIRO, 2019; LARROSA, 2002; 2014). Guiadas pelos estudos em Educação Estética (Duarte Jr., 2000), nos perguntamos: o quanto o corpo e as sensibilidades estão presentes ao longo da formação continuada desses participantes? Após um ano de desenvolvimento, o estudo nos possibilitou colher narrativas das professoras apontando esta proposta como uma perspectiva de formação que ofertou às docentes ferramentas de autocuidado, contribuindo para uma percepção ampliada de si e do/a outro/a, e de sua corporeidade, fortalecendo uma docência aproximada de nossas ações de sentir e mover.

**Palavras-chave:** Educação. Corpo. Movimento. Yoga. Estética.

## MOVIMIENTACIONES DOCENTES: LAS SENSIBILIDAD COMO DIÁLOGO EDUCATIVO

**Resumen** | Este texto deriva de una investigación de maestría en curso con educadoras de escuelas públicas de la ciudad de Rio de Janeiro. Interesadas en investigar como los problemas socio-político-educativos cruzan sus cuerpos, queríamos participar en su vida cotidiana educativa formal en el transcurso de un año. Sin embargo, este deseo fue atravesado por la pandemia del COVID-19. Creyendo que el entorno escolar afecta a estos profesionales con varios desafíos, apostamos por la inclusión de la práctica del Yoga como metodología que inaugura un espacio-tiempo propicio para la observación de los demás y sus prácticas de enseñanza-aprendizaje. La elección del Yoga deriva de la experiencia que compartimos con la tradición de Krishnamacharya, a través del cual vivimos un viaje de integración entre cuerpo, mente y conciencia desde la respiración, el movimiento y la concentración. Así, nuestra metodología tiene como foco la experiencia

(GUEDES; RIBEIRO, 2019; LARROSA, 2002; 2014). Guiadas por estudios em Educação Estética (DUARTE JR., 2000), nos preguntamos: ¿cuánto está presente el cuerpo y las sensibilidades a lo largo de la formación continua de estos participantes? Después de un año de desarrollo, el estudio nos permitió recopilar narrativas de los docentes señalando esta propuesta como una perspectiva de formación que ofrecieron a los maestros herramientas de autocuidado, contribuyendo a una percepción ampliada de sí mismos y de los demás, y de su corporeidad, fortaleciendo una enseñanza aproximada de nuestras acciones de sentir y movernos.

**Palabras clave:** Educación. Cuerpo. Movimiento. Yoga. Estética.

### **TEACHER MOVEMENTS: SENSIBILITIES AS EDUCATIONAL DIALOGUE**

**Abstract** | This text derives from a master's research with educators from two public schools in the city of Rio de Janeiro. Interested in investigating how socio-political-educational issues cross their bodies, we wanted to participate in their formal educational daily life over the course of a year. However, this desire was crossed by the pandemic of the COVID-19. Believing that the school environment affects these professionals with several challenges, we bet on the inclusion of Yoga practice as a methodology that inaugurates a space-time conducive to the observation of one another and their teaching-learning practices. The choice of Yoga comes from the experience we share with the tradition of Krishnamacharya, through which we live a journey of integration between body, mind and consciousness from breathing, movement and concentration. Thus, our methodology is based on (auto)biographical narrative research, focusing on the experience (GUEDES; RIBEIRO, 2019; LARROSA, 2002; 2014). Guided by studies in Aesthetic Education (Duarte Jr., 2000), we ask ourselves: how much the body and sensitivities are present throughout the continued formation of these participants? After one year of development, the study allowed us to collect narratives from the teachers pointing out this proposal as a perspective of formation who offered teachers tools of self-care, contributing to an expanded perception of themselves and others, and their corporeity, strengthening an approximate teaching of our actions of feeling and moving.

**Keywords:** Education. Body. Movement. Yoga. Aesthetics.

### **Introduzir o fio na agulha**

Este texto deriva de uma pesquisa de mestrado em andamento no Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGEdu) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), e é costurada por nós, integrantes do Grupo de Pesquisa Formação e

Ressignificação do Educador: Saberes, Troca, Arte e Sentidos (FRESTAS). O estudo foi desenvolvido durante um ano, junto com 27 educadoras alocadas em duas escolas públicas do município do Rio de Janeiro, sendo 16 delas em um Centro Integrado de Educação Pública (CIEP<sup>108</sup>), localizado em Acari<sup>109</sup>, e 11 em uma Creche Pública<sup>110</sup> em Copacabana<sup>111</sup>.

Interessadas em investigar como as questões sócio-político-educativas atravessam os corpos dessas educadoras, almejávamos participar presencialmente de seus cotidianos educativos formais ao longo de um ano. No entanto, esse desejo foi atropelado pela pandemia do novo Coronavírus, que adentrou nossa realidade, suspendendo encontros, nos solicitando rever nossos calendários (KRENAK, 2020) e fazendo saltar as veias do mundo (SANTOS, 2020). Assim, a dinâmica pandêmica nos forçou a reinventar caminhos para que o campo de estudos da pesquisa fosse inaugurado, fazendo com que se fortalecesse em nós a questão que já nos acompanhava: o quanto o corpo e as sensibilidades estão presentes ao longo da formação continuada dessas participantes?

Diante da urgência de afastamento físico, apostamos na possibilidade de estabelecer remotamente um espaço-tempo propício às educadoras para que observassem a si e o/a outro/a, bem como suas práticas de ensinar-aprender, por meio da inclusão de experimentações de práticas derivadas do Yoga (DESIKACHAR, 2018) em diálogo com uma abordagem educativa sensível (Duarte Jr., 2000). Tal espaço-tempo foi nomeado de “Esvaziar para Preencher” e aconteceu entre os meses de junho de 2020 e julho de 2021, com a frequência de uma vez na semana, durante uma hora e 30 minutos, por meio de uma plataforma digital. Com essa proposta, seguimos interessadas em investigar como tal diálogo pode colaborar para que os corpos, os sentires e os

---

<sup>108</sup> Popularmente apelidados de Brizolões, os CIEP's são um projeto educacional postos em prática no governo de Leonel Brizola, de autoria do antropólogo Darcy Ribeiro, que os considerava "uma revolução na educação pública do País". Funcionavam em horário integral, garantido aos estudantes quatro refeições, banho, conteúdo curricular de núcleo comum e atividades culturais. Hoje, funciona em Turno Único, no qual as crianças passam sete horas diárias, garantindo o café da manhã, almoço e lanche, além dos componentes curriculares de Educação Física, Artes e Inglês.

<sup>109</sup> Bairro localizado na Zona Norte do município do Rio de Janeiro, na cidade do Rio de Janeiro, Brasil.

<sup>110</sup> A Creche compõe, junto com a Pré-escola, a Educação Infantil, que, segundo a Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB), é a primeira etapa da Educação Básica. Nestas instituições da rede pública municipal do Rio de Janeiro, o atendimento é destinado às crianças de até 3 anos e 11 meses, sendo de caráter facultativo. A inserção da criança se dá por meio de inscrição online e sorteio digital.

<sup>111</sup> Bairro localizado na Zona Sul do município do Rio de Janeiro, na cidade do Rio de Janeiro, Brasil.

processos de criação sejam compreendidos como dimensões fundamentais nos processos formativos continuados dessas educadoras.

Nesse sentido, entendemos o Yoga como um sistema educativo, filosófico e de psicologia indiano, voltado à autonomia do ser humano, e a Educação Estética como perspectiva educativa dedicada à *aesthesis*: “capacidade do ser humano de sentir a si próprio e ao mundo num todo integrado” (DUARTE JR., 2000, p. 15) que compreende a existência como “ser com significação” (DUARTE JR., 2000).

A escolha do Yoga deriva da experiência que compartilhamos com a tradição de Krishnamacharya, pela qual vivemos um percurso de integração entre corpo e mente a partir da respiração, movimento e atenção. Assim, nossa metodologia se embasa na pesquisa narrativa (auto)biográfica (JOSSO, 2012), tendo como foco a experiência (GUEDES; RIBEIRO, 2019; LARROSA, 2002). Dessa forma, nossa proposta convocava as participantes a estarem, diante das propostas, como sujeitos que se deixam atravessar, funcionando como um território de passagem e de pouso às experiências, como nos sugere Larrosa (2002). Assim, desenvolvemos a pesquisa com foco nas experimentações diretas com as educadoras e suas sensações com as práticas ofertadas.

Nesse sentido, costuramos estas páginas com os fios da experiência, nos dedicando a dar ênfase no processo de materialização do campo de estudos da pesquisa – as vivências formativas – e dedicando nossas atenções a perceber como, desde o primeiro encontro com as educadoras, o “Esvaziar para Preencher” mobilizou um retorno a uma presença inteira no corpo (HOOKS, 2017), práticas de vida e educativas. Com esses fios, trazemos as narrativas de uma das participantes a fim de sentir como esse espaço-tempo voltado às experiências se mostrou uma possibilidade de garantir frestas às educadoras da Creche e do CIEP, para que experimentassem a si e seu processo formativo em sua inteireza.

Daremos, então, a primeira transpassada no tecido deste texto desenrolando “Fios de Saberes, Troca e Artes tecendo sentidos pela experiência”, no item que dá continuidade a esta introdução. Com eles, evidenciamos quais são nossas apostas como professoras e pesquisadoras de um Grupo de Pesquisa dedicado a emaranhar as linhas da docência na formação inicial e continuada, e nas possibilidades moventes do corpo,

das artes e dos sentidos. Depois, na segunda parte, evidenciamos a pandemia, “Um atravessamento nos fura o dedo”: acontecimento que modificou nossas intenções iniciais, nos requisitando sentir novamente nossos desejos, reafirmar nossas escolhas éticas, políticas e estéticas, bem como recriar as possibilidades para que essa pesquisa existisse no mundo.

Em seguida, em “A pesquisa como um tapete de experiências”, contornamos, com os fios da escrita, o desenho que as experiências ao lado das educadoras da Creche e do CIEP registraram em nós. Narramos os pontos centrais que deram corpo à criação do campo de estudos da pesquisa, com foco no primeiro encontro. Por fim, em “Mãos que tecem: a generosidade alinhava as linhas”, esparramamos pelas páginas nossos sentires, o que criamos e o como as invenções extravasaram o espaço-tempo de experimentações remotas a partir das narrativas de uma das educadoras participantes. Em continuidade, fiamos nossas considerações finais reafirmando as potencialidades de uma docência que se faça ativa e questione, diariamente, a transmissão de informações descorporificadas, afastadas da nossa ação de sentir e mover.

### **Fios de Saberes, Troca e Artes tecendo sentidos pela experiência**

Tecemos esta escrita com as agulhas e linhas da pesquisa narrativa (auto)biográfica, nos entendendo e nos sentindo como corpos biográficos (JOSSO, 2012), criados por fios-narrativas, fios-experiências, que nos enroscam, pessoalmente nos carretéis dos textos acadêmicos. Fios que nos tecem por meio do que vivemos no presente e do que aqueles/as que vieram antes de nós teceram para compor o tecido de nossa ancestralidade. Fios-histórias que não se colocam à parte do que escrevemos, dos/das autores/as com quem escolhemos dialogar ou com as investigações que nos formam cotidianamente pesquisadoras. Emaranhar-nos com essa metodologia tem a ver com dar visibilidade às costuras que produzimos durante nossa existência, às linhas éticas, políticas e estéticas que nos fazem “ser com significação” (DUARTE JR., 2000, p. 136).

Nossos fios se emaranharam no tecido da universidade em 2020 e, juntas, começamos a viver experiências que nos solicitavam mais linhas e tecidos para que

nossas mãos pudessem costurar novas criações e aproximações possíveis entre nós e entre Yoga e Formação Docente. Assim, começamos a experimentar tecer, coletivamente, uma pesquisa de mestrado tendo como espaço de encontros o Grupo de Pesquisa Formação e Ressignificação do Educador: Saberes, Troca, Arte e Sentidos – o FRESTAS.

Nosso Grupo integra o Núcleo Infância, Natureza e Arte (NiNA) e, em contato com a Graduação em Pedagogia e a Pós-Graduação em Educação da UNIRIO, costura caminhos outros para produzir ciência: que se desvincilhem de uma relação pesquisador-objeto, que enalteçam as narrativas autobiográficas e se prolonguem à medida que as pesquisas dialoguem com o mundo e os seres que com ele coexistem.

Além de articular ações que buscam a superação dos paradigmas de uma ciência tecnicista, o corpo do Grupo também se compõe da Educação Estética (DUARTE JR., 2000; GUEDES; FERREIRA, 2020; GUEDES, 2018; GUEDES, LAGE; BEMVENUTO, 2020). A Estética dessa Educação tem como fio condutor dos processos a participação integral das/dos pesquisadoras/es que os compõem, bem como os sujeitos que se inserem nas ações partilhadas pelo Grupo. Considera que o ser humano é inteiro e, portanto, mente, corpo, emoção e sentidos funcionam juntos para que cada pessoa possa estar e ser com o mundo, de maneira encarnada. Essa prática é animada na intenção de refletir acerca dos aspectos que envolvem os processos formativos docentes e discentes.

Além de defender a não dicotomia entre corpo/mente, intelecto/sensibilidades, e priorizar a presença da experiência corporal, das artes, da natureza e dos saberes que advêm dos sentidos, o Grupo acredita e põe em prática que nada acontece fora do cotidiano, na relação com nossos arredores e demais sujeitos. Assim, se ergue afirmando que nós vivemos no e com o mundo e, desta maneira, os acontecimentos que se desenrolam nos afetam concomitantemente. Estar vivo requer uma via de mão dupla entre nosso espaço interno e o que está fora de nós. Solicita-nos sentir que cada ação cotidiana se funda na interação da sabedoria do corpo, com o mundo e com os demais seres da natureza (DUARTE JR., 2000).

Porém, “ao falar em formação estética não se pretende uma substituição da racionalidade pela sensibilidade, mas um rumo epistemológico não exclusivista e mais multidimensional” (GUEDES, LAGE; BEMVENUTO, 2020, p. 366). Rumo que nos

convida a expandir, mergulhar nas diversidades de saberes e nos modos outros de fazer pesquisa e ciência sem suprimir os conhecimentos que encontramos fora do ambiente acadêmico, bem como evidencia que o dia a dia nos é um grande laboratório de experiências, de transformações. Assim, compreendemos que se manter pesquisando dentro desta perspectiva, (des)formando e formando por meio do corpo, nos convoca atenção, escuta e olhar carinhoso para cada etapa do processo e nos lembra que visibilizar nossa dimensão sensível dentro da universidade é transgredir, já que, “chamar atenção para o corpo é trair o legado de repressão e negação que nos foi transmitido pelos que nos antecederam [...]” (HOOKS, 2017, p. 253).

Emaranhadas nesses carretéis, começamos a escolher as cores, a espessura e os tipos de linha com que desejávamos costurar nossa nova ação: a pesquisa de mestrado que inspira este texto. A princípio, tínhamos um tecido com características específicas, atravessamentos próprios e circunstâncias que favoreciam com que ela se movimentasse pelo mundo. Assim, adentramos o ano de 2020 com os planos para o presente e o futuro semestres que nos aguardavam. Colocamos em prática algumas atividades, como as aulas com as/os estudantes do curso de Pedagogia da UNIRIO no componente curricular obrigatório “Corpo e Movimento”<sup>112</sup> e também começamos a escrever trabalhos para submetermos a eventos acadêmicos que partilham de nossos interesses. Um desses eventos foi o “II Encontro Internacional de Práticas Somáticas e Dança”, no qual realizamos nossa inscrição em 7 de março de 2020, enviando um resumo que contava nossos intentos a respeito da pesquisa que começava a ser desenvolvida.

Começávamos, com essas linhas, então, a fazer os primeiros pontos no tecido da pesquisa. No entanto, mal sabíamos nós que no dia 11 de março de 2020 o Coronavírus nos atravessaria avassaladoramente, nos fazendo silenciar<sup>113</sup> (KRENAK, 2020) e transformar a costura.

---

<sup>112</sup> “Corpo e Movimento” é um dos componentes curriculares obrigatórios do oitavo período do curso de Pedagogia da UNIRIO. Atuamos conjuntamente nele: Adrienne enquanto professora responsável e Vitória atuando como estagiária docente. Nossa equipe também é composta por monitoras bolsistas de ensino.

<sup>113</sup> Em seu livro “O amanhã não está à venda” lançado em 2020, em meio a pandemia, Ailton Krenak se refere ao Coronavírus como o “vírus do silêncio”. O autor faz referência a urgência de afastamento físico, recolhimento em casa e reclusão que um micro-organismo invisível a olho nu nos causou. Sinaliza também que tão acontecimento pode ser entendido como uma solicitação da Mãe Terra, Gaya, pedindo a nós, seus/suas filhos/as, que façamos silêncio para escutar os maus tratos que viemos causando a ela há tantos anos.

## **Um atravessamento nos fura o dedo**

A princípio, a pesquisa se voltava ao chão da escola. Desejávamos estar com as educadoras da Creche e do CIEP, frente a frente, corpo a corpo, para colocarmos em diálogo docência e Yoga pela via das sensibilidades. Enxergar de perto como as questões sociais, políticas e estruturais do cotidiano educativo perpassavam os corpos dessas profissionais e o quanto suas dimensões sensíveis e criativas se faziam presentes ao longo de seus processos formativos continuados.

Estávamos empenhadas em propor vivências formativas que fossem experimentadas no contato, individual e coletivo. Intentávamos que as vivências fossem um espaço-tempo para mover em conjunto, para a criação de momentos, para “cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço” (LARROSA, 2002, p. 24).

Mas, antes que nossos desejos se manifestassem no dia a dia, a pandemia diminuiu a possibilidade e intensidade dos encontros. O Coronavírus invadiu os espaços entre as pessoas e, com o contato, foi adentrando os pulmões, circulando pelos corpos e levando muitas delas para os hospitais. Diante disso, sentimos a urgência de perceber as maneiras como essa experiência nos acontecia, o que nos passava (LARROSA, 2002). Propusemo-nos, então, a sentir e perceber o que ela nos solicitava e inquietava a criar. Antes mesmo de nos aproximarmos de conceitos, buscávamos emprestar sentido ao que estávamos sentindo, dando o tempo necessário para que os acontecimentos decantassem e pudéssemos escolher com quais linhas costuraríamos a pesquisa nesse tecido esburacado. Assim, fomos reforçando em nós que “o sentir – vale dizer, o sentimento – manifesta-se, pois, como o solo de onde brotam as diversas ramificações da existência humana, existência que quer dizer, primordialmente ‘ser com significação’” (DUARTE JR., 2000, p. 136).

Para que a pesquisa a que nos propúnhamos tivesse significação e fizesse jus à sua metodologia narrativa (auto)biográfica (JOSSO, 2012; GUEDES; RIBEIRO, 2019) centrada nas experiências (LARROSSA, 2002), precisávamos estar corpo-a-corpo com o

campo de estudos: com agulha e linha nas mãos, umedecendo a linha na boca, colocando a linha na agulha, os corpos em relação e tecendo em conjunto com as educadoras nossa costura. Mas, como inaugurar a pesquisa no mundo quando o afastamento físico nos é imposto pelo novo Coronavírus? A experiência de estar fisicamente presente nos espaços educativos havia deixado de ser realizável. Assim, enxergamos um recurso à materialização: iniciar remotamente os encontros com as educadoras da Creche e do CIEP.

### **A pesquisa como um tapete de experiências**

Com estímulos para essa nova possibilidade de colocar a pesquisa em campo, enviamos um “Convite para respirar, movimentar e concentrar”<sup>114</sup> para as educadoras, marcando um primeiro contato com os coletivos. A reunião aconteceu, separadamente, com a Creche e com o CIEP, respectivamente nos dias 25 e 26 de junho de 2020, três meses após o início da quarentena no Rio de Janeiro, em decorrência da pandemia da COVID-19. Assim, demos, junto a essas educadoras, o primeiro passo de uma “jornada em que não se sabe – e o sabor parece estar aí –, aonde exatamente se vai chegar” (GUEDES; RIBEIRO, 2020, p. 20). Dessa forma, nasceu o “Esvaziar para Preencher”: um momento voltado às experiências, criado a partir da articulação entre os fundamentos do Yoga, da Educação Estética e do contato direto com docentes em seus processos de formação continuada.

O campo de estudos da pesquisa englobou 40 encontros experimentais, desenvolvidos entre a última semana do mês de junho de 2020 e a primeira semana de julho de 2021. Todas as vivências foram gravadas, exceto as dos dias 25 e 26 junho de 2020, isto porque entendíamos que era necessário chegar aos grupos pedindo licença para entrar em seus cotidianos. Ter cuidado e carinho para contar-lhes nossos intentos, nos apresentando e, aos poucos, as conhecendo. A partir de um contato estabelecido e com a relação de proximidade, perguntar sobre a possibilidade de gravarmos as reuniões para apurarmos nosso olhar para o campo após o vivido.

---

<sup>114</sup> Enviamos o convite uma semana antes da realização do encontro. Ele foi enviado aos grupos através de duas companheiras de mestrado que atuam nas instituições.

Esse primeiro contato com as educadoras nos marcou profundamente: teceu em nossos corpos biográficos (JOSSO, 2012) linhas inéditas de acolhimento, afeição, entusiasmo e esperança. A partir dele, a fim de afinarmos a relação com os coletivos, propusemos a criação de um grupo no aplicativo *WhatsApp* com as interessadas em se manterem participantes da pesquisa. Além disso, o grupo também era uma via prática para o envio dos convites semanais<sup>115</sup> ao encontro e do endereço eletrônico<sup>116</sup> para o “Esvaziar para Preencher”.

Devido a suas reverberações em nós e nos momentos em coletivo que dele decorreram, optamos por dar visibilidade a alguns dos sentires e reflexões que a vivência formativa do dia 25 de junho de 2020, com o grupo da Creche, costurou em nosso tapete de experiências que é a pesquisa. A partir dele, inclusive, as propostas começaram a se organizar começando com um acolhimento: momento em que cada participante narrava como se sentia naquele dia. Ao longo do percurso, sugeríamos que a atenção estivesse ancorada na experiência que estávamos vivendo. Finalizando, propúnhamos a construção de registros: pedimos para que as educadoras expressassem em folhas de papel suas sensações e percepções a respeito das experiências e, em seguida, compartilhassem.

Escolhemos, então, caminhar pelo tecido narrando sobre a presença de uma educadora que chamamos, carinhosamente e ficticiamente, de “Mãos Generosas”. Isto porque ela nos contou de suas sensações com o encontro de maneira que nos fez reforçar a confiança em práticas formativas que se deem por meio do criar, refletir e viver de corpo inteiro.

### **Mãos que tecem: a generosidade alinhava as linhas**

Naquele dia 25 de junho, a vivência formativa foi realizada com 10 educadoras, começando às 16 horas e com a duração de duas horas. Começamos com um momento

---

<sup>115</sup> Desejávamos que os encontros com as educadoras comessem antes do dia e hora marcados. Por isso, enviávamos durante a semana, antecipadamente, um convite feito por nós por meio de uma plataforma de criação de *designs* gráficos – *Canva*.

<sup>116</sup> As vivências formativas aconteceram via plataforma remota para reuniões *Google Meet*. Enviámos o link para a sala virtual com 10 ou 5 minutos de antecedência.

de acolhimento: nos apresentamos a elas, ampliamos nossa escuta para que elas se apresentassem, contamos-lhes a respeito da pesquisa e, então, perguntamos: “Como se sentem hoje?”; “O que imaginam dos encontros?”; “Já ouviram falar ou tiveram contato com o Yoga?”; “Já fizeram ou faziam alguma prática corporal ou terapêutica?”. Algumas já haviam escutado falar de Yoga, a grande maioria delas associava a prática a movimentos corporais e, principalmente, a aprender a respirar melhor. Por isso, também, algumas delas se interessaram pelos encontros.

Costuramos, então, o terceiro momento da reunião: corporificar no papel, por meio de um desenho, as palavras que surgiam dentro delas quando aquelas perguntas soavam em seus ouvidos. Depois, caminhamos pelo espaço que havíamos escolhido para o encontro: observando seus cantos e encantos, os detalhes, aquilo que, às vezes, no fluxo da rotina, nos passa despercebido. Até pararmos, percebermos como nosso ritmo respiratório estava e, então, começamos a subir nossos braços pelos lados ao inspirarmos, e descê-los pela frente do corpo ao exalarmos. A proposta, assim, ia se ampliando até que a cabeça pudesse – talvez – acompanhar o movimento de subida e de descida dos braços.

Em seguida, deitamos no chão – ou na cama, ou no sofá (o que lhes fosse mais confortável) –, entrando em contato com essa superfície que nos dava apoio e sustentação. Abraçamos os joelhos junto ao peito, até retornar os pés para o chão, estender o corpo inteiro e pousamos as palmas das mãos abertas no centro do peito. Ali, sentindo a respiração, mantendo o contato fino com esse nosso ritmo interno, começamos a exalar pela boca com o som da letra “A”: da maneira como podíamos, com a altura que desejávamos e com a duração confortável. Até, então, descansarmos o corpo no chão novamente.

Depois desses momentos deitadas, viramos de lado para levantar protegendo a coluna e sentamos. Com o contato mantido com nossa respiração, as convidamos a verbalizar no papel novamente, mas, agora, sobre como se sentiam naquele momento; o que imaginavam que iria acontecer a partir do que haviam experimentado; o que desejavam com aqueles encontros, o porquê de estarmos ali. Depois, partilhamos sobre nossos sentires: algumas mostraram seus corpos-palavras; outras contaram mais a respeito de suas intenções para com a prática.

Alguns dias depois desse primeiro contato com as educadoras da Creche, “Mãos Generosas”, uma das participantes daquele encontro, nos enviou privadamente pelo WhatsApp a seguinte história<sup>117</sup>:

*“Vovó, como se lida com a dor?” “Com as mãos, querida. Se você fizer isso com a mente, a dor, em vez de diminuir, endurece ainda mais.” “Com as mãos, avó?” “Sim. Nossas mãos são as antenas de nossa alma. Se você as faz se mover costurando, cozinhando, pintando, tocando ou afundando-as na terra, envia sinais de cuidado à parte mais profunda de você e sua alma se acalma porque você está prestando atenção nela. Dessa forma, ela não precisa mais enviar dor para mostrar isso. “As mãos são realmente tão importantes?” “Sim, minha menina. Pense nos bebês: eles começam a conhecer o mundo graças ao toque de suas mãozinhas. Se você olhar para as mãos dos idosos, elas contam mais sobre suas vidas do que qualquer outra parte do corpo. Tudo é feito à mão se diz que é feito com o coração, porque realmente é assim: as mãos e o coração estão conectados. Os massagistas sabem disso: quando tocam o corpo de outra pessoa com as mãos, eles criam uma conexão profunda. E desta conexão vem a cura. Pense nos amantes: quando suas mãos se tocam, fazer amor da maneira mais sublime”. “Minhas mãos, avó... quanto tempo não as uso assim!” “Mova-as minha menina, comece a criar com elas e tudo dentro de você se moverá. A dor não passará. Mas se tornará a melhor obra-prima. E não vai doer mais. Porque você conseguir bordar sua essência.”*

*Elena Barnabé*

Acompanhando a história, “Mãos Generosas” nos enviou o seguinte áudio:

*Oi Vitória, bom dia! Mesmo sendo 13 horas eu gosto de dar bom dia. É... Eu ontem tava com insônia, né, aí eu fiquei vendo o face e aí eu tenho... comecei a ver as postagens antigas minhas (respiração profunda), e aí vi esse... esse post aí que eu...que eu compartilhei... (respiração profunda). Eu achei interessante porque tudo feito com a mão né...eu sei lá, eu achei, eu na mesma hora eu lembrei da aula. (Respiração profunda) Porque as coisas feitas pela mão elas acabam (respiração profunda), sei lá tirando a dor, né. (Respiração profunda) É... Essa, essa frase aí de (respiração profunda) Esvaziar para Preencher, né, de coisas boas. (Respiração profunda). E nossas mãos, elas são instrumentos, né. (Respiração profunda). Então é isso! Aí qualquer coisa vou te comunicando, com você aqui (respiração profunda), que aí fica mais privado, tá? Beijooo!*

“Mãos generosas” é uma baiana que, com sua fala sempre tão animada e disponível ao encontro, com frequência compartilhava conosco seus pontos de vista e

---

<sup>117</sup> A história nos foi enviada por meio de uma foto de captura de tela. Escolhemos transcrevê-la para o texto de maneira corrida, entendendo-a como parte fundamental desta escrita.

sentires a respeito de como as experiências lhe tocavam. Com seu toque, teceu em nós inspirações para dar continuidade às vivências bordando-as generosamente com as linhas do corpo, do movimento, das sensibilidades, das experiências e das narrativas.

A partir de seu relato, fomos sentindo que, quanto mais tocássemos com nossas mãos as dimensões corporais, sensíveis, inteligíveis e experienciais que nos compõem, mais estaríamos abertas à força criadora da vida e da docência, tocaríamos camadas mais profundas de nós mesmas e descobriríamos as nuances, cores e texturas das linhas com que tecemos nossas ações no mundo que habitamos. Mais possibilidades teríamos de conhecê-lo e de nos apropriar dele em toda a sua pluralidade, entrando em contato com preciosos instrumentos a uma educação, uma docência e cotidiano sensíveis, “[...] levando-nos não apenas a descobrir formas até então inusitadas de sentir e perceber o mundo, como também desenvolvendo e acurando os nossos sentimentos e percepções acerca da realidade vivida” (DUARTE JR., 2000, p. 25-26).

Ela, com todo afeto, nos lançou um desafio: nos mantermos com as mãos ativas para costurarmos em movimento nossas esperanças éticas, políticas e estéticas no tecido do cotidiano que se encontrava/se encontra esburacado diante dos obstáculos da pandemia. Incentivou-nos a confiar na artesanaria sem medo de furar o dedo com a agulha, inventando e fazendo com que tudo dentro de nós se movesse, como Elena Barnabé havia a incentivado naquela história. No espaço entre as linhas da costura, nos sinalizou que poderíamos criar uma obra prima: sustentando um espaço-tempo de experiências sensíveis com o Yoga remotamente, frente às tantas ameaças à vida e a urgência do afastamento físico.

Infelizmente essa educadora precisou interromper sua presença nos encontros. No pouco tempo em que estive *online* conosco, fez morada em nosso corpo biográfico (JOSSO, 2012): assim que recebemos essa história e seu relato, conversamos entre nós e logo soubemos como começaríamos a narrar as experiências vividas com a pesquisa nas páginas da dissertação. Por mais que o campo de estudos da pesquisa tenha sido alinhavado, a tessitura da investigação continua em curso. Temos nos dedicado a reviver, a partir do contato com as gravações dos encontros, os sentires e reflexões que as experiências com as educadoras bordaram em nós.

Tanto as narrativas e registros partilhados conosco por “Mãos Generosas” quanto os que foram relatados por outras educadoras, nos possibilitaram fortalecer e perceber nossa proposta como uma perspectiva de formação que ofertou às docentes ferramentas de autocuidado, contribuindo para uma percepção ampliada de si e do/a outro/a, e de sua corporeidade, conferindo forças a uma docência aproximada de nossas ações de sentir e mover. Assim, evidenciamos a necessidade de um espaço-tempo para que educadoras/es expressem seus temores e sentimentos e, ao mesmo tempo, criem, a partir do que experimentam, estratégias para estarem em sala de aula (HOOKS, 2017).

Nesse sentido, o campo de estudos da pesquisa buscou ofertar um ambiente propício para que as educadoras estimulassem seus potenciais transformativos, apostando em uma relação horizontal entre educadoras e pesquisadoras, estando na contramão de metodologias que não considerem as características próprias das envolvidas e que se pautem em suas formações permanentes e aceleradas (LARROSA, 2002).

Sentindo que tanto a artesanaria da costura quanto a do processo criativo de formação nos solicita “um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para pensar [...]” (LARROSA, 2002, p. 24), finalizamos este texto entendendo que alinhar diz de uma possibilidade de continuidade. Alinhar deixando que as sensibilidades esgarcem o tecido da vida, da pesquisa e da ciência, mantém viva uma fresta para continuarmos também criando movimentações docentes, tendo essas mesmas sensibilidades como diálogo educativo e recurso mobilizador para uma formação, continuada e inicial, estesiada. Uma formação que tenha as próprias experiências vividas por quem se forma como centrais e significativas para a docência.

## Referências

DESIKACHAR, T.K.V. **O Coração do Yoga**. São Paulo: Editora Mantra, 2018.

DUARTE JUNIOR, João Francisco. **O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível**. 2000. 234f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

GUEDES, Adrienne Ogêda. O corpo nosso de cada dia: corporeidade e formação de professores. **Revista Teias**, v. 19, n. 52, p. 304-315, j2018.

GUEDES, Adrienne Ogêda; FERREIRA, Michelle Dantas. Formação sem fôrma: a singularidade do processo de ser professor da Educação Infantil. **Educação**, v. 43, n. 1, p. 1-12, 2020.

GUEDES, Adrienne Ogêda; LAGE, Livia; BEMVENUTO, Vitória. Inaugurar frestas na pandemia: esperar na educação do sensível. *In*: CHALHUB, Tania; RIBEIRO, Tiago da Silva (orgs.). **Reflexões de um mundo em pandemia: educação, comunicação e acessibilidade**. Rio de Janeiro: Ayvu Editora, 2020. Livro eletrônico.

GUEDES, Adrienne Ogêda; RIBEIRO, Tiago (orgs.). **Pesquisa, alteridade e experiência: metodologias minúsculas**. Rio de Janeiro: AYVU, 2019.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. 2ª. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

JOSSO, Marie-Christine. Corpo biográfico: corpo falado e corpo que fala. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 37, n.1, p.19-31, 2012.

KRENAK. Ailton. **O amanhã não está à venda**. São Paulo: Schawarzc S.A, 2020.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Rev. Bras. Edu**, Barcelona, Espanha, n.19, p. 20-28, 2002.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A cruel pedagogia do vírus**. Coimbra: Edições Almedina, S.A, 2020.

### **Sobre as autoras:**

Vitória da Silva Bemvenuto é mestranda em Educação pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), praticante e professora de Yoga por meio da tradição de TirumalaiKrishanamacharya e graduada em Educação Física pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

E-mail: bemvenutovitoria@gmail.com

Adrienne Ogêda Guedes é professora na pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Psicóloga e pedagoga, com mestrado e doutorado em Educação, formou-se na metodologia Angel Vianna e método Bertazzo e coordena o grupo FRESTAS: Formação e Ressignificação do Educador, Saberes, Troca, Arte e Sentidos. E-mail: adrienne.ogeda@gmail.com

**Sobre las autoras:**

Vitória da Silva Bemvenuto es estudiante maestría en Educación de la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro (UNIRIO), practicante y profesora de Yoga a través de la tradición de TirumalaiKrishnamacharya y se graduó en Educación Física en la Universidad Federal de Río de Janeiro (UFRJ).

E-mail: bemvenutovitoria@gmail.com

Adrienne Ogêda Guedes es maestra en el curso posgrado en educación en la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro (UNIRIO). Psicóloga y pedagoga, formada en el método Angel Vianna y Bertazzo, coordina el grupo FRESTAS: Formación y redefinición de educadores, conocimiento, intercambio, arte y sentidos. E-mail: adrienne.ogeda@gmail.com

**About the authors:**

Vitória da Silva Bemvenuto is a student of Master's degree in Education from the Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO), a practitioner and yoga teacher of the tradition of TirumalaiKrishnamacharya, and graduated in Physical Education from the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ).

E-mail: bemvenutovitoria@gmail.com

Adrienne Ogêda Guedes is a professor in the Graduate Program of Education at the Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO). She was psychologist and pedagogue and trained in the Angel Vianna and Bertazzo methodologies, and, coordinates the FRESTAS group: Educator Training and Redefinition, Knowledge, Exchange, Art and Senses. E-mail: adrienne.ogeda@gmail.com

## **EIXO II**

### **Somática como Pesquisa**

Abrange epistemologias de investigação fundadas em abordagens, métodos e técnicas somáticas. Nestes processos de investigação, a Somática consiste numa metodologia de pesquisa com princípios, procedimentos e fases que organizam todo o percurso, mesmo que o(s) objeto(s) ou o(s) objetivo(s) em questão não seja(m) propriamente somático(s), apesar de ser(em) em muitos dos casos. A Somática como Pesquisa dialoga especialmente com outras epistemologias contemporâneas, como a Prática como Pesquisa, a Pesquisa Performativa, a Pesquisa Corporalizada etc. Ressalta-se aqui a dimensão ético-política da produção do conhecimento evocada pelos modos inventivos do fazer pesquisa, onde a experiência, a sensação, e a porosidade dos estados perceptivos e afectivos do pesquisador ganham estatuto privilegiado. Nesta sessão, foram acolhidos formatos variados de apresentação, de carácter somático e/ou performativo.



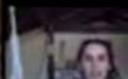
00:21:10



00:27:28









## ARTICULAÇÕES SOMATOPOÉTICAS NA IMPROVISAÇÃO EM DANÇA

Bárbara Conceição Santos da Silva – Universidade Federal da Paraíba

**Resumo** | Derivar, perambular ou andar sem rumo, na pesquisa artístico-acadêmica, pressupõe um exercício de desapego ao já sabido e, ao mesmo tempo, uma abertura para traçar novas rotas e habitar o desconhecido. No entanto, desapego não é abandono. Transitar por novos saberes é assegurado também pelo o que já se sabe. Esta comunicação visa refletir como, na dança improvisada, fazer o que já se sabe não é uma decisão deliberada – é um empreendimento da auto-organização corporal. O não-saber, condição daquele que se coloca no exercício do devir é, portanto, atravessado por muitos saberes. Não se trata de um ponto de partida neutro; ele envolve e é envolvido por experiências prévias que revelam um tipo de inteligência que se atualiza durante a improvisação que possibilita rastrear, mapear e manejar informações, contemplando o dentro-fora como realidades permeáveis e não apartadas. O que o não-saber parece-nos apontar é que, nem o percurso nem o “produto” final ou parcial engendrados numa ação performativa ou numa pesquisa acadêmica em dança são controláveis e previsíveis. A improvisação em dança revela um *modus operandi* que carrega algum nível de estabilidade e, ao mesmo tempo, lida com risco, com rearranjos e com a reinvenção de si.

**Palavras-chave:** Não-saber. Improvisação em dança. Movimento Autêntico. Conhecimento somático.

## ARTICULACIONES SOMATO POÉTICAS EN LA IMPROVISACIÓN EN DANZA

**Resumen** | Derivar, deambular o caminar sin rumbo en la investigación artístico académica, presupone un ejercicio de desapego de lo conocido y, al mismo tiempo, una apertura para trazar nuevas rutas y habitar lo desconocido. Sin embargo, desapego no es abandono. Transitar por nuevos saberes también está garantizado por lo que ya se sabe. Esta comunicación tiene como enfoque reflexionar cómo, en la danza improvisada, hacer lo que ya se sabe no es una decisión deliberada –es un emprendimiento de la autoorganización corporal. El no saber, condición de aquel que se coloca en el ejercicio del devenir es, por lo tanto, atravesado por muchos saberes. No es un punto de partida neutral; él involucra y está involucrado por experiencias previas que revelan un tipo de inteligencia que se actualiza durante la improvisación que hace posible rastrear, mapear y conducir informaciones que contemplan el adentro hacia afuera como realidades permeables y no apartadas. Lo que el no-saber parece señalarnos es que, ni el camino ni el "producto" final o parcial engendrados en una acción performativa o en una investigación académica en danza son controlables y predecibles. La improvisación en

danza revela un modus operandi que conlleva cierto nivel de estabilidad y, al mismo tiempo, hace frente al riesgo, los reordenamientos y con la reinención de si.

**Palabras clave:** No saber. Improvisación en danza. Movimiento Auténtico. Conocimiento somático.

## SOMATIC-POETIC ARTICULATIONS IN DANCE IMPROVISATION

**Abstract** | Drifting, roaming or wandering in creative-academic research implies an exercise of detachment towards the already-known and, at the same time, an openness to trace new routes and inhabit the unknown. Nevertheless, detachment is not abandonment. Travelling among new knowledges is made possible also by what one already knows. This paper aims to reflect on how in improvised dance doing what one already knows is not a deliberate decision but a self-organizing bodily endeavor. Not-knowing, the condition of the one who puts her/himself in the exercise of becoming, is therefore permeated by many knowledges. It is not a neutral starting point; it involves and is involved by previous experiences that reveal a type of intelligence that updates itself during the improvisation and makes it possible to track, map and handle information, contemplating the inside-outside as permeable and non-dissociated realities. What not-knowing seems to be pointing at is that neither the process nor the final or partial 'product' engendered through a performance or academic research in dance are controllable or predictable. Dance improvisation reveals a modus operandi that carries some level of stability and, at the same time, deals with risk, rearranging and reinventing oneself.

**Keywords:** Not-knowing. Dance improvisation. Authentic Movement. Somatic knowledge.

### Introdução

Este artigo apresenta um recorte da pesquisa de doutoramento em curso pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro– UNIRIO, que contempla, em sua investigação, duas abordagens corporais: o Método Pilates e o Movimento Autêntico, como práticas de cuidado e atenção a si e a repercussão delas em meu corpo para pensar criação em dança/performance tecida via improvisação. Adotando o Pilates numa perspectiva somática que não desvincula o trabalho tônico do relaxamento muscular e da disponibilidade criativa e imagética que percebo que a prática promove, e o Movimento Autêntico (MA) como uma

abordagem somática-relacional (JORGE, 2009) que se debruça na construção do testemunho a partir da criação de um campo constituído com o rigor da presença de pelo menos um movedor, de olhos fechados, e de uma testemunha, de olhos abertos, a finalidade deste artigo é compartilhar reflexões sobre o que vivo diante do que não sei no contexto da improvisação, o que e como encontro soluções provisórias para lidar com o que emerge a partir do que já se sabe.

Parte-se da premissa de que, para improvisar, quanto mais informações corporais eu dispuser como acervo, como “banco de dados”, mais possibilidades de criar rearranjos, combinações e investir na reinvenção de si se revelam. Assim, acessar o não-saber, o desconhecido, é assegurado também pelo que já se sabe e tal condição é um empreendimento da auto-organização corporal. Shalizi et al (2004 apud BISSOTO, 2007, p.85) se refere ao termo auto-organização, cunhado na década de 1940

[...] para rotular os processos pelos quais os sistemas se tornam mais altamente organizados no tempo, sem serem ordenados por agentes ou programas externos. Ele se tornou um dos conceitos dominantes da ciência não-linear sem mesmo ter sido propriamente definido.

No entanto, de acordo com pesquisador Giorrdani Souza (2017), na concepção enativa da cognição, a própria capacidade de auto-organização de um indivíduo modifica o seu entorno, o que possibilita uma abertura para o imprevisível, a criatividade e o acaso, fruto da coimplicação entre organismo e ambiente.

Ao reconhecer que não se cria a partir do nada, considerando-se que há um nível básico, estrutural de experiência que dispara a criação, trago para o diálogo a noção do conhecimento somático aqui tomado como uma bricolagem de experiências em diferentes abordagens somáticas, que são provenientes de uma prática continuada, assim como inclui, também, práticas esporádicas e irregulares. É possível afirmar que a regularidade em uma prática somática permite que possamos aprofundar sobre o conhecimento de si, a percepção do corpo seja em movimento ou em pausa e nos fornece recursos para ampliar o seu uso para fins de criação artística. Entretanto, uma prática eventual também pode produzir um efeito duradouro ou um aprendizado que se desdobra. Nesse sentido, esses dois modos de experienciar tais práticas possibilitam que se complementem entre si, ativando e ampliando percepções que se tornam passíveis

de atualização ao revisitar sensações, imagens, gestos ou quaisquer rastros do que fora já vivenciado no/pelo corpo.

Encontro ressonância nos argumentos do artista, professor e pesquisador Giordani Souza em sua pesquisa de mestrado sobre a relação entre o soma e a improvisação na qual ele pondera:

[...] Ao improvisar, o soma em movimento traz à consciência as percepções sensoriais que esses movimentos produzem; avalia, discerne e decide como dar continuidade a sua ação, levando em consideração os afetos que o mobilizam. É, justamente por compartilharem esses entendimentos, que tanto as práticas somáticas quanto a improvisação em dança apresentam esse potencial de articulação entre educação, saúde e arte. (SOUZA, 2017, p.23).

Por articulações somatopoéticas estou considerando as conexões no/pelo corpo que são engendradas no cruzo entre as práticas do Método Pilates e do Movimento Autêntico (MA) que reconheço atuarem em prol do refinamento da minha autopercepção quando danço improvisando. Há um tanto do que esse encontro gera que me é possível manejar e um tanto que, inevitavelmente, também me escapa. É uma ‘dança’ do processamento de informações que inclui memórias, imagens, sensações, ações, pensamentos, estados de corpo, micropercepções e que modificam minha prontidão perceptiva.

Souza (2017) ao discorrer sobre a visão atuacionista da cognição nos apresenta a autorregulação como um dos três modos permanentes e interligados de atividade corporal e considera que no contexto da improvisação em dança

[...] há uma constante autorregulação da cinestesia e dos processos sensório-motores do sujeito movente em busca da organização de seu mover no contexto em que está inserido e isto acontece tanto através de processos conscientes quanto inconscientes. (SOUZA, 2017, p.45).

Apresento como metáfora duas imagens para pensar as diferenças qualitativas que experiencio diante dessas abordagens– o Pilates como chão, esteio, com a qualidade daquilo que me ancora na fisicalidade (apoios, alavancas, estrutura, força adequada, relaxamento justo e resistência); e o MA como céu, como aquilo que suspende meu olhar não apenas por operar de olhos fechados enquanto movedora, mas, sobretudo, por propiciar mergulhar na experiência, imergir na sensação do que eu vivo na presença do

outro, alargando o meu mover no exercício de captura do sentido do gesto. Essas metáforas não pretendem aprisionar cada uma das abordagens; elas podem ser processadas de modo maleável, dinâmico e intercambiante, quando ocasionalmente o “chão” pode tornar-se céu, e o “céu”, chão.

Para o que me dedico aqui a desenvolver é relevante esclarecer que transitar entre o não-saber e o que já se sabe no contexto da improvisação em dança é também sobre o que vivo no campo que é criado com o trabalho do MA, recorte a partir do qual esta escrita é impulsionada. É também sobre como esses saberes que são exercitados, nomeados e reconhecidos em estúdio podem ser modulados quando em ações performativas. Soraya Jorge, difusora da abordagem no Brasil, elege alguns princípios do pensamento prático dentre os quais afirma: “[...] o MA é sobre o desconhecido. A possibilidade de abraçar e também sustentar o que não se sabe. Nessa relação legitimar o que se sabe em plena relação com o mistério.” (2020, p.38-39).

A performer e professora Eleonora Fabião, ao se referir ao não-saber, pondera que, tratando-se de processos criativos, a coisa é diferente, “ganha contornos impressionantemente sensíveis e vorazes”:

[...] No meio dos processos criativos, sugiro, é preciso cultivar o não-saber. Ter paciência, determinação e coragem para ficar lá, não exatamente na ignorância porque seguimos estudando e muito, [...] mas para ficar no não-saber dando tempo para que a coisa que está se formando comece a querer saber, ela mesma querer saber e assim começa a dizer o que pensa, o que quer, o que sabe, o que precisa, o que enxerga, o que vislumbra. [...] o não-saber faz tanto parte da pesquisa quanto o saber.<sup>118</sup>

Diante do desafio de articular esta prática com a criação, algumas indagações são formuladas: como é possível acessar o que vivo na roda de prática quando estou performando? A natureza do que se apresenta como não-saber de olhos fechados é similar quando de olhos abertos ao interagir com o público? Que tipo de rigor é necessário para manejar o já sabido nos dois papéis? Qual a qualidade da sintonia que se estabelece entre quem vê/sente de olhos abertos e quem sente/vê de olhos fechados? O que se vê

---

<sup>118</sup> Fala proferida na mesa de abertura “Escrita de artista” dentro do Seminário Cruzos, Frestas e Paraquedas promovido pelo PPGAC/ ECO-UFRJ, realizado de modo remoto em 03 maio de 2021, com mediação de Ricardo Cabral.

de olhos abertos e o que se vê de olhos fechados? Em ambas as situações parece coexistir o ver-se por/de dentro, de modo coimplicado. Ou seja, o ver, ver-se ou ser visto (JORGE, 2020) como ação sentida no/pelo corpo.

Georges Didi-Huberman (2010) nos faz um convite de abertura e uma advertência que penso poder articular com as questões expostas acima:

[...] Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos-ou melhor, para experimentar o que não vemos com toda evidencia (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um ter: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável— ou seja, votada a uma questão de ser—quando ver é sentir algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.34)

Ver, aqui, é apurar a experiência com outros sentidos para além do que se evidencia como visível e é também sobre descolar uma legenda que pode emergir do nosso hábito de identificar/julgar tudo que nos ocorre. É sobre viver/ser uma sensação diante de um gesto e encontrar uma gramática para nomeá-la.

Deparo-me com uma questão-provocadora que Soraya Jorge<sup>119</sup>, com quem venho praticando o MA desde 2016, nos instiga ao seguinte exercício reflexivo: existe diferença entre mover e dançar/improvisar? Essa questão me remete imediatamente ao contexto e modo como o MA acontece: o aspecto ritual da prática e a criação do campo quando movedores entram na roda de olhos fechados para serem testemunhados por alguém de olhos abertos, que, por sua vez, se autorregula para não projetar, não julgar, não criar legendas para o que apresenta. O movedor fica atento ao primeiro impulso que o faz mover e se move, ao passo que, com os anos de prática, esse primeiro impulso pode ser contido para ver o que emerge. Jorge (2020) elucida essa dinâmica entre mover e testemunhar:

---

<sup>119</sup> Formada em Dança pela Angel Vianna (FAV) onde também atua há vinte anos como professora, é doutoranda em dança pela Faculdade de Motricidade Humana/PT, cofundadora do CIMA (Centro Internacional do MA) junto a Guto Macedo e é difusora da abordagem no Brasil desde 1999. É também membro e professora do The Discipline of Authentic Movement Faculty (Disciplina do Movimento Autêntico) - Janet Adler.

[...] No processo de ser visto pelo Outro, a pessoa começa a Se ver. Um terceiro componente surge nessa relação – a Testemunha Interna (Internal Witness) – ver o outro como ele é, me ver como sou.

Com os olhos fechados, a pessoa que move escuta seu interior e descobre o movimento que surge de uma motivação oculta, de um impulso celular. Gradualmente o invisível se torna visível, o inaudível se torna audível, e uma forma explícita expressa o conteúdo da experiência direta. (JORGE, 2020, p.33).

Apresento para esta discussão o contexto de quando danço improvisando na presença do relato de um participante, mediante sua experiência no programa performativo<sup>120</sup>Cozinha comPartida delivery<sup>121</sup>que desenvolvi nas cidades do Rio de Janeiro, Salvador e João Pessoa<sup>122</sup>, entre os anos de 2020 e 2021. Com a impossibilidade de realização desta performance presencial devido à pandemia, o preparo da comida e o compartilhamento pari passu de cada etapa, com as sonorizações próprias do ambiente e das narrativas que me invadem e me conectam a este fazer são realizados à distância, desde minha casa e enviadas ao participante, quando lhe é sugerido ouvi-las antes de degustar a comida. Deste modo, o que seria experienciado ao vivo é compartilhado via áudio, o que permite ao participante criar suas próprias paisagens, nutrir sua imaginação, acessar memórias como ingredientes de uma “entrada”, até que o prato principal chegue a sua casa para saboreá-lo. É, então, após esse preparo e degustação que o participante envia um relato da sua experiência e eu danço movida pelas suas palavras.

Como respondo em movimento ao que me é relatado? Como pinço detalhes, como crio corpo para o que danço? O que movo e o que em mim é movido? Quando ouço sobre

---

<sup>120</sup> “Programa é motor de experimentação porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política. Ou, para citar palavra cara ao projeto político e teórico de Hanna Arendt, programas são iniciativas.” (FABIÃO, 2013, p.4)

<sup>121</sup> Trata-se de uma performance tecida a partir do desejo de compartilhar experiências vividas no preparo e partilha de alimentos. A cozinha como espaço de troca e acolhimento, como lugar de convívio, de afeto, sensações, experimentação, reinvenção e memórias. Através de uma chamada nas redes sociais (WhatsApp, Instagram) eu me ofereço a cozinhar, a partir da escolha pelo participante de um ingrediente principal (vegetariano) ofertado na semana e entregá-lo a domicílio. O participante envia um relato após degustação relacionado à prática do cuidado e dos afetos que esta ação pode mobilizar. Na presença do relato em minha casa faço uma pequena dança, enviando-a ao participante, momento no qual o programa performativo se encerra.

<sup>122</sup> Agosto de 2020; Outubro de 2020; Agosto/Setembro de 2021, respectivamente.

a experiência de alguém eu testemunho como me afeto e isto se relaciona não apenas ao que é falado, mas, sobretudo, como. O ritmo da fala, a intensidade, as pausas, as ênfases, as palavras escolhidas, o encadeamento das ideias, as imagens que se criam. Assim, a palavra aqui é tomada enquanto gesto, como considera Jorge nas rodas de prática, que gera sensações, emoções, imagens, impulsos de movimento e é a partir do testemunho dessas ocorrências que crio um breve dança-eco. Por isso cada relato, mesmo que seja motivado pela mesma comida (pode ocorrer de dois ou três participantes selecionarem o mesmo ingrediente) vai mobilizar uma dança diferente, com singularidades próprias porque o programa performativo tem um caráter relacional.

A compreensão de programa ao qual me refiro é definido pela performer e pesquisadora Eleonora Fabião como sendo “o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio.” (FABIÃO, 2013, p.4). O que me retorna através do participante é fruto da minha ação, e é, portanto, também sobre mim e como meus gestos afetam o outro. É sobre como o programa performativo reverbera em cada pessoa adentrando na memória do outro e conectando-se com as minhas. O que é tecido em tempo real nessa trama se aproxima do que Laurence Louppe apresenta como o fazer compositivo: “[...] O importante na composição é conferir existência a uma matéria inexistente, encontrar caminhos para o desconhecido e o não criado.” (2012, p. 225).

O que venho nomeando como “breve dança-eco” que é compartilhada tem um caráter íntimo, é curta na sua duração (até três minutos, em média), utilizando o celular, feita de “perto” e igualmente para assim ser apreciada. Ela revela uma atenção mais focada aos aspectos sensoriais e imagéticos de como as palavras se movem em mim do que empenhada com o resultado estético do que emerge. Fragmentos e recortes do corpo, gestos, a relação do corpo com o fundo/paisagem, a precariedade da luz e do espaço disponível para mover são alguns dos elementos que podem compor a improvisação. Improvisar com o que se tem de modo objetivo em diferentes cenários dentro de casa ou no espaço da rua, se assim o relato me convidar, e com o que parece invisível e desconhecido. Para a captura de imagens com o celular realizado por outra pessoa, alguns direcionamentos são dados como o gesto, postura ou parte do corpo que

será enquadrada inicialmente, aproximações ou distanciamentos e alguma liberdade para acompanhar o que se apresenta.

As articulações somatopoéticas se apresentam no manejo dessa dança que se faz no cruzo das informações que se apresentam no/pelo corpo. Do que já sei— uma tendência a ritmo acelerado e grandes amplitudes de movimento, desenhos sinuosos de coluna e braços, mudanças bruscas de direção e dinâmica— poderia enquadrá-los como materiais que colaboram para a estabilidade da improvisação. Em contrapartida, materiais que se apresentam no ato de improvisar pela sensação, pelo gesto que impulsiona a movida ou por imagem(ns) que dependem e dialogam com aqueles pré-existentes, com o já sabido, dando margem para experienciar a lentidão, saborear as sensações, mover os afetos e criar outros modos de estar em relação.

No que diz respeito às imagens que me colocam em movimento, elas podem aparecer tanto de modo explícito quanto implícito. Quando um participante me relata que “[...] esta comida está com a presença de quem fez muito forte, ela me faz viajar um pouco em devaneios picantes; [...] é uma comida boa para provocar alguma coisa”<sup>123</sup> é um convite de abertura que pode me levar para muitos lugares e eu escolho caminhar lentamente sobre um tecido colorido de cores quentes estendido no chão e brinco com ele sendo envolvida pela textura e o manuseio com os pés, serpenteando o espaço com ele entre as garras dos dedos. A câmera captura apenas imagens no plano baixo, com foco nas pernas e pés. Em outro relato, é disparada outra qualidade que me possibilita uma experiência mais direta com a imagem:

Eu me senti muito presente nesta refeição. Almocei lentamente, lentamente. Na maioria das vezes eu fechava os olhos para saborear mais; [...] abriu um campo de possibilidades para mim, para eu parar, comer e degustar tudo que estava sendo ofertado para mim; [...] eu sinto uma sensação de gozo e alegria<sup>124</sup>.

---

<sup>123</sup> Relato de uma participante da Cozinha comPartida versão delivery na semana de 16 a 20 de agosto de 2021, em João Pessoa.

<sup>124</sup> Relato de uma participante da Cozinha comPartida versão delivery na semana de 23 a 27 de agosto de 2021, em João Pessoa.

Neste último relato me desloco para varanda de casa e com a luz do sol que se põe, me coloco em pé, invisto na lentidão do mover como motivo para a dança e a captura se concentra na parte superior do corpo.

A palavra que está sendo mais forte para mim é mistura de muita coisa interna que eu não estou sabendo nomear, como também eu não sei nomear o que tinha dentro dessa receita. [...] Tem a sensação de cuidado também, do que chegou pra mim é fruto de uma preparação, preocupação e de um cuidado de algo que não importa qual o caminho; às vezes as coisas não vêm no melhor caminho, dentro da melhor situação<sup>125</sup>.

Esta dança é disparada com um gesto de uma mão sobre a outra, de uma acolhendo a outra e se desenvolve com a expansão do movimento dos braços que entram e saem dentro de um mesmo recorte espacial na frente do próprio corpo. Mãos, braços, tronco e pernas se integram no movimento de giro e termina por reequilibrar o eixo retomando o gesto inicial.



Figura 1 – Captura de tela de um breve dança-eco enviada ao participante. Fonte: arquivo pessoal.

Loupe (2012) considera a improvisação “(...) uma técnica de formação e também um meio de investigação da matéria e do próprio bailarino, do potencial produtivo de cada

---

<sup>125</sup> Relato de um participante da Cozinha comPartida versão delivery na semana de 23 a 27 de agosto de 2021, em João Pessoa.

um e do 'campo potencial' no ateliê de dança e na comunidade que lhe dá vida." (2012, p.234). Deste modo, identifico rastros de algumas danças que vazam para outras, como também se apresentam dinâmicas singulares que também negocia com meu estado de corpo no dia.

Reconectando sobre a questão entre mover e dançar, uma possível distinção que se apresenta é que, na estrutura do MA, mover é, necessariamente, de olhos fechados, embora haja ressalvas e seja indicada a abertura dos olhos para salvaguardar a integridade física dos envolvidos quando o mover se apresenta com amplitude expansiva e intensa, ou ainda, quando surge necessidade de outra ordem. Jorge, durante as rodas de prática afirma que não existe separação entre mover e testemunhar. Ocorre que uma função habita a outra e quando movo aciono minha testemunha (interna) e, ao testemunhar, também sou movida. Essa separação inicial não instaura um caráter dual ao trabalho, mas possibilita constatar que o testemunho depende da experiência prévia com o mover, sem a qual não se tem background para construir testemunho, nem tão pouco, corpo de sustentação para criar o campo necessário para tal.

Outra distinção que se apresenta em termos estruturais é o campo criado no MA que me possibilita mover a partir da presença do outro (a testemunha), sabendo que o seu olhar é destituído ou, pelo menos, atenuado de julgamentos. "A pessoa que testemunha traz uma qualidade receptiva de clara atenção para com a pessoa que Move. Traz também consciência para seu próprio mundo interno: sensações, significados, julgamentos e críticas." (JORGE, 2020, p.33). Ao tomar de empréstimo aspectos desta prática para dançar improvisando assumo o risco que fiquem obscuras sutilezas do que aparece, tendo em vista que conto exclusivamente com minha testemunha interna e não mais com o olhar da facilitadora e de outras testemunhas-movedores. Ressalto que o manejo da testemunha interna aqui é assegurado pela assimilação da testemunha externa, sem a qual a existência da primeira não é constituída; existe, portanto, uma relação de codependência entre elas.

Há momentos em que me sinto, na prática do estúdio, dançando/improvisando ao mover, assim como na Cozinha comPartida, em algumas danças-eco me percebo movendo ao improvisar/dançar. Eu ainda não sei precisar se é o modo como entro no gesto ou se é o aguçamento da testemunha que possibilita tal distinção, ou ainda, uma

combinação dos dois. Estimo que mover e dançar/improvisar vão-se amalgamando, diminuindo a distância e a diferença entre elas – se é seguro afirmar que esta de fato exista – tanto quanto é exercer as funções de mover e testemunhar, como uma contendo a outra.

O que o não-saber parece-nos apontar é que, nem o percurso nem o “produto” final ou parcial engendrados numa ação performativa ou numa pesquisa acadêmica em dança são controláveis e previsíveis. A improvisação em dança revela um *modus operandi* que carrega algum nível de estabilidade e, ao mesmo tempo, lida com risco, com rearranjos e com a reinvenção de si.

## Referências

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2020.

BISSOTO, Maria L. Auto-organização, cognição corporificada e os princípios da racionalidade limitada. **Ciências & Cognição**, Rio de Janeiro, v. 11, p. 80-90, 2007.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. **Revista do LUME-ILINX**, nº 4, Dez.2013.

JORGE, Soraya. **O Pensamento Movente de um corpo que dança** – ou a necessidade de se criar um estilo para falar de Movimento Sensível. Monografia (Especialização em Terapia Através do Movimento, Corpo e Subjetivação) – Faculdade Angel Vianna, Rio de Janeiro, 2009.

JORGE, Soraya. Movimento Autêntico (MA). Um Testemunho no Brasil. *In*: JORNADA DE PESQUISA EM ARTES CÊNICAS, 10 e COLÓQUIO DE PESQUISA EM ARTES NAS ESCOLAS, 1, 2020. **Anais** [...]. João Pessoa: Editora do CCTA, 2020.

LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Trad. de Rute Costa. Lisboa: Ed. Orfeu Negro, 2012.

SOUZA, Giorrdani Gorki Queiroz de. **Improvisar-se dançando**: cognição e investigação da experiência. 2017. 140 f. il. Dissertação (Mestrado em Dança) –Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

**Sobre a autora:**

Artista-docente, pesquisadora e professora de dança do Departamento de Artes Cênicas da UFPB. Doutoranda em Artes Cênicas pelo PPGAC/UNIRIO. Interessa-se pela improvisação, composição em tempo real, abordagens somáticas, performance e pelos estudos do corpo. barbaracss4.9@gmail.com

**Sobre la autora:**

Artista-profesor, investigador e profesor de danza en el Departamento de Artes Escénicas de la UFPB. Estudiante de doctorado en Artes Escénicas en PPGAC/UNIRIO. Interesado en la improvisación, composición en tiempo real, abordajes somáticos, performance y estudios corporales. . barbaracss4.9@gmail.com

**About the author:**

Artist-teacher and researcher. She is a dance professor at the Department of Performing Arts at UFPB and a doctoral candidate in Performing Arts at PPGAC/UNIRIO. She is interested in improvisation, real-time composition, somatic approaches, performance and body studies. barbaracss4.9@gmail.com

## CONFLUENCIAS E SIMULTANEIDADE: MEDICINA TRADICIONAL CHINESA (MTCH) E BODY-MIND CENTERING<sup>SM</sup>

Daniela PerlaTroianovski

**Resumo** | Corporalizar é acontecer. Escolhi começar com uma experiência reveladora, em que trabalhei a partir do Balanceamento Energético Celular<sup>SM</sup>, o Body-Mind Centering<sup>SM</sup> e os Cinco Elementos, com Rodrigo, July e Nur (menina de dois anos, com leucemia). Os pais me comunicam que sentem um bloqueio que vem de suas linhas paterno/materna (função natural do elemento Água), enquanto a garota olha para mim, sorridente, e me usa como suporte para transitar os Padrões Neurocelulares Básicos (PNB), como se “soubesse”. Entrelaçamos nossas presenças entre canções e exercícios dos sistemas ósseo e glandular, e, no final da sessão, Nur voltou a andar. O vínculo entre as funções naturais das energias e a Integração Somática habilita uma abordagem que permite experienciar a consciência celular e direcionar a informação transgeracional. Nessa sequencialidade e simultaneidade convergem o individual, o familiar, o social, a humanidade em conjunto, em sua capacidade de escolha. Pude colher explorações que dão conta da consonância do campo energético com a abordagem somática da embriologia e a consciência celular: *aqui e agora* implica presente, passado e futuro como um instante contínuo. Escutar o processo vital e sua atualização constante subjaz entre o vazio e o vislumbrar.

**Palavras-chave:** Simultaneidade. Energia. Corporeidade. Experiência. Consciência.

## CONFLUENCIAS Y SIMULTANEIDAD: MEDICINA TRADICIONAL CHINA (MTCH) Y BODY-MIND CENTERING<sup>SM</sup>

**Resumen** | Corporeizar es suceder. Comienzo con una experiencia reveladora, en la cual trabajé desde Equilibrio Energético Celular<sup>SM</sup>, Body-MindCentering<sup>SM</sup> y los Cinco Elementos, con Rodrigo, July y Nur (niña de dos años que tiene leucemia). Los padres me comunican que sienten un bloqueo que viene de sus líneas paterno/materna (función natural del elemento Agua), mientras ella me mira sonriente me usa de soporte para transitar los PNCB, “como si supiera”. Entrelazamos nuestras presencias entre canciones y ejercicios y, al final de la sesión, Nur volvió a caminar. El vínculo entre las funciones naturales de las energías y la Integración Somática habilita un abordaje que permite experimentar la consciencia celular y dirigirla información transgeneracional. En la secuencialidad y simultaneidad convergen lo individual, familiar y social, la humanidad colectiva, en su capacidad de elección. Pude reunir exploraciones que dan cuenta de la consonancia del campo energético con el abordaje somático de la embriología y la consciencia celular: *aquí y ahora* implica presente, pasado y futuro como un instante continuo. Escuchar el proceso vital y su actualización constante subyace entre el vacío y el vislumbrar.

**Palabras clave:** Simultaneidad. Energía. Corporeidad. Experiencia. Consciencia.



## CONFLUENCES AND SIMULTANEITY: CHINESE TRADITIONAL MEDICINE (MTCH) & BODY-MIND CENTERING<sup>SM</sup>

**Abstract** | Embodiment happens. I choose a revealing experience, in which I worked from Cellular Energy Balance<sup>SM</sup>, Body-Mind Centering<sup>SM</sup>, and Five Elements, with Rodrigo, July and Nur (a 2-year-old girl who has leukemia). Their parents tell me that they feel a block that comes from their paternal/maternal lines (a natural function of the Water element), while she looks at me smiling, she uses me to support the BNPs, "as if she knew." We intertwine our presences between songs and exercises of the bone and glandular systems. At the end of the session Nur was able to walk again. The link between the natural functions of energies and the somatic integration enables an approach that allows us to experience cellular awareness and channel the transgenerational information. It is in this sequential and collective humanity aspects converge, in their capacity of election. I was able to treasure explorations that account for the consonance of the energy field with the somatic approach to embryology and cellular awareness: here and now it involves present, past and future as a continuous moment. Listening to the vital process and its constant updating lies between the vacuum and the glimpse.

**Keywords:** Concurrency. Energy. Corporeality. Experience. Consciousness.

### Tempo cíclico / ponto de partida

Em 1989, viajei ao Brasil "sem tempo e sem espaço", disse e pensei. Todos nove meses em Alter do Chão, Amazônia – matriarcado – esclareceram a certeza da unidade na diversidade, corpo múltiplo. Foi-nos oferecida uma cabana (as casas sem morador caem, disseram os caboclos) e me chamaram para fazer massagens: corpo-mente-espírito-energia-emoção-troca-macro-micro-indivíduo-comunidade-humanidade. Em Araruama fiz uma sessão de Cinesiologia Aplicada, Memória Celular com Henny Muñiz de Aragão, com quem iniciei e terminei a minha formação.

Voltei à Argentina para desenvolver o Balanço de Energia Celular. Em 2005, conheci o BMC<sup>SM</sup> que foi e é a forma e o conteúdo que completam uma plataforma com a qual ressoo para viver, trabalhar, aprender, compartilhar, investigar.

Em 2020, a contingência da pandemia me aproxima novamente do Brasil. Por meio dos grupos de estudo e Língua Portuguesa e da rede que se formou a partir das

aulas de Bonnie Cohen via Zoom, atualizo meu projeto de Imersão Somática para o Encontro Brasil Somático e promovo um projeto artístico.

## **UNISoNO, Cinco elementos**

Em maio de 2021, eu convidei cinco artistas para gravar um vídeo, um trabalho em andamento, a partir da tentativa de corporalizar um elemento cada:

Água para energia fria, fluida. Madeira para a energia quente que brota, sobe e determina os espaços. Fogo para energia quente, leve e luminosa que se espalha facilmente. Terra de energia neutra sobre a qual tudo repousa, se estabilizando, receptiva. Metal para energia fria e seca que desce, concentra e condensa (HIRSCH, 2012, p. 10).

FOGO, TERRA, METAL, ÁGUA e MADEIRA são nomes que simbolizam relações que entrelaçam as coisas, fatores de coesão que atraem outros aparentemente diferentes, mas essencialmente iguais.

Abro o jogo das relações compartilhando nossos diálogos...

TERRA. Domingo, na hora da soneca, depois do almoço, revivo uma sensação de menina: sentirei tédio? Ponto de partida de uma concatenação de pensamentos (desequilíbrio da Terra). E se ninguém quiser fazer o processo comigo? Chegando ao parque, a dúvida vai se aquietando. É que, no caminho, chega a primeira mensagem de WhatsApp do grupo UNÍSoNO elementos. É da Andrea Fernández: “Segui a proposta da Dani de gravar alguns minutos da experiência com o elemento em vídeo, partilho a minha semente que acredito que vai evoluir...”

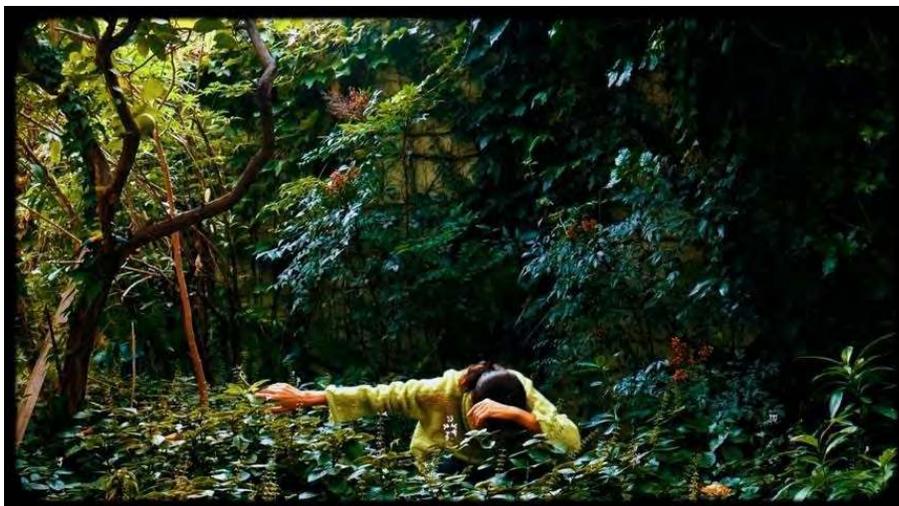


Figura 01 – TERRA entre verão e outono. Fonte: Acerto pessoal.

METAL. Maite Gago: “Obrigada por tudo que você está compartilhando, é um belo motor para sentir o movimento dos elementos! Acabei de enviar para a unidade o que temos colhido do elemento Metal nestas semanas: há algumas imagens e palavras, qualidades, paisagens que surgiram da experiência, com Dani explorando os pulmões e também pequenos tesouros, vestígios, experiências de cada um nos outros espaços, conversas, o cotidiano e a generosidade e intuição desta época outonal/metal. Nessa árvore encontrei abrigo, um tronco oco. Lá fora, sozinha, a estrela da noite. O extremo daquela árvore me permite contemplar o mistério, a imensidão. Aprecio a beleza das paisagens despojadas, a sutileza que anima o espírito cansado. A coragem de fazer a pergunta. A folha desprende-se e cai indiretamente; sabe de tempos. Solta-se aos poucos. Vai uma após outra. Dando-se tempo. Desacelera, relaxa, sinta o seu peso e faça contato. No terraço vi o tecido de galhos secos, frutinhas, o céu, a distância. Longe, mais perto, da pele para dentro, da pele para fora. Condensado, tesouro como uma pedra preciosa que une suas partes valiosas e é polida junto com outras... Amílcar diz: pele com pele, bochecha com bochecha, quando estou triste procuro a Inda e me acalmo...”



Figura 02 – Inda e Amilcar, proteção / troca. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 03 – Arriba/abajo. Fonte: Acervo pessoal.

Senti que os elementos começaram a falar através de nós: “Que recursos temos para encontrar o centro deste caos, no meio da pandemia da COVID-19? Resposta possível: o jogo”, ouvi Andrea dizer em sua aula de Contato de improvisação.

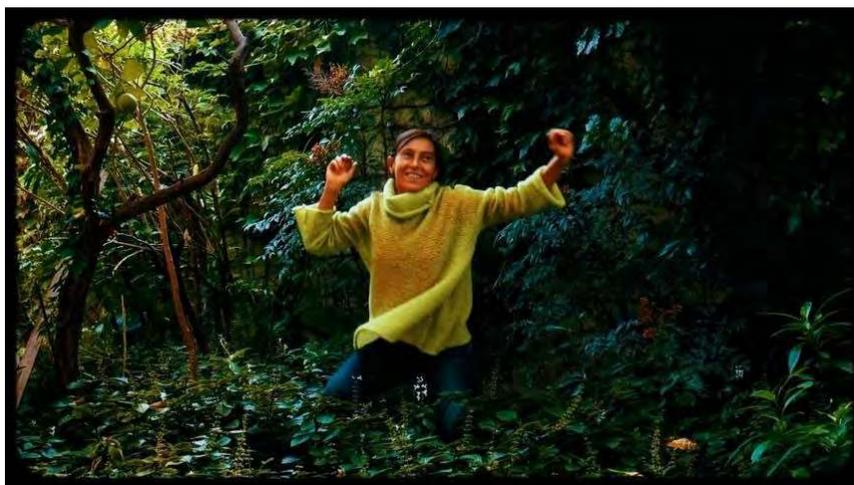


Figura 04 – Terra entre outono e inverno. Fonte: Acervo pessoal.

ÁGUA. O invisível se torna visível e o visível se torna invisível em uma transformação permanente. Escuta. Proponho a Marila Velloso que corporalizemos juntas a partir de uma plataforma virtual: ouvidos/vibração/ossos/permanência e fluxo. “Devo colocar uma música?” Pergunto a ela. “Já estou aí”, responde. Havíamos conversado sobre congelar, sair da rigidez, uma forma de coragem para enfrentar o medo? ideia fixa de unidade? Outra direção surge: articular, dar fluidez às partes para entrar na multiplicidade.

Estados de água, unidade/separação, partes e tudo, aumenta a amplitude de mobilidade, clarificando os suportes, necessidade de canal, dobrando e desdobrando osso, alinhando para descarregar e carregar conforme a seiva sobe nas plantas.



Figura 05 – Continuidade/Descontinuidade. Fonte: Acervo pessoal.

O inverno se expressa nas palavras dela: “Água, fluxo, simplicidade. Espaços abertos ao vibrar. Um corpo múltiplo que encontra permanência na escuta generosa de Daniela e do seu projeto que articula artistas de diferentes regiões do planeta. Minha água vai do estado sólido ao líquido e me ajuda a curar, não só dos isolados da pandemia, mas também dos efeitos pós-vírus. Encontro na água que a plácida espera e sustenta o movimento que me regenera e me move para a frente. Estar em ressonância e vibração com Daniela e com as qualidades da água, elemento que me é oferecido para o trabalho artístico, permite-me encontrar conforto ao ficar independentemente do lugar e do contexto.”



Figura 06 – TERRA entre inverno e primavera. Fonte: Acervo pessoal.

TERRA. Empatia, estar no centro próprio e em simultâneo considerar outro ou outros centros. Tecido conjuntivo, suporte, rede tridimensional.

No ocidente, percebemos quatro estações. Há mais de 3000 anos, na China, perceberam, no final do verão (Fogo), um período de 18 dias nos quais a Terra esvazia o clima da estação anterior e prepara-se para se encher do seguinte, repetindo-se novamente, entre outono (Metal) e inverno (Água). Quando acabamos de descansar, voltamos a uma neutralidade que acolhe o novo que surge na primavera (Madeira) para outra ponte em direção ao verão e, portanto, a roda gira de um ciclo para outro, igual e diferente a cada vez.

MADEIRA. Com a Poly Caren Rodríguez Sanhueza nos envolvemos. Os papéis são intercalados, a experiência é tecida, intercalada. Do BEC<sup>SM</sup>, observamos e seguimos o caminho dos meridianos do Fígado e da Vesícula Biliar, tocamos os pontos reflexos do tronco, decidimos fazer um exercício de Movimento Autêntico: vejo o senso de colaboração dos músculos, seus movimentos me inspiram a dar expressão a essa energia a partir de um lugar que constrói o processo de projeto conjunto. Senti minha tensão e vontade de gritar. Espiral para dentro e para fora do meridiano do Fígado e torções e voltas da integração VB-órgão-vísceras-energia do corpo múltiplo: entusiasmo, ativação, para cima.

“Meu corpo processa-se a partir do movimento, obrigada por compartilhar essas informações/percepções sobre os meridianos, a espiral ficou muito evidente para mim,

minha possibilidade de incorporá-la estava naquele volume da curva, me fez dar uma dimensão a essa espiral quando acontece “No que posso colaborar estou, e estou compartilhando o que aparece na minha experimentação em torno do elemento Madeira: eu sou, na prática, os meridianos, as espirais e, como o olhar dialoga com este eixo vertical, as entradas e saídas ressoam. “Pensar simultaneamente, não é necessariamente pensar igual”, distingue Poly.

Em quarentena, saindo só para fazer compras, o registro visual estava lá dentro, o olhar e a imaginação presentes veio uma imagem do florescente deserto chileno.



Figura 07 – Visão/Espaço/Alcance. Fonte: Acervo pessoal.

TERRA. Os exercícios de somatização dos sistemas fisiológicos correspondentes a cada elemento permitem encontrar e favorecer a vivência de certas conexões (por exemplo: tecido conjuntivo e fásia, vazio/cheio, estômago, pâncreas). Com Itsaso, da Espanha, sua terra entre a madeira e o fogo coincidindo com a terra entre outono e inverno na Argentina, nos encontra na imersão somática do Encontro Somático Brasil 2021. No momento de encarnar (*embodiment*) o elemento Terra, coloquei-me no meio de meu espaço sentindo o hemisfério norte de um lado e o hemisfério sul do outro, centros conectados, como um coral que equilibra as águas por dentro e por fora enquanto

se alimenta, as ressonâncias continuavam como um eco e eu estava lá, no meu centro. Itsa trouxe um belo vislumbre da "rodada final": enfrentar o complexo. Silvina outro: pensar diferente, ter a certeza que somos os 5 elementos e o universo se percebe através de nós.

Decido dar a imersão somática em uma nova data. Quando planejo, saio para passear, sinto o sol, ouço uma música que fala sobre um jardim que começa com uma semente e chamo minha atenção para o triângulo formado pelas costelas na frente do corpo, lembro-me das palavras generosas de uma aula recente de B. B. Cohen "a invaginação do saco vitelino e a sua saída à procura de comida" e relaciono-o com o espaço do omento menor onde sinto que posso esvaziar-me dos meus pensamentos recorrentes associando esses registros ao elemento Terra, instante em que vejo o mural abaixo.



Figura 08 – Terra em ambos os hemisférios. Fonte: Acervo pessoal.

FOGO. Escolhi a Itsaso Iribaren para o elemento Fogo depois de compartilhar um exercício semanal no decorrer de 2020 até agora: tempo de conversa à deriva mais dança contemplativa onde nós compartilhamos com movimento, relatos, carinho, aprendizado, de onde surgem flashes como este.

Itsaso: "Eu também comecei discretamente. Meditando. A dança começou em silêncio total. Em seguida, saboreie os movimentos mais simples. E então percebi onde estava. No estudo da faculdade. Rodeado por nossas esculturas. E eu dancei com eles. Junto com eles. Eu estava deslizando ao lado dele. Eu me inclinei sobre eles. Eu os movi suavemente. E algo ressoava em mim o tempo todo. Em relação. Em conexão. Como um mantra. Agora que ouço suas palavras, diria que estou circulando pelos espaços vazios.

Você se moveu em seus espaços interiores vazios. Eu nos espaços vazios que eu mesma construí. E então a quietude da meditação voltou. Mas agora uma quietude desperta. Atenta Observadora.



Figura 09 – Circulação/Aprendizado/Comunicação. Fonte: Acervo pessoal.

## Padrões Neurocelulares Básicos e os cinco elementos

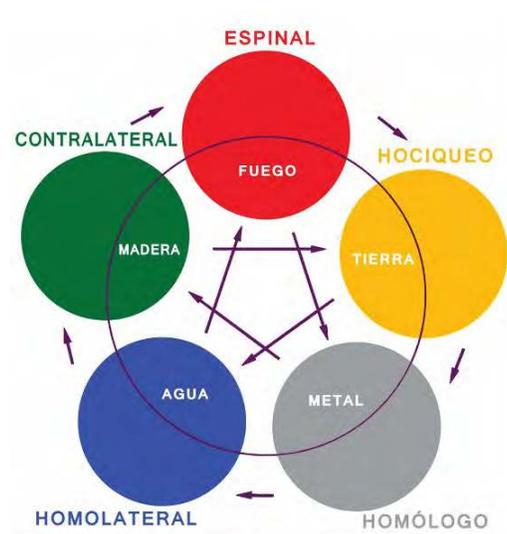


Figura 10 – Os Padrões Neurocelulares Básicos e os cinco elementos. Fonte: Acervo pessoal.

Existe algo na natureza que forma padrões, nós, como parte da natureza, também formamos padrões. Parece que em geral as pessoas são despertadas por padrões e acho que isso tem muito a ver com o despertar do alinhamento das percepções de movimento. Geralmente, eles ficam surpresos ao ver que alguns dos padrões são difíceis e quando conseguem executá-los, sentem a mente se abrir. (BAINBRIDGE COHEN, 2015, p. 22)

Na minha formação como Educadora de Movimento Somático, senti dificuldade com o padrão homolateral, valorizei a passagem do peso ao nível da cintura escapular, a relação do dedão do pé com a púbis, entre outras chaves às quais volto uma e outra vez; um dia, ao explorar as torções dos ossos, o ouvido interno, sentindo especialmente a sustentação da vibração (aspectos do elemento Água), pude avançar confortavelmente fluindo no pêndulo contínuo de um lado para o outro. Incorporei a somatização dos rins e da bexiga, das gônadas, do cérebro e da medula espinhal, do espaço articular, do mar interno em um exercício reversível entre Elementos e Padrões. Usei essas associações para abordar o homólogo do metal (pulmões e intestino grosso), da terra (estômago, pâncreas) com *mouthing*, contralateral com madeira (fígado e vesícula biliar). Com o padrão espinhal eu encontrei a presença de alguém próximo de extrema importância para podermos aprofundar. Busquei durante anos o momento pessoal e o ambiente que

gerasse confiança para abrir alguns registros que se repetiam em mim: conforto e opressão, afinidade com a curva fisiológica primária e o reflexo de flexão fisiológica, inquietação com a extensão fisiológica. Na sessão do BEC detectamos que comecei a andar aos nove meses, sem ter engatinhado; então é possível que a escoliose tenha se desenvolvido a partir disso. Aprendendo. Eu nasci a fórceps, meu primeiro filho também, o segundo nasceu em casa. Vida dando oportunidades para sair do circuito. Fogo que integra minha sombra, harmoniza as energias necessárias para uma expressão alegre e amorosa de ser, propósito e aceitação. Faça a ligação com a incorporação do meridiano do Triplo Aquecedor/glândulas (elemento Fogo): senti o apoio e o contrassuporte das glândulas entre si, a ordem e o caos do sistema endócrino devolveram-me a sensação de continuidade com o universo, a Terra e o ambiente. Agora, quando exploro o padrão espinhal, é um alívio encontrar uma individualidade aberta, em relação. Observar-rolar-curva primária e secundária – notocorda: desfruto minhas células, a sensação de comunidade, forma e fluxo, a respiração fluida, a vibração. B. B. Cohen propõe uma correlação filogenética e ontogenética para o processo de desenvolvimento do movimento desde a concepção à verticalidade e a implicação de aprendizagens sucessivas que se sobrepõem como ondas e continuam presentes na vida adulta. Eu ressoo quando a sabedoria armazenada nas células pode se expressar. Confluem na consciência da simultaneidade: energia-corporeidade-experiência que dialoga.

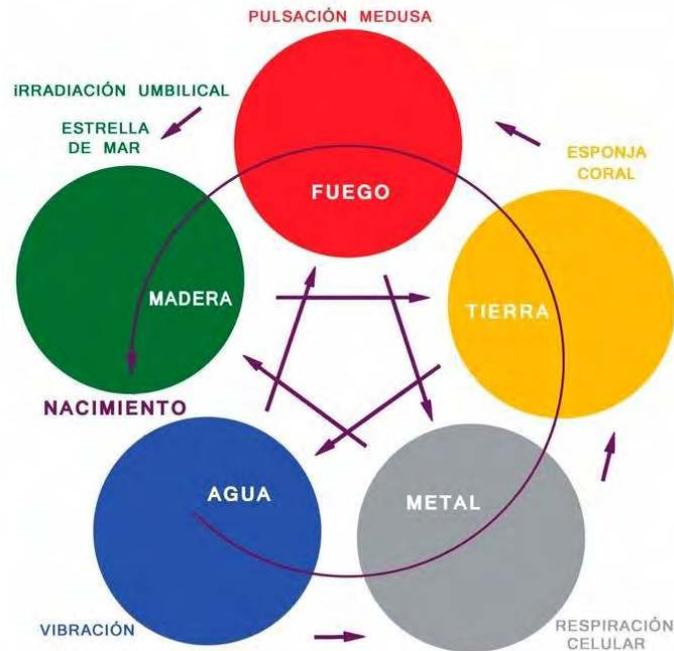


Figura 11 – Vida intrauterina/Nível celular. Fonte: Acervo pessoal.

O feto possui o solo inconsciente, em essência, são todas as estruturas profundas que existem como potenciais prontos para emergir, através da memória, em algum momento do futuro. (HARTLEY, 1995, p. 20)

Oficinas, aulas, sessões, espaços de pesquisa pessoal permitem-me concluir que o padrão vibratório faz parte do elemento Água, respiração celular/metalo, esponja/terra, pulsação/fogo, irradiação umbilical/madeira; portanto, a sequência do PNB pré-vertebral tem um sentido anti-horário. Podemos observar que a sequência do ciclo gerador de Sheng, roda cíclica das estações fogo (verão), terra (entre as estações), metal (outono), água (inverno), madeira, (primavera) circulando a cada ano tem sentido horário. Na concepção de L. Hammer, o ciclo é duplo: um padrão predomina no céu anterior e o outro, posterior, no céu posterior, ambos em uma interação dinâmica mútua. O MTCH, o BEC© e o BMC<sup>SM</sup> vivenciam o tempo como o Aqui e Agora, integrando o presente, o passado e o futuro, com foco na vida intrauterina e na vida após o nascimento. Para o MTCH, o Céu anterior começa com a Água, que nos guia em direção a esse domínio de existência e concepção. Durante a vida do céu posterior, o espírito é hospedado pelo coração, transformado pelo Fogo em uma mente-espírito e manifestado na forma de

linguagem. Estamos trocando energias com os outros através da energia da Madeira, a "alma" trabalha com os outros para crescer.

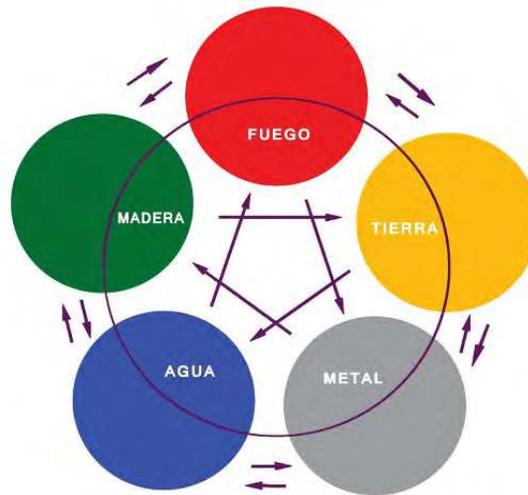


Figura 12 – Coexistência. Fonte: Acervo pessoal.

Volto ao Metal, com um texto de Jean-Luc Nancy (2007, p. 7): “O corpo é um envelope: serve, portanto, para conter o que então você tem que desembrulhar o desdobramento é infinito. O corpo finito contém o infinito, que não é alma nem espírito.”

Eu encontro semelhança com minhas experiências de corporalização da expansão e da condensação na respiração celular, fluida, membrana permeável, sensações de tempo infinito e finito que se expandem e condensam enquanto espero o trem para fazer aquela sessão de BEC a Nur e família, intuindo que eu chegaria no momento certo (naquele dia, ela tirou uma soneca muito longa e levantou-se com apetite depois de ter dificuldade para comer devido a feridas na boca após a quimioterapia, um tratamento para a leucemia que agora foi revertida). Procurava apoio para ir ao encontro o mais inteira e fluida possível. Meu objetivo era atender ao pedido de trabalhar com as gerações materno-paternas de ambos os pais já que, nas terapias que vinham fazendo, chegavam no mesmo lugar sem poder avançar, o elemento Água. Por isso, quando Nur me olha sorrindo e enquanto canto uma canção de uma água límpida que serve para molhar o cabelo e servir de espelho, ela apoia a cabeça em mim para ceder, da cabeça ao cóccix e do cóccix à cabeça, ceder para empurrar, alcançar e puxar. Não registro como padrão espinhal, ainda na minha intenção de apenas nos conhecermos, feliz por agora ter entrado em sintonia. Então, eu me concentro em Juli, proponho exercícios para alinhar a

partir dos ossos e passamos para o salto, descendo e subindo com um “aaaaaa” que nos levava a um uníssono dos quatro e, de vez em, quando, a pedido de Nur, repetimos (ela continuou fazendo isso por semanas). Terminamos uma parte e elas saíram no carrinho para dar uma volta. A sessão foi intensa. Na despedida, uma nova canção: “caranguejinho do coral... sempre vai e vem de lado, a gente brinca movendo de um lado para o outro”. Confesso que só depois da sessão com seu pai, quando voltaram as duas da caminhada, descobri que Nur passava pelos padrões vertebrais. Enquanto Rodrigo consegue sair de um antigo padrão de exigência, a filha pediu ajuda para escalar um aparelho de ioga na tentativa de passar do engatinhar para o andar.

Isso é corporalizar! A sabedoria que assumo estar nas células, vibrando em cada um de nós como potencial para emergir, descobrir, valorizar, usar, circular. Associado ao elemento Fogo, a fala de B.B. Cohen vem em sua transmissão sobre o coração e sua função de atualização, o aqui e agora que nos une, quando a comunicação, a aprendizagem, a consciência e o amor vibram.

Quando apresentei o trabalho que temos feito com seus pais e ela (agora com três anos e meio de idade) na roda de compartilhamento do Eixo II do Encontro Somático 2021, uma participante escreveu no *chat* se é correto dizer que “corporalizar é tirar do campo aquilo de que se precisa”, o que ressoou em mim como um achado.

Posso compartilhar que o vínculo entre as funções naturais das energias (TCM), a somatização e corporalização BMC<sup>SM</sup> e o teste energético muscular (o usamos no Balanceamento Energético Celular<sup>SM</sup>) para chegar aos momentos-chave no nível celular, são ferramentas que permitem uma abordagem somática esclarecedora e enriquecedora. Querendo ser cautelosa na comunicação da nossa experiência, pedi o testemunho do Rodrigo, pai de Nur, que me perguntou se começava na época em que ele era estudante de teatro, no início das sessões do BEC© ou nesta fase. Respondi que estava na mesma situação, decidindo por onde começar o artigo, voltou a mesma sensação familiar de “nos lermos”...

Rodrigo: “Fazendo memória com Daniela. Não há tempo e, se houver, para onde você olha está o seu olhar, trazendo ao presente a origem. Eu conhecia seu olhar antes de conhecê-la. Gostei do que olhei, mas mais de como era olhado; então busquei seu olhar e fui olhado. Não há tempo, mas se houver tempo, os anos nos encontrarão

novamente; equalização de potenciais. Balanço, memória, pequena dança. Minha filha, muito jovem, prestes a correr, parou de andar, sua doença abriu um parêntese. Hoje não parece uma interrupção, a vida não se interrompe a si mesma, mas no momento o parecia. Nossos devires, contrapontos melódicos, pareciam se modular bruscamente. Aliados como a Daniela nos ajudaram a lembrar a coerência harmoniosa da sinfonia. Nossa filhinha brincando, também lembrou, conectou e trabalhou, com uma música, com um olhar. O mesmo olhar de trinta anos atrás. A minha criança interior uma vez brincou sob aquele olhar, que hoje anda de mãos dadas com a minha menina, ambos nos braços deste grande homem que sou, que também é olhado. Quem realmente foi olhado, pode lembrar-se, e essa memória é suficiente para nos reconectar, e voltar a habitar com fluidez o nosso lugar nesse desenho.”

Testemunhar um ao outro.

Agradeço a todas as pessoas que fazem parte desse recorte aberto.

## Referências

BAINBRIDGE COHEN, Bonnie. **Sentir, perceber e agir**: educação somática pelo método Body-Mind Centering®. Tradução de Denise Maria Bolanho. São Paulo: Edições SESC SP, 2015

HAMMER, Leon. **Medicina chinesa e psicología**: a ascensão do dragão, o vôo do pássaro vermelho. Barcelona: Edições La Liebre de Março, 2002.

HARTLEY, Linda. **Wisdom of the Body Moving**: an introduction to Body-Mind Centering. Berkeley, CA: North Atlantic Books, 1994.

HIRSCH, Sonia. **Manual Do Herói**. Rio de Janeiro: Corre Cotia, 2009.

NANCY, Jean-Luc. **58 pistas sobre o corpo**. Buenos Aires: Ed. The Zebra, 2007

ZHEN, Qingchuan; LIU, Lili. **Psicologia das percepções internas**: um novo campo de conhecimento emergiu da Medicina Tradicional Chinesa. Buenos Aires: Ed. Liliun, 2020.

**Sobre a autora:**

Professora de Teatro, Formação Acadêmica em Ciências da Educação (UBA). Instrutor e facilitador de Touch for Health, Applied Kinesiology. Prof. de Integração Somática<sup>SM</sup>. Cellular Energy Balancing Developer<sup>SM</sup>. Intérprete e professor de dança flamenca. Estuda em The School for Body-Mind Centering<sup>SM</sup> programs SME.

**Sobre la autora:**

Docente de Teatro, formada en Cs. de la Educación (UBA). Instructora y facilitadora de TouchforHealth, Kinesiología Aplicada. Prof. de Integración Somática<sup>SM</sup>. Desarrolló Balanceamiento Energético Celular<sup>SM</sup>. Intérprete y docente de baile flamenco. Estudiante en The School for Body-Mind Centering<sup>SM</sup>, programa SME.

**About the author:**

Drama Teacher, Academic Training in Education Sciences (UBA). Instructor and facilitator of Touch for Health, Applied Kinesiology. Somatic Integration<sup>SM</sup> Teacher. Cellular Energy Balancing<sup>SM</sup> Developer. Interpreter & teacher of flamenco dance. Student at The School for Body-Mind Centering<sup>SM</sup>, SME program.



## ENSAIO EM ANDANÇA: RELAÇÃO ENTRE POLÍTICA E PESQUISA SOMÁTICO-PERFORMATIVA

Ferhi Mahmood – Faculdade Sogipa

**Resumo** | A correria do cotidiano e o cansaço constante me levaram a contemplar a relação entre o contexto sociopolítico do qual participo e as diferentes respostas proprioceptivas e os estados de presença que surgem em mim. Fico com curiosidade de explorar as possibilidades de criação em dança a partir de uma investigação dessa relação. Como abordar um processo de criação em dança que se permita levar pelas questões que surgem no corpo ao vivenciar as experiências do seu contexto sociopolítico? Ao fazer essa pergunta, o meu objetivo é refletir sobre o potencial político e performativo de um processo criativo em dança informada pelo *soma*. O processo criativo apoia-se na Pesquisa Somático-Performativa (PSP) proposta por Ciane Fernandes para observar as minhas próprias experiências, sensações, reflexões e questionamentos sobre o meu cotidiano, caminhando pelo meio urbano da região metropolitana de Porto Alegre-RS. Entre os meses de agosto e novembro de 2019, mantive um diário de anotações para registrar e acompanhar essa vivência. Através da PSP, pude observar como as regras, costumes e políticas do meu meio social operam em minha experiência e como respondo a eles, demonstrando o potencial político e artístico dessa prática.

**Palavras-chave:** Processo criativo em dança. Política. Pesquisa somático-performativa. Escrita.

## ENSAYO EN ANDANZA: RELACIÓN ENTRE POLÍTICA E INVESTIGACIÓN SOMÁTICO-PERFORMATIVA

**Resumen** | La prisa de la vida cotidiana y el cansancio constante me llevaron a contemplar la relación entre el contexto sociopolítico en el que participo y las diferentes respuestas propioceptivas y los estados de presencia que surgen en mí. Tengo curiosidad por explorar las posibilidades de creación en la danza en base a una investigación de esta relación. ¿Cómo abordar un proceso de creación en danza que se deja llevar por las preguntas que surgen en el cuerpo al experimentar las experiencias de su contexto sociopolítico? Al hacer esta pregunta, mi objetivo es reflexionar sobre el potencial político y performativo de un proceso creativo en la danza informada por el *soma*. El proceso creativo se apoya en la investigación somático-performativa (PSP) propuesta por Ciane Fernandes para observar mis propias experiencias, sensaciones, reflexiones y preguntas sobre mi vida cotidiana caminando por el medio urbano de la región metropolitana de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. Entre agosto y

noviembre de 2019, mantuve un diario de notas para registrar y acompañar esta experiencia. A través de la investigación PSP, pude observar cómo las reglas, costumbres y políticas de mi entorno social operan en mi experiencia y cómo respondo a ellas, demostrando el potencial político y artístico de esta práctica.

**Palabras clave:** Proceso creativo en la danza. Política. Investigación somático-performativa. Escritura.

## ESSAY ON DANCE: RELATIONSHIP BETWEEN POLITICS AND SOMATIC-PERFORMATIVE RESEARCH

**Abstract** |The rush of my everyday life and constant tiredness led me to contemplate the relationship between the sociopolitical context in which I participate and the different proprioceptive responses and states of presence that arise in myself. I am curious to explore creative possibilities in dance based on an investigation of this relationship. How do we approach a creative process in dance that allows itself to be taken by the questions that emerge within the body when living the experiences of our sociopolitical context? By asking this question, my goal is to reflect on the political and performative potential of a somatically informed creative dance process. The creative process is supported by the somatic-performative approach proposed by Ciane Fernandes to research my own experiences, sensations, reflections, and questions about my daily life walking through the urban area of the Porto Alegre Metropolitan Area in Rio Grande do Sul, Brazil. Between August and November 2019, I kept a diary to report and follow along this experience. Through somatic-performative research, I was able to observe how the rules, habits, and politics of my social environment operate in my experience and how I respond to them, demonstrating the political and artistic potential of this practice.

**Keywords:** Creative process in dance. Politics. Somatic-performative research. Writing.

### Começou? Já está acontecendo

Este processo de criação em dança emergiu da minha incerteza sobre como “iniciar” um processo de criação em dança – como se fosse comparável ao ato de ligar um aparelho. Ao mesmo tempo, ele começa por uma inquietação crescente em explorar possibilidades de criação em dança relacionadas às questões políticas que (nos/me) acontecem todos os dias, apoiando-se na definição de “experiência” oferecida por Bondía (2002), como algo que *me* passa, e não como algo que *se* passa.

A obra se faz bem antes de começarmos a fazê-la no atelier. E no atelier, sempre que começamos a trabalhar uma idéia imediatamente instala-se o conflito. O que seria este conflito? A impressão de que a obra escapa, de que não estamos sabendo muito bem o que estamos fazendo, que tudo pode dar errado. A obra apresenta-se também como um *enigma*, não podemos impor uma vontade que vem unicamente do nosso raciocínio intelectual (REY, 1996, p. 87).

No primeiro semestre de 2019, encaminhada para concluir o curso de especialização em Dança, Cultura e Educação da Faculdade Sogipa em Porto Alegre-RS, resolvi assumir um processo de criação próprio como o meu projeto de pesquisa em dança e mergulhar fundo nas minhas questões em dança com relação a sua potência política, pensando no binômio dança-política como um contínuo capaz de “perturbar a formatação cega de gestos, hábitos e percepções” (LEPECKI, 2012, p. 44). Entre os meses de agosto e novembro de 2019, sem ideias, sem saber bem o que fazer, sem acesso a um estúdio ou uma sala para ensaiar, sem dinheiro, andando a pé apressadamente pela região metropolitana de Porto Alegre, contra os minutos e segundos contados, aguentando meu cansaço, cumprindo a “ordem do dia” dia após dia, me escorei na minha prática regular de escrita nos momentos preciosos de pausa. Citando Fernandes (2011, p. 79), a pausa foi abordada nos momentos de repouso da vida cotidiana tomados para si “com o intuito de transformar a percepção e atitude”. Das minhas tentativas de prender e registrar o efêmero, sem pré-julgamentos, surgiu uma espécie de diário de anotações (LE COGUIEC, 2016), revelando a matéria de um processo de criação já em andamento na minha prática de dança. Ao registrar os acontecimentos do dia, pude reconhecer o meu cansaço e as minhas percepções somáticas andando pelo meio urbano, e a capacidade performativa e questionadora delas nesse meio. Portanto, a obra se fazendo é um processo de formação de significado (REY, 1996, 2002). No caso deste processo, onde delimito o início exatamente?

O meu objetivo aqui é relatar o que acontece comigo nesta pesquisa somático-performativa (PSP) de andar a pé pelo meio urbano da região metropolitana de Porto Alegre e expor algumas questões emergentes, numa (des)construção de conhecimento localizado geo e corpo-politicamente (BONDÍA, 2002; FERNANDES, 2013, 2014, 2015; SERRANO, 2013; MIGNOLO, 2009). Mesmo sem saber como dar início a um processo criativo em dança, ele já estava em andamento. Burrows (2010) abre o livro *A Choreographer's Handbook* reconhecendo a dificuldade em começar e revelando os

princípios utilizados por ele para dar início ao processo de criação, então começo por anunciar a minha dificuldade em demarcar o início deste processo.

Não queremos desviar nem escapar de conflitos, contrastes, ou paradoxos. Problemas apontam caminhos possíveis [...] As “respostas” não concedem uma solução final; ao invés disso, são criações abertas, autônomas e relacionais imprevisíveis, através de meios múltiplos em pulsões espaciais, gradualmente perpetuadas em imagens e palavras (FERNANDES, 2014, p. 89).

## **Ensaio em andança**

Este texto aqui é tratado como um ensaio, porque ele comporta os meus erros e as minhas tentativas de entender melhor o meu fazer em dança, o que nem sempre consigo compreender claramente. Ao conduzir uma pesquisa-criação, segundo le Coguiec (2016), o pesquisador, sem, muitas vezes, estar em condições de compreender o seu fazer, toma como ponto de partida sua prática para desenvolver uma trajetória reflexiva que busca entender o que ele faz. Além disso, o duplo sentido da palavra “ensaio” consegue suportar a conduta da minha dança e da minha escrita. “Conexão entre linguagem e prática é tão indissociável quanto o corpo e a alma: um precisa do outro para existir” (REY, 1996, p. 91). Portanto, este ensaio por escrito integra os ensaios em (an)dança pelo meio urbano.

Precisamos transferir a ênfase cognitiva e dualista do sistema educacional (da pré-escola à pós-graduação) para forças sensíveis integradoras, em sintonia com nossos ritmos internos, em conexão com pulsações ambientais orgânicas e inorgânicas, micro e macrocósmicas, para que possamos mudar a história de dominação do corpo e nos transformarmos em *somas*, aliás, somático-performativos (FERNANDES, 2014, p. 87).

A PSP é, por sua natureza, integradora. Perante a tarefa de desenvolver uma pesquisa acadêmica em dança, o paradoxo entre a estrutura convencional e linear de uma pesquisa e a organização imprevisível e não-linear do processo criativo em dança logo se mostrou como a questão perturbadora que ela é. “As regras acadêmicas de escrita são heranças das ciências, inclusive as humanas, e impõem um pensamento lógico muitas vezes linear... E a questão da escrita é sintomática de todo o processo

acadêmico” (FERNANDES, 2013, p. 20). Tentei seguir a forma acadêmica predeterminada nas primeiras versões ensaiadas desta escrita, mas travei na enunciação dos meus “achados” desta pesquisa em (an)dança e não consegui formar o significado deste processo de criação. Para Rey (1996,2002), a obra do artista constitui um processo de formação de significado. No entanto, “o pesquisador tende a silenciar certos dados que divergem – ou que ele pensa que divergem – das ideias geralmente admitidas pelas regras que regem o campo no qual ele evolui” (LE COGUIEC, 2016, p. 32).

É apenas natural errarmos na vida, ainda mais nós, seres humanos. Até a ciência recorre ao método de tentativa e erro. “O erro no processo de instauração da obra, não é engano: é *aproximação*” (REY, 1996, p. 84). O erro nos mostra o que não funciona. Em seu trabalho, Burrows (2010) indica como princípio: se algo não funciona, desista dele.

Não se trata apenas da escrita em si mesma, mas do processo da pesquisa, que se configura como métodos científicos de formato distinto da prática dançada, por mais conceitual que este seja, por uma questão de princípio organizacional. A organização de uma pesquisa que segue padrões acadêmicos e métodos *a priori* não emerge da dança nem como processo criativo, nem como espetáculo, nem como performance (acontecimento em tempo real) (FERNANDES, 2013, p. 20-21).

Logo, a poiética, sustentada por Rey (1996, 2002), e a pesquisa somático-performativa, proposta por Fernandes (2013,2014, 2015), proporcionam o suporte teórico para a minha pesquisa em dança. Parafraseando Rey (1996, 2002), ensaio aqui não uma dança acabada, nem uma dança por fazer, uma vez que o objeto da poiética é a obra se fazendo. Trata-se de um ensaio das minhas andanças a pé pelo meio urbano da região metropolitana de Porto Alegre, entre agosto e novembro 2019, pelo seu próprio caminho criativo, recebendo e respondendo às informações do meio e fazendo escolhas. É uma proposta de pesquisa-arte em seus “estados dinâmicos, imprevisíveis e auto-organizantes de criatividade, atualização e compartilhamento, em qualquer que seja a mídia ou abordagem” (FERNANDES, 2014, p. 81).

A pesquisa em arte assemelha-se à utopia para Rey (2002), um lugar que ainda não foi definido no presente, e a obra em construção constitui uma utopia onde existe um ponto de partida, mas o ponto de chegada é definido pela própria trajetória da construção da obra. Para Fernandes (2014, p. 89), “a pesquisa é o ‘espaçotempo’ da arte. O

processo da pesquisa é arte, experiência estética, performance; não apenas compreendida como tal, mas realizada de forma artística”. Os autores Rey (1996, 2002), Fernandes (2013, 2014, 2015) e Le Coguiec (2016) problematizam a escrita neste processo. Nesse sentido, a escrita revela-se também como um processo de criação que percorre seu próprio caminho, abrindo espaço para nós artistas-pesquisadores seguirmos os ritmos e cadências de nossas pesquisas para produzir textos que sejam distintos – mas iguais em peso – dos textos escritos por pesquisadores de outros campos. Esta perspectiva

[...] implica numa transformação epistemológica radical, pois o objeto de análise passa a ser o *modus operandi* de todo o processo, ou seja, torna-se sujeito ativo de sua própria história desconstruindo maneiras de dominação sobre ele (no caso, nós, seres vivos, constituídos de pulsação) em um processo dinâmico de pesquisa (FERNANDES, 2014, p. 85).

A minha prática e (auto)formação (MORAES, 2009) em dança abrangem procedimentos que dão forma a este processo criativo em (an)dança – enquanto processo artístico e investigativo –, o qual me leva ao processo de escrita ensaiado aqui. É comparável às bonecas matrioskas ou à expansão espiralada. A vida é um processo em todos os níveis: “cada um de nós é um processo, um todo constituído de eventos vivos com um impulso para a organização” (KELEMAN, 1992, p. 15). Desta maneira, não somente *estamos* todos em processo(s), como também *somos* processos vivos. O processo – ou o caminho em vida – deixa de ser apenas um meio para alcançar algum fim ou produto final. Ele é um devir.

Bondía (2002), Le Coguiec (2016) e Rey (1996, 2002) trazem a relação entre a experiência e o ato de dar sentido a ela. Ao formar o sentido das minhas andanças somático-performativas diárias, estou sendo processada ao perceber e desvendar as questões emergentes desta pesquisa que perturbam o conhecimento que me era familiar anteriormente. Por isso,

[...] ao pensar o trabalho de criação interpela-se necessariamente as formas do discurso e o lugar que a subjetividade ocupa no discurso [...] o discurso sobre as práticas em pesquisa-criação é construído pelos praticantes pesquisadores, a partir do estudo de sua própria prática (LE COGUIEC, 2016, p. 30).

Quando fazemos coisas com as palavras, damos sentido ao que somos e ao que nos acontece (BONDÍA, 2002). As entradas no meu diário desvelaram um processo de criação em (an)dança através das minhas andanças pelo meio urbano, assim como o ritmo frenético do meu cotidiano e o meu cansaço assimilado e negligenciado. No dia 9 de novembro de 2019, escrevi:

Pensar na vida cotidiana na cidade como performance e pesquisa somática. As políticas do corpo, do gesto, do movimento no espaçotempo. As escolhas que faço neste meio pensando no espaço que eu ocupo. A somática do descanso. Estou cansada.<sup>126</sup>

### **A questão impulsionadora: a relação dança-política**

Sou bailarina em formação com formação em ciências sociais. Este processo de criação em (an)dança brota da minha curiosidade em investigar a relação entre as minhas percepções somáticas e as variadas forças políticas em ação nos espaços por onde eu transito no meu cotidiano. Como destaquei anteriormente, não dei início a este processo com essa intenção deliberadamente. Ao fazer uso do diário de campo sugerido por leCoguiec (2016), o processo se mostrou em andamento nos meus relatos das minhas experiências andando pelo meio urbano gaúcho entre agosto e novembro 2019, impulsionado pela pergunta de pesquisa: qual é a relação materialista entre a dança e a política? (LEPECKI, 2012) Por questões relacionadas às exigências institucionais, o foco da discussão se limita a essas experiências registradas. Porém, o processo de escrita do presente ensaio se deu durante o início da pandemia de COVID-19 em 2020, período no qual pude optar e optei por ficar em isolamento em casa. Vale lembrar que, no espaçotempo da PSP, “atualização é memória em constante e simultânea realização, desaparecimento e auto-poiesis relacional, num encontro dinâmico imprevisível com o Real” (FERNANDES, 2014, p. 81).

Antes da minha primeira formação em dança, em 2013, com o Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre (GED), projeto de formação continuada em dança idealizado

---

<sup>126</sup> Trecho tirado do caderno de anotações pessoais da autora.

por Airton Tomazzoni e promovido pelo Centro Municipal de Dança, a corporeidade já era uma questão constante na minha vida. Sou filha de uma mãe mexicana e um pai paquistanês, imigrantes de países do “terceiro mundo” que foram atrás do tal “sonho americano” e pararam no Texas. Eu nasci no lado texano da fronteira entre os Estados Unidos e o México e fui criada numa cidade interiorana de classe média e majoritariamente branca no norte do estado. Apesar de nunca termos passado por grandes dificuldades financeiras, passamos por diversas situações de preconceito e racismo no lugar onde meus pais escolheram para criar uma família.

Muito aquém da minha vivência no Texas, as pessoas aqui no Rio Grande do Sul me percebem como uma mulher branca e, à primeira vista, acham que sou brasileira. Quando descobrem que sou uma “americana” no Brasil, muitas vezes as pessoas me metralham com perguntas. “Por que veio morar *aquí*?” O continente americano é imenso e diverso; ele ocupa os hemisférios norte e sul. Somos todos americanos, escreve Galeano (1971) em seu livro *As veias abertas da América Latina*, mas, em algum momento da história, aqui na América Latina, temos perdido até o direito de chamar este lugar de América e, para o mundo, habitamos uma sub-América de identificação indistinta. Aqui nunca sofri o preconceito racial que me acompanha quando estou ao norte do Rio Bravo, onde fico num estado de tensão e vigia constante.

A exemplo de Anzaldúa (1987), que também viveu na fronteira entre os Estados Unidos e o México, eu transito entre esses momentos, espaços, culturas e línguas e passo por um conflito interno, por uma luta da carne e de fronteiras, recebendo diversas mensagens contraditórias ao vivenciar mais de uma cultura. Essa derrapagem, escreve Albright (1997), entre a experiência física do corpo e a sua representação cultural, ou seja, os significados atribuídos a esse corpo pela(s) sociedade(s), como gênero, cor de pele, tamanho, idade, (in)forma o corpo em um processo vivo.

À camada externa de pele e nervos, o ectoderma, cabe a comunicação. A camada intermediária, formada por músculos e vasos sanguíneos, o mesoderma, fornece suporte e locomoção. A camada interna, de órgãos e vísceras, o endoderma, fornece nutrição e energia básica. O interior está em contato com o exterior por intermédio do nível mesodérmico. O exterior é a fronteira, o *self* social. O interior é o passado e o presente, secretos, profundos, arcaicos. O meio é *self* volitivo, que transita entre o interior e o exterior. O tubo interno transporta

materiais de um ponto a outro, ao longo e através das camadas, da superfície para os níveis profundos (KELEMAN, 1992, p. 25).

Reconhecer o meio sociocultural no qual estou inserida implica reconhecer, também, como aponta Moura (2016), que as subjetividades dos corpos e saberes diversos ao longo da história eurocêntrica têm sido hegemonicamente fixados em projetos de dominação capitalista e colonial que omitem outras formas de saberes. Portanto, precisamos assumir o espaçotempo do qual fazemos parte para perceber o processo associativo e integrativo entre ele e o nosso corpo, ou seja, a nossa corporeidade, na perspectiva de Oliveira (2013). Como diz Keleman (1992), a forma humana é constituída de eventos vivos e é moldada pelos confrontos e tensões da existência. Essa perspectiva leva em conta que

[...] somos compostos por identidade de gênero, de classe, de raça, de nacionalidade, de religião entre tantas outras, todas são móveis que se transmutam conforme as influências das culturas e dos espaços em que estamos inseridos (OLIVEIRA, 2016, p. 77).

Na visão de Serrano (2013), a corporeidade tem relevância quando pensamos a partir do continente americano, lugar no qual é importante entender esse corpo distinto que vem se firmando mais nas misturas das culturas, se tornando mais complexo nas noções de cultura e identidade. Sendo assim, “a dança é um reflexo do corpo que dança e, portanto, é atravessada pelos fatores sociais em que este corpo está imerso” (OLIVEIRA, 2016, p. 78). Então, como explica Albright (1997), a dança não é apenas sobre o corpo, mas também sobre a subjetividade, sobre a posição do corpo no mundo e as maneiras em que esse corpo responde ao mundo.

Logo, a minha prática de dança e as minhas andanças pelo meio urbano passam pelo reconhecimento do chão, conceito elaborado por Lepecki (2012), por onde piso e que recebe o meu peso e das minhas referências formativas como formadores do meu fazer em dança, o que está relacionado à noção de formatividade trazida por Rosa (2010). A singularidade de cada pessoa “reflete as interações com o meio sócio-cultural e carrega os traços de muitas pessoas com as quais conviveu” (MORAES, 2009, p. 3898-3899). Ao trazer as vivências e as pessoas que deixaram suas impressões na minha

(auto)formação em dança, busco valorizar a minha experiência enquanto eixo de uma aprendizagem viva e ativa (MORAES, 2009; BONDÍA, 2002).

É uma outra maneira de dizer que meu corpo não contém toda minha dança, ou que o movimento se desdobra entre corpos e desafia seus limites e que o conhecimento se faz em relação e na prática, em diálogo. Entendo que um dos maiores desafios de qualquer pesquisa, acadêmica ou artística, é o de bem reconhecer as contribuições que lhe formam (ROSA, 2010, p. 15).

A relação materialista entre a dança e a política se dá quando uma dança se “incorpora” no mundo das ações humanas, porque nesse ato ela impreterivelmente teoriza o seu contexto social (LEPECKI, 2012). Com relação ao processo criativo em dança, o significado de uma obra se constitui a partir de como ela é feita (REY, 1996). As minhas andanças somático-performativas foram constituídas a partir da minha prática em dança com abordagens somáticas (FERNANDES, 2015) e das minhas condições materiais: sem acesso a um estúdio de dança, a falta de dinheiro, a falta de tempo, o excesso de compromissos e atividades, o meio urbano, o meu corpo, o meu cansaço constante e cadernos e canetas. A referência de Banes (1987) ao tênis na dança é relevante aqui. O sentido das minhas andanças arraigadas na experiência concreta é tipificado nos meus tênis, simbolizando nada, oferecendo praticidade e conforto para firmar os pés no asfalto, concreto e pedra do meio urbano gaúcho.

### **Estamos andando**

A coreógrafa Eva Schul, a minha mestra de dança desde a minha formação no GED, em seu curso intensivo de verão, nos passa o exercício de caminhar de um lado da sala até o outro. “Dançar é igual a caminhar”. O ato de caminhar parece simples, a transferência de peso de um pé para o outro, um pé e outro, um e outro. Deve ser um dos meus exercícios prediletos porque se vê várias maneiras de andar pelo espaço. Para citar uma referência de dança de renome internacional, na visão do bailarino e coreógrafo Merce Cunningham, a expressão do movimento humano é intrínseca ao corpo, pelo simples fato de que cada pessoa tem um andar diferente (BANES, 1987). Alguns andam com o peso mais nos calcanhares; outros caminham na ponta do pé. Umhas pessoas

balançam mais o quadril, enquanto outras balançam mais a cabeça. No meu caso particular, o ato de caminhar não é nada simples, porque estou constantemente buscando o equilíbrio sobre os meus pés chatos. Antes da minha experiência com o GED, eu nunca achei que um corpo pudesse fazer movimentos como levantar o arco plantar ou fechar as costelas. No dia 3 de novembro de 2019, registrei no meu diário:

Não tenho como não reparar no meio urbano no meu caminho para a aula. Eu penso no espaço público e como as pessoas se colocam nele e transitam nele. Eu sempre caminhando com dor nos pés, pensando no arco plantar, sempre tentando lembrar da organização do meu corpo enquanto [eu] transito pela rua desigual, desnivelada, com buracos ou tijolos soltos. Cuidado o poço de água. O carro que dobra sem ligar a pisca, sem respeitar a faixa de pedestres.<sup>127</sup>

Percebe-se como o espaço e o tempo urbano apresentam infinitas possibilidades do jogo performativo. Quando tenho um compromisso agendado, a prontidão é necessária se perder o meu ônibus ou se começar a chover. Um guarda-chuva em dias chuvosos não garante os pés secos, porque as ruas são esburacadas e desniveladas. Precisa pisar leve no tijolo solto aí, caminhar em volta do poço na esquina lá, esquivar das pessoas que escondem a cabeça debaixo do guarda-chuva, desviar da água lançada lateralmente pelos veículos que passam pela beira da calçada. Como distribuo o meu peso nesta superfície inclinada? A tarefa é sair do ponto A e chegar ao ponto B em um determinado período de tempo, e várias oportunidades e imprevistos se apresentam na tentativa de cumprir essa tarefa. Como ela se cumpre depende das condições e escolhas de cada um. “Somático (do termo *soma* ou corpo vivido) implica numa adaptação constante a mudança, num estado de integração dinâmica entre ser e meio – ambas categorias vivas” (FERNANDES, 2014, p. 77).

Uma tarde no segundo semestre de 2019, eu comentei com Eva, depois da aula, que não sabia mais como pisar nem caminhar. Na prática somática, uma ação (aparentemente) repetitiva como a caminhada se renova a cada passo. Cada pisada pode gerar uma pergunta sobre o corpo, espaço ou tempo ou despertar algum pensamento, memória ou emoção. Esse processo de “*repadronização*”, comum e fundamental a todas as práticas somáticas vem justamente descolonizar modos

---

<sup>127</sup>Trecho tirado do caderno de anotações pessoais da autora.

limitantes de expressão aos quais nos acostumamos e expandir nossas possibilidades de movimento” (FERNANDES, 2015, p. 19). Quando, finalmente, consegui levantar os arcos plantares minimamente, não sabia mais como firmar os pés no chão ou distribuir o peso sobre eles. “O corpo é um processo vivo, organizacional, que sente e reflete sobre sua própria continuidade e forma” (KELEMAN, 1992, p. 16). Nas minhas andanças, o tempo desse processo de descoberta era um, enquanto o tempo do meio urbano – como espaço de circulação de sujeitos supostamente livres para circularem livremente (LEPECKI, 2012) – era outro. Este espaço, entretanto, (in)forma o meu andar, conduz o meu caminho. “É um processo sofrido”, Eva afirmou com um sorriso.

É justamente esse tempo produtivo e nossa subserviência a ele que deve ser mudada, para que estejamos de fato livres – como artistas devem ser – da produção quantitativa, compulsiva e compulsória, repetitiva e irrelevante, que tem se disseminado diante das pressões – estas sim – tradicionalistas (FERNANDES, 2014, p. 81).

O conflito entre o meu cansaço e a minha vontade de cumprir a ordem do dia é constante nos meus registros. Eu expressei sentimentos de desapontamento e culpa nos dias em que resolvi ficar em casa para recuperar as energias e sentimentos de satisfação e felicidade nos “dias produtivos”. Han (2015) caracteriza a sociedade do século XXI como uma de desempenho, e inseridos nessa matriz estamos nós, os sujeitos de desempenho e produção, e em nosso excesso de positividade (sim, podemos!) e desempenho, temos chegado a um cansaço que individualiza e isola. No documentário *American Psychosis* (2017), o jornalista Chris Hedges afirma que a ilusão e o excessivo otimismo (quem questiona a ilusão é taxado como pessimista) da cultura popular do império estadunidense nos impedem de enxergar a realidade à nossa volta e nos leva a interpretar os nossos problemas como pessoais e não como problemas políticos ou sociais. Isto é relevante uma vez que consideramos que a história do subdesenvolvimento da América Latina integra a história do desenvolvimento do capitalismo mundial (GALEANO, 1986).

Associada ao *soma*, a performance não apenas constitui-se como ato ou evento que desconstrói o simulacro e atravessa o Simbólico em todas as suas instâncias, mas contribui de forma politicamente efetiva para a contemporaneidade,

inovando modos de operar questões eminentes e insistentemente negligenciadas, como a sustentabilidade, a inclusão, a disritmia e insatisfação generalizadas, entre outras (FERNANDES, 2014, p. 77-78).

Entendi que o meu cansaço não era algo para ser ignorado ou rejeitado. Ele era um convite para o descanso. Eu conversei sobre o meu cansaço com uma conhecida no mesmo período, e ela se identificou com as minhas sensações sob as pressões da rotina diária.

A paragem questiona a reprodução de movimentos aprendidos em anos de treinamento técnico, resistindo ao movimento mecânico, compulsivo e em série, como gestos pré-fabricados repetidos e combinados num tempo produtivo a ser preenchido exaustivamente (FERNANDES, 2011, p. 80).

### **A importância da pausa e do descanso**

Os momentos de pausa foram imprescindíveis para a formar o significado deste processo criativo por meio das reflexões escritas no meu diário. Se não fosse pelos momentos de quietude para anotar as minhas observações sobre os eventos do dia e do meu estado, não teria visto que a minha pesquisa já estava em andamento no meu próprio processo de formação como artista e bailarina. Eu não teria reparado no meu cansaço e na minha “falta de tempo” como produtos do tempo produtivo da “sociedade de desempenho”, assim denominado por Han (2015), em que (ainda) vivemos, mesmo durante uma pandemia. Por um breve instante no início do ano 2020, o mundo todo prendeu a respiração e parou – as pessoas isoladas em suas casas, as ruas desertas, o silêncio.

Se a “ausência de movimento pode ser vista [...] no preparo e no fechamento de uma frase de movimento ou de uma ação ou na transição entre elas” (FERNANDES, 2011, p. 79), as atividades produtivas logo se resumiram depois dessa breve pausa global, com algumas restrições e condições, porque a circulação de mercadorias, aparentemente, não pode parar pela saúde coletiva. Desta vez, acrescenta-se a circulação do SARS-CoV-2. Os líderes das nações do mundo se mobilizam para dar andamento ao mercado internacional, mas não conseguem fazer o mesmo para erradicar um vírus e preservar a vida humana?

Como diz Fernandes (2014, p. 89), as “perguntas são parte fundamental do processo individual e coletivo, pois direcionam com flexibilidade, abrem caminhos e levantam direções possíveis”. Por que faço tantas coisas? Por que estou com tanta pressa? Por que não posso parar? Se eu parar, eu vou ficar para atrás de quem ou do quê? Estou com preguiça ou estou cansada? É falta de tempo, ou o tempo é de cada um? O que é o tempo?

De fato, a somática desestabiliza inclusive a ênfase contemporânea no corpo, trazendo algo tão aparentemente simples como a pulsão da vida no *continuum espaço-tempo* como fundamento constituinte e, por isso mesmo, revolucionário e de aplicação restrita (FERNANDES, 2015, p. 13).

Na perspectiva de Mignolo (2009), trata-se de uma investigação localizada no corpo em seu lugar no mundo. As minhas andanças somático-performativas operaram como uma “epistemologia ativa da política”(LEPECKI, 2012, p. 46) e como um exercício em “fluxos somáticos” (FERNANDES, 2015, p. 15) no meio urbano gaúcho, instigando mudanças de percepção sobre os movimentos do cotidiano e apontando para novas possibilidades criativas.

### **Encaminhando para um final**

Trazendo a comparação de Rey (1996, 2002), tenho a sensação de deslizar (e de tropeçar também) pela de fita de *möebius* ao vivenciar os processos abrangentes desta pesquisa em andamentos somáticos e performativos. A pesquisa parte de um movimento essencial como a caminhada, e de questionamentos sobre a relação material entre a política e a corporeidade e a dança, os quais já vinha carregando e somente pude captar ao manter um diário. É difícil delimitar o início deste processo em PSP, porque ele já estava acontecendo no meu corpo.

O processo de pesquisa-criação em dança envolve mergulhar-se no desconhecido e não segue uma lógica linear que poderia ser organizada *a priori*. O erro nesse processo nos aproxima da constituição da obra, e o ensaio no espaço de dança nos ajuda a trabalhar esses erros. Desse modo, utilizo o ensaio escrito, trazendo à tona perguntas,

conflitos, paradoxos, para comportar a dinâmica desse processo e construir um discurso próprio para falar desta pesquisa a partir da minha prática em dança.

Os meus questionamentos entre a relação dança-política advêm da minha vivência entre culturas diferentes e da minha formação em ciências sociais e em dança. Uma abordagem somática ao movimento nos convida à experiência interna do corpo, sendo que o corpo é constituído em um processo associativo e integrativo com o meio no qual ele está inserido. Para além de uma experiência pessoal, a percepção somática implica reconhecer os fatores sociais, culturais e políticos que(in)formam o corpo em seu meio e aponta para a capacidade performativa do movimento de desconstruir e descolonizar formas restritivas de expressão.

Percebi a potência performativa do meu andar pelo meio urbano da região metropolitana de Porto Alegre na tensão entre o tempo corrido do espaço externo e o tempo de que precisava para a minha organização corporal em cada transferência de peso. Essa percepção revelou para mim paradoxo que vivia entre a minha produtividade e o meu cansaço e questioneei o motivo por trás da minha pressa e a minha subserviência ao tempo produtivo do meio urbano. Reconheci o cansaço localizado no meu corpo como produto do excesso da minha produtividade e o valor da pausa e do descanso dentro de um contexto sociopolítico maior. A paragem me permitiu a oportunidade de ressignificar ou transformar os meus movimentos e ações cotidianas em direção a outro caminho. Assim sendo, a PSP opera como uma epistemologia viva da política neste contexto, desestabilizando a produção repetitiva e compulsiva dos meus movimentos cotidianos pelo espaço urbano e abrindo espaço para novas possibilidades de movimento e expressão criativa – e até de manifestação política.

## Referências

ALBRIGHT, Ann Cooper. **Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance**. Middletown: Wesleyan University Press, 1997.

AMERICAN Psychosis. Direção e produção: Amanda Zackem. New York: Amanda Zackem Media, 2017. *On-line* (14 min). Disponível em: <https://vimeo.com/blog/post/staff-pick-premiere-american-psychosis/>. Acesso em: 15 dez. 2020.

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera: The New Mestiza**. 1ª. ed. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

BANES, Sally. **Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance**. 1ª. ed. Middletown: Wesleyan University Press, 1987.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 19, p. 20-28, 2002.  
Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>. Acesso em: 03 de jul. 2020.

BURROWS, Jonathan. **A Choreographer's Handbook**. 1ª. ed. New York: Routledge, 2010.

FERNANDES, Ciane. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. **Dança**, Salvador, v. 2, n. 2, p. 18-36, 2013. Disponível em:  
<https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/9752>. Acesso em: 10 jun. 2022.

FERNANDES, Ciane. Pausa, Presença, Público: da Dança-Teatro à Performance Oficina. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 77-106, 2011.

FERNANDES, Ciane. Pesquisa Somático-Performativa: sintonia, sensibilidade, integração. **ARJ**, Natal, v. 11, n. 2, p. 76-95, 2014.

FERNANDES, Ciane. Quando o Todo é mais que a Soma das Partes: somática como campo epistemológico contemporâneo. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 9-38, 2015. Disponível em:  
<https://www.seer.ufrgs.br/presenca/issue/view/2365>. Acesso em: 15 jan. 2022.

GALEANO, Eduardo. **Las venas abiertas de América Latina**. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 1986.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do Cansaço**. Petrópolis: Vozes, 2015.

KELEMAN, Stanley. **Anatomia Emocional: a estrutura da experiência**. 5ª. ed. São Paulo: Summus, 1992.

LE COGUEC, Eric. Ficção, diário de campo e pesquisa-criação. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 20, 2016.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. **Ilha**, Florianópolis, v. 13, n. 1 e 2, p. 41-60, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41>. Acesso em: 15 jan. 2022.

MIGNOLO, Walter D. Epistemic Disobedience, Independent Thought and De-colonial Freedom. **Theory, Culture & Society**, v. 26, n. 7-8, p. 159-181, 2009.

MORAES, Sumaya Mattar. Memória e reflexão: a biografia como metodologia de investigação e instrumento de (auto) formação de professores de arte. *In*: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS TRANSVERSALIDADES NAS ARTES VISUAIS, 18, 2009, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: EDUFBA, 2009, p. 3897-3911.

MOURA, Gilsamara. **Contextos Múltiplos na Dança**. Salvador: UFBA, Escola de Dança, 2016.

OLIVEIRA, Vânia Silva. Baila negra, baila. Baila negra, negra baila: Dança, diversidade e diferença a partir de rainhas de blocos afro de Salvador. *In*: MOURA, Gilsamara. **Contextos Múltiplos na Dança**. Salvador: UFBA, Escola de Dança, 2016, p. 77-86.

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. Corpo, dança e contexto: apontamentos sobre a técnica da dança em abordagens plenas. **Dança**, Salvador, v. 2, n. 1, p. 22-33, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/7177/6035>. Acesso em: 10 jun. 2022.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 7, n. 13, p. 81-95, 1996. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27713/16324>. Acesso em: 10 jun. 2022.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. *In*: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: E. Universidade/UFRGS, 2002. p. 123-140.

ROSA, Tatiana Nunes da. **A pergunta sobre os limites do corpo como instauradora da performance**: propostas poéticas – e, portanto, pedagógicas – em dança. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010.

SERRANO, Leonardo Sebiane. Corporeidades Mestiças: Pesquisa Somático-Performativa como uma opção descolonial. **Conceição**, Campinas, v. 2, n. 1, p. 21-32, 2013. Disponível em:

<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/99>. Acesso em: 10 jun. 2022.

**Sobre a autora:**

Ferhi Mahmood é bailarina, Bacharel em Estudos Étnicos e Estudos Latino-americanos pela Universidade do Texas em Austin. Concluiu o Curso de Especialização em Dança, Cultura e Educação da Faculdade Sogipa em Porto Alegre-RS.

**Sobre la autora:**

Ferhi Mahmood es bailarina, Licenciada en Estudios Étnicos y Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Texas en Austin. Concluyó la Carrera de Especialización en Danza, Cultura y Educación de la Faculdade Sogipa en Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

**About the author:**

Ferhi Mahmood is a dancer. She received her B.A. degree in Ethnic Studies and Latin American Studies from the University of Texas at Austin. She completed the Specialization Course in Dance, Culture and Education at Faculdade Sogipa in Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brazil.



## A CLÍNICA SOMÁTICA: A EXPERIÊNCIA SENSÍVEL NOS PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO E [TRANS]FORMAÇÃO

Fernanda Kutwak – Instituto Anthropos de Psicomotricidade

**Resumo** | Este trabalho se propõe a discutir o papel do corpo e da experiência sensível nos processos de subjetivação, bem como na formação do terapeuta. Por seu caráter fundamentalmente experimental, a clínica assume o papel privilegiado de campo para experimentações, no qual, por meio da *educação somática* – a conscientização e aprendizagem a partir dos estados e processos somáticos – e da ativação do campo sensorial, é possível abrir furos na subjetividade. As descontinuidades geradas pela experiência sensível é o que irá promover deslocamentos perceptivos e, por conseguinte, subjetivos, recolocando em dinâmica o imaginário e a potência criativa de agir no mundo. Trata-se de criar um campo de *deslocamento psicomotor* – capaz de promover deslocamentos subjetivos por meio de eventos somáticos – possibilitando a atualização das marcas do corpo vivido. Este campo experimental e sensível diz respeito também ao terapeuta, que se porta como agenciador das forças atuantes. Tudo aquilo que atravessa o corpo do terapeuta – suas sensações e pequenas percepções – tornam-se material de trabalho, sendo uma das estratégias centrais desta clínica somática. A construção deste campo clínico transc corporal e intersubjetivo, que passa pela afetação e contágio e que inclui a valorização da experiência sensível, da corporeidade e dos estados afetivos dos envolvidos, tem por correlato a desconstrução da díade ocidental na qual a mente coloniza o corpo.

**Palavras-chave:** Clínica. Corporeidade. Experimentação sensorial. Educação somática. Sensopercepção.

## LA CLÍNICA SOMÁTICA: LA EXPERIENCIA SENSIBLE EN PROCESOS DE SUBJETIVACIÓN E [TRANS]FORMACIÓN

**Resumen** | El trabajo tiene como objetivo discutir el papel del cuerpo y la experiencia sensible en los procesos de subjetivación, así como en la formación del terapeuta. Debido a su carácter fundamentalmente experimental, la clínica asume el papel privilegiado del campo de experimentación, en el cual, a través de la educación somática – conciencia y aprendizaje de los estados y procesos somáticos – y la activación del campo sensorial, es posible abrir agujeros en la subjetividad. Estas discontinuidades generadas por la experiencia sensible son las que permitirán desplazamientos perceptivos y subjetivos, reemplazando dinámicamente lo imaginario y restaurando el poder creativo para actuar en el mundo. Se trata de crear un campo de desplazamiento psicomotor, capaz de promover desplazamientos subjetivos a través de eventos somáticos, que permita actualizar las marcas desde el cuerpo vivido. Este campo experimental y sensible concierne también al terapeuta, que se comporta como un agente de las fuerzas actuantes. Todo lo que pasa por el cuerpo del terapeuta (sus sensaciones y pequeñas percepciones) se convierte en material de trabajo, siendo una de las estrategias centrales de la clínica somática. La construcción del campo clínico transc corporal e intersubjetivo implica la afectación y el contagio y incluye la apreciación de la experiencia sensible, la

corporalidad y los estados afectivos de los involucrados, y está relacionado con la deconstrucción de la díada occidental en la que la mente coloniza el cuerpo.

**Palabras clave:** Clínica. Corporeidad. Experimentación sensorial. Educación somática. Sensopercepción.

## **THE SOMATIC CLINIC: THE SENSITIVE EXPERIENCE IN SUBJECTIVATION AND [TRANS]FORMATION PROCESSES**

**Abstract** | The work aims at discussing the role of the body and the sensitive experience in the processes of subjectification, as well as in the training of the therapist. Due to its fundamentally experimental character, the clinic assumes the privileged role of the field for experimentation, through which, somatic education – awareness and learning of body states and processes – and the activation of the sensory field, it's possible to open holes in the subjectivity. The discontinuities generated by the sensible experience thus allows for perceptual and subjective displacements, dynamically replacing the imaginary and restoring the creative power to act upon the world. It is about creating a field of psychomotor displacement - capable of promoting subjective displacements through somatic events - enabling the client to update the marks through his living body. This experimental and sensitive field also concerns to the therapist, who stands as an agent of the acting forces. Everything that goes through the body of the therapist - his own sensations and small perceptions - becomes work material, and constitutes one of the central strategies of the somatic clinic. The construction of this transcorporeal and intersubjective clinical field, which involves affectation and contagion and includes the appreciation of the sensitive experience, their corporeity and the affective states of those involved, which relates to the deconstruction of the western dyad in which the mind colonizes the body.

**Keyword:** Clinic. Corporeality. Sensory experimentation. Somaticeducation. Sensoperception.

### **1. Introdução.**

#### **O corpo na clínica (ou) A tripla potência do corpo: o acesso ao passado, ao presente e ao futuro.**

Desde Freud e os primórdios da teoria psicanalítica, o corpo esteve presente. Sua relação é intrínseca e central à formulação e à construção do aparelho psíquico. O corpo aparece como a fonte das pulsões, o meio por onde se experimenta a satisfação – prazer e desprazer – e lócus daquilo que não se inscreve no psiquismo (sintoma). Porém, ao longo da obra freudiana, a sua dimensão fantasmática ganha ênfase e o corpo passa cada vez

mais o estatuto de representação psíquica<sup>128</sup>.

Wilhelm Reich (1897-1957) é o primeiro psicanalista a intervir diretamente sobre o corpo físico e seu campo intensivo. Em suas pesquisas, observa a relação direta entre padrões corporais do tônus e da respiração com os padrões subjetivos, concluindo que os traumas afetivos têm como seu correlato alterações psicomotoras – as chamadas couraças – que afetam a plena funcionalidade do corpo. A couraça tem como função conter impulsos e emoções, agindo como uma defesa corporal para proteger o aparelho psíquico de um excesso de carga/excitação afetiva que estaria para além de sua capacidade de absorção; em outras palavras, proteger o ego de experiências dolorosas e ameaçadoras.

Para Reich tornou-se subitamente evidente que a couraça muscular, a qual consiste em espasmos, câibras e tensões, não é outra coisa senão a expressão corpórea das emoções e das ideias, bem como a ancoragem somática das neuroses (RAKNES, 1988, p. 21 apud VOLPI, 2019, p.2).

Assim, a partir da descoberta deste aspecto somatopsicodinâmico, Reich constrói toda uma teoria com protocolos de acesso através de técnicas e exercícios corporais para liberação das couraças e dos afetos reprimidos, inaugurando o que chamamos hoje de psicoterapia corporal.

Seguindo os ensinamentos de Reich, o psicomotricista<sup>129</sup> André Lapierre, diz sobre a relação do tônus muscular e as emoções:

---

<sup>128</sup>A psicanálise propõe, então, "a cura pela fala", se debruçando sobre o simbólico, a palavra, ficando o corpo, muitas vezes, reduzido à condição de fonte das forças que alimentam às representações psíquicas. Desta forma, apesar de estabelecer uma relação entre corpo e psiquismo, a psicanálise clássica reafirma um sistema de representação positivista que mantém uma relação de verticalidade e separação entre psiquê e soma.

<sup>129</sup>A psicomotricidade estuda o ser em movimento, buscando através da relação com o universo sensorial e do jogo espontâneo (re)estabelecer o contato consigo e a conexão com o outro e com o mundo. Essa práxis tem sua origem no início do séc. XIX, a partir do discurso do discurso médico, surgindo como uma prática de *reeducação psicomotora* que, tendo como foco o sintoma, buscava as causas de disfunções apresentadas sem que houvesse uma respectiva lesão cerebral que a justificasse. Em um segundo momento, já no séc. XX, tem-se início a prática da *educação psicomotora*, trabalho de viés profilático e com foco na potência, que tem como público prioritário as crianças e, através da educação dos sentidos e de jogos e atividades lúdicas, objetiva o desenvolvimento global do ser. Já a partir dos anos 70, influenciada pela descoberta do "sujeito do inconsciente", inicia-se o trabalho denominado *terapia psicomotora*, modalidade clínica que tem como objeto de estudo o psiquismo e os elementos fundadores da construção da imagem corporal e da representação de si.

É o estado de tensão muscular involuntária que acompanha e exprime nossas tensões afetivas e emocionais, que faz com que a consistência do nosso corpo seja diferente quando estamos ansiosos, encolerizados, felizes, satisfeitos ou deprimidos. Essas tensões, nós a "sentimos" no contato com um outro corpo, mas também em seus gestos, e suas atitudes. As tensões dão uma tonalidade afetiva diferente à comunicação que podemos estabelecer. Essas ínfimas modulações tônicas dão toda a qualidade da relação (LAPIERRE; LAPIERRE, 2002, p. 43).

Para Reich, o vivido se inscreve no corpo que, por sua vez, guarda em si as marcas da história da pessoa, inaugurando a ideia de uma memória *corporal*. De acordo com este psicanalista, os conteúdos inconscientes se expressam não só nos sonhos e atos falhos, mas também através do corpo: postura, tom de voz, olhar, gestos etc. Desta forma, é possível dizer da existência de um inconsciente corporal ou que o inconsciente [recalcado] localiza-se no corpo. Motivo pelo qual ele passa a se sentar frente a frente com o paciente e não mais atrás do divã, onde só é possível escutar o discurso (VOLPI, 2019).

A construção da teoria Reichiana inaugurou um novo modo de se fazer clínica. Porém, é preciso que estejamos atentos ao perigo de persistir em uma interpretação [aprisionante] do corpo ou à reprodução estéril de protocolos, que, ao serem meramente repetidos e aplicados, fazem perder a experiência sensível e o caráter vivo e errante da clínica, e mesmo da pesquisa de Reich sobre o corpo intensivo, reduzindo sua descoberta a uma simples técnica.

Partindo das descobertas de Reich e seguindo pelas trilhas da psicomotricidade, do trabalho revolucionário de Angel Vianna e de outras práticas somáticas e do movimento, podemos dizer que o inconsciente é uma força criadora, estando para além de sua porção recalcada. Desta forma, o trabalho clínico somático não se restringe à rememoração ou à liberação das couraças e dos afetos reprimidos, mas guarda também a potência de abrir o corpo<sup>130</sup> e despertar a criatividade e novas possibilidades de ser. Um trabalho sobre a sensorialidade e a percepção. Um encontro com o campo da imanência<sup>131</sup> no qual, por meio do agenciamento de forças e da impressão sensível de

---

<sup>130</sup> Abrir o corpo é um conceito cunhado pelo filósofo português José Gil que diz respeito ao corpo intensivo e sua abertura para uma zona de contágio, atravessamento e agenciamento das forças do mundo.

<sup>131</sup> Este é um conceito trabalhado pela filosofia da diferença, que afirma que o princípio e o fim estão contidos no próprio processo de produção da vida, se opondo ao conceito de transcendência, no qual as causas seriam exteriores ao dado.

novas marcas, é possível realizar um deslocamento subjetivo.

Trata-se de apostar na transformação do sujeito em um processo que envolve inicialmente a educação somática – a conscientização de si a partir do contato com os estados de tensão e processos somáticos – possibilitando a presentificação e uma apropriação de si, para, então, seguir pelo investimento no campo intensivo, criativo, através da sensibilização e ativação do poético.

Sensibilizar ao invés de interpretar, julgar, racionalizar. Despertar o corpo de seus automatismos. Expandir os limites do que pode cada corpo. A clínica ganha mais efetividade quando a ela é adicionado o plano da sensação.

## **2. Sensopercepção e subjetivação (ou) Porque insistir na experiência**

É comum nos deparamos, na clínica, com pessoas que pensam muito, mas pouco sabem de si, que o pensamento e, por conseguinte a fala, estão desconectados dos estados sensórios afetivos, do que vivem e sentem. Em meu trabalho, costumo pedir que essas pessoas deitem e fechem os olhos enquanto eu coloco minhas mãos embaixo de seu pescoço criando uma sustentação que permite a soltura do peso da cabeça e o afrouxamento das tensões da nuca; ou então pouso minhas mãos em concha junto a seus ouvidos criando uma atmosfera de acolhimento e escuta interna; ou cubro com minhas mãos seus os olhos convidando a um mergulho interno. Após a experimentação, ao serem perguntadas sobre o que puderam sentir, não é incomum que respondam, sem se dar conta do que lhes foi perguntado, “*eu fiquei pensando que...*”, ou então reajam com surpresa, “*ué, mas era pra sentir?!*”.

Há muito somos subjetivados de modo a separar mente e corpo, como se estas fossem duas entidades autônomas entre si. À mente foi relacionado o acesso à verdade, enquanto ao corpo coube um lugar subalterno, daquele que, por ser atravessado por paixões e forças intensivas, deve ser controlado. Em nossa cultura nos foi ensinado que sentir pode atrapalhar a clareza do pensamento, que devemos agir com a razão e não por impulso e a pensar sobre ao invés de sentir as forças intensivas do que nos afeta. Ou seja, a supervalorizar o pensamento desvalorizando os saberes do corpo. E, assim,

---

passamos a nos preocupar mais em saber ao invés de nos ocupar do viver. E, quanto mais sabemos, maior o perigo de captura da experiência pelo campo da representação, pelo que é conhecido, dando-lhe um sentido prévio antes mesmo de nos deixar sermos tocados.

Paradoxalmente, observamos cada vez mais um superinvestimento no corpo na atualidade. Porém, não se trata de um investimento no corpo intensivo, mas em um corpo adequado à normatização: às normas científicas de saúde e às normas da cultura do espetáculo. Um corpo moldado, modulado, controlado.

Além disso, também percebo em minha clínica uma forte tendência à crença limitante de uma suposta consciência contínua, de forma que qualquer descontinuidade é vivida como uma ameaça. Assim, quanto mais as pessoas buscam a conservação, manter uma identidade fechando as fronteiras do eu, mais empobrecidas se tornam na relação com o mundo que as cercam. Ora, a vida é um processo contínuo e mutante. Até os ossos, que são a estrutura mais dura e definida do nosso corpo, e uma montanha, que é das paisagens mais estáveis da natureza, se afetam e transformam ao longo da vida.

Ambas as tendências produzem um empobrecimento subjetivo, daí a necessidade de romper com os mecanismos totalizantes de controle e favorecer a produção de mecanismos de potência. Promover uma sensibilização para (re)subjetivar os sentidos. Em outras palavras, criar outros modos de subjetivação que possam desestabilizar os hábitos, de modo a produzir um deslocamento perceptivo que permita recolocar em dinâmica o imaginário, restituindo a potência criativa. Trata-se de promover o trânsito entre a percepção objetiva e a subjetiva, não fixando nem uma nem outra, mas na sustentação desse paradoxo.

Para Godard (2005), nossas ações são apoiadas na percepção que temos do ambiente. Desta forma, a sensopercepção e a relação com o corpo estão intimamente ligadas à saúde ou à cristalização da lente através da qual enxergamos o mundo, o que ele nomeou de neurose<sup>132</sup> perceptiva. Esta se dá quando órgãos dos sentidos passam a operar apenas de forma objetiva atrofiando a capacidade criativa, de modo que o

---

<sup>132</sup> O conceito de neurose é largamente utilizado pela psicanálise para se referir, de forma geral, a uma certa diminuição da capacidade de estar e fruir plenamente do e no mundo.

mundo passa a ser apreendido sempre a partir de uma mesma lente – a da história pessoal do sujeito –, resultando em uma percepção reducionista. Toda limitação perceptiva tem uma origem afetiva<sup>133</sup>.

A perda da capacidade dos sentidos em “desempenhar uma subjetividade em sua relação com o mundo” (GODARD, 2005, P.73) irá resultar em um engessamento do agir. Ou seja, se a pessoa percebe o mundo sempre de uma mesma maneira, ela também irá agir sempre da mesma forma.

Assim, é preciso exercitar as descontinuidades. Ir além do que já está dado e enriquecer a percepção. Partir do investimento na sensorialidade e no movimento de desterritorialização para produzir deslocamentos subjetivos que tornem possível a construção de novos territórios existenciais.

Deitar-se no chão e sentir o peso dos ossos; perceber o espaço de olhos fechados; sentir o espaço interno; perceber os pontos de tensão e sobrecarga no corpo; acordar a pele, os ossos e ampliar o espaço interno através do uso de escovas, bambus e bolinhas; entregar o peso e derreter o corpo no chão. Todas essas experiências carregam em si o convite para abrir o corpo: ativar o corpo vibrátil e mergulhar no campo das pequenas percepções<sup>134</sup>criando furos nos automatismos do pensamento.

São as variações que produzem alterações afetivas e subjetivas. E é a isso que o trabalho clínico diz respeito: a atualizar e promover deslocamentos psíquicos, inaugurando novas geografias de si e para si.

Para se viver uma experiência em sua potência, é preciso uma atitude receptiva: se abrir, estar disponível. É necessário parar, re-parar, suspender a opinião, alargar o tempo e o espaço. É necessário ter coragem para correr risco e habitar a zona do não saber. Só assim é possível ser tocado pela experiência e seu caráter trans-formador. Tornar-se território de passagem, que, ao ser atravessado, se afeta e produz afetos inscrevendo em si marcas e relevos. Retomar a experiência e sua qualidade afetiva é

---

<sup>133</sup> Para os estudiosos somáticos o afeto não é apenas uma representação imaterial, mas uma força que atua no corpo.

<sup>134</sup> Pequenas percepções é um conceito trabalhado por José Gil, a partir da leitura de Leibniz por Deleuze, que diz respeito a um tipo de percepção que escapa a forma dominante, que não são percebidas racionalmente ou conscientemente, mas afetivamente através de um processo de contágio. Este conceito dialoga com o de macropercepção, tipo de percepção ordinária, que objetifica o mundo num processo de reconhecimento das coisas, de reconhecimento.

reconectar-se com o corpo intensivo.

Através do uso de objetos diversos – sacos plásticos preenchidos de ar, de água, de pedras, buchas, folhas secas, panos, sementes etc –, podemos retomar e estimular a capacidade afetiva do corpo. Estes materiais simples em suas estruturas, porém carregados de potencialidades, serão colocados em contato com a pele do cliente. E, apesar da localização tópica, superficial, pela qualidade fronteira e paradoxal que a pele carrega em habitar ao mesmo tempo o dentro e o fora, de ser contorno e passagem, estes objetos, ao comporem com o corpo, formarão um único corpo expandindo as fronteiras do eu.

A experiência com o corpo se expressa assim num processo de dilatação intensiva dos limites topológicos do eu, num plano de continuidade com os objetos e forças do mundo. Experiência que se defronta com uma dimensão incorporal do corpo: mergulho no plano intensivo onde a experimentação de si excede para além dos limites topológicos do corpo-indivíduo, corpo matéria. Experiência de uma corporeidade duplamente paradoxal: para acessar o imaterial do corpo é preciso mergulhar em sua matéria sensível. É a carne que abre para o incorporal (RESENDE et al, 2017, p. 93).

O convite é para se conhecer o objeto não por meio da razão ou por sua representação, forma como já estão codificados habitualmente pela macropercepção, mas a partir de suas linhas de força, do que é experimentado na relação com o objeto.

Há um modo de conhecimento, no encontro com o objeto, que não se restringe ao objeto separado da experimentação vivida, na estesia, na experiência estética vivida no “como” das intensidades que o alfinete produz ao se conectar com o corpo (BORGES, 2017, p.194).

O que está em jogo é o que o objeto pode operar em termos de sensações e afetos quando entra em relação com o corpo; que pequenas percepções agencia, já que o objeto não possui um sentido em si, pré-existente, mas seu sentido só é dado quando sentido na pele. Na superfície e nas profundezas do ser simultaneamente. Ao entrar em contato com o objeto sensorial, o corpo expande seus contornos para além de si, incorporando o objeto e tornando-se um com ele. O que se experimenta com esta expansão das fronteiras é uma abertura somática capaz de agenciar deslocamentos subjetivos e novos contornos psíquicos. Podemos dizer que o que acontece nesta

experimentação é a instalação de um espaço potencial no qual há uma abertura à experiência transicional: o cliente, assim como o bebê, cria a realidade e se cria na mesma medida na relação com ela.

Neste processo, é fundamental a confiança fiada com o terapeuta, que irá se sintonizar com o paciente tal qual a mãe que “compreende as necessidades fundamentais da criança e responde a elas através do contato corporal” (ROLNIK, 2005. p.18). Podemos também chamar esta comunicação de diálogo tônico afetivo – um tipo de comunicação não verbal, sensível, típico da relação mãe-bebê, que se dá através das trocas corporais. Ao se estabelecer um acordo tônico, gerado pela harmonia das pulsões tônicas, experimenta-se uma sensação de prazer recíproco, remontando a um tempo primitivo de fusionalidade.

Pautadas nas bases da psicomotricidade, trabalhamos na relação da tríade motor-afeto-cognição: viver, sentir e dar sentido. Por isso, sempre ao final de uma proposta vivencial é aberto um espaço para a simbolização e compartilhamento das impressões sensíveis do vivido, onde é possível falar, ser escutado e se escutar. Porém, desta vez, o que emerge não é mais o pensamento vazio, mas uma fala conectada, encarnada, recheada pela experiência: palavra-corpo, a palavra como dobra da experiência e criação. O corpo força o pensamento ao movimento.

Por se constituir como um espaço de acolhimento e confiança e por seu caráter fundamentalmente experimental, a clínica assume o papel privilegiado de campo para experimentações que possibilitem essas pequenas desestabilizações, dando passagem ao contato com as pequenas percepções. Desta forma, a partir do acesso a algo que é da ordem do sensível, do que é infralinguístico, que diz respeito ao corpo vibrátil, se torna possível abrir furos nestas subjetividades mais fechadas. Estes intervalos ou descontinuidades geradas pela experiência sensorial é o que irá possibilitar deslocamentos perceptivos e, por conseguinte, subjetivos. Sendo o vínculo com o terapeuta o elemento que dá sustentação para que o cliente aceite se arriscar a viver algo que escapa de sua zona de controle e garantias.

### 3. Formação. O corpo a corpo na clínica (ou) A relação acontece no encontro

Na clínica somática, o terapeuta desempenha um papel de agenciador de forças e de encontros. A pessoa do terapeuta não precisa se esconder, devendo apenas não se sobrepor, julgar ou interpretar o material apresentado. A ele cabe um estado de presença em reserva e de disponibilidade para que possa acompanhar, dar sustentação e perceber sempre que o acontecimento clínico irromper.

[o terapeuta empresta] seu corpo para que o cliente faça novos agenciamentos, levando-o a uma concepção de transferência que radicaliza a materialidade corporal dos afetos em jogo entre terapeuta e cliente. O terapeuta sabe que se move na transferência, numa dança intensiva do encontro que sustenta uma concepção de transferência próxima das sintonias afetivas descritas por Daniel Stern (1985) entre mãe e bebê, nas quais são captados afetos de vitalidade (...) talvez possamos pensar que na clínica se trata não de buscar no passado qualquer verdade sobre nós mesmos, mas, fundamentalmente, de produzir um inconsciente-superfície e de catalisar deslocamentos intensivos. Desse modo, o analista se tornaria um “viajante-construtor de novos mundos” e de novos processos de subjetivação, com toda a prudência a que essa empreitada também nos obriga (RAUTER; RESENDE, 2015, p. 5-6).

Porém, para que de fato o encontro se efetue, é preciso que também o terapeuta *abra seu corpo*. Um trabalho sobre si para que outros modos de encontro possam se produzir.

Somos subjetivados de modo que costumamos dar maior ênfase e valor à formação teórica, subjugando a experiência. Porém, o conhecimento teórico, em virtude da condição que envolve o humano, não é suficiente. Sendo assim, além da formação teórica, é necessária, também, uma formação na, pela e para vida. Formação essa que se dá mais pelo contágio, na permeabilidade dos corpos, nos poros da subjetividade do que na passagem pura e simples de conhecimentos formalizados e já adquiridos. Ao terapeuta é preciso uma postura clínica, na qual se esteja disponível para o encontro sem renunciar a sua bagagem teórica, mas com a flexibilidade necessária para de fato encontrar outra experiência e, desse encontro, favorecer a construção de uma nova experiência que não é de um, nem de outro e que, ao mesmo tempo, transforma um e outro na constituição de um comum. Ocupar esta posição não é fácil, para tal se faz necessário (trans)formar o corpo para estar na relação com o outro, em aberto, na

sustentação dos paradoxos.

A subjetividade é uma produção incessante que se dá a partir dos encontros, e o terapeuta se produz como efeito do que nele insiste como experiência acumulada e o frescor dos gestos destes novos encontros. Os meios por onde circulamos, os filmes que assistimos, os livros que lemos, as pessoas que encontramos, todos esses atravessamentos nos subjetivam e fazem parte da formação do terapeuta. Trans-formam a qualidade do olhar e da escuta: inscrevem relevos, criam camadas e repertório ao profissional que somos. Nosso conhecimento é a articulação de tudo isso, de modo que não basta estar na vida, é preciso se deixar atravessar.

(...) toda experiência clínica é uma experiência com as afecções da existência ou com isso que se produz a partir de nossa posição no mundo, como corpo em encontro com outros corpos que assim se afetam de modo alegre ou triste (PASSOS; BENEVIDES, 2004, p. 275).

É preciso nos despojar de nossas verdades para que estejamos sensíveis para escutar o outro na sua diferença. Não julgar ou qualificar, mas olhar-escutar com interesse e curiosidade, nos deixar afetar. Ao terapeuta é fundamental o exercício de descentramento saindo de um padrão de escuta-resposta para que possa se abrir ao outro em sua radicalidade. Um exercício de permeabilidade, de se deixar atravessar e se deslocar para, assim, poder verdadeiramente estar presente.

Se faz necessário deixar emergir um campo de ressonância, um diálogo no qual não importam mais as verdades, os referenciais teóricos, mas sim algo da ordem do sensível, do que é possível compor juntos. Saímos da ordem dos poderes constituídos, onde uma coisa, uma teoria ou alguém subjuga o outro, para a ordem das potências constituintes: do que é com-junto, que co-opera, co-labora, com-põe.

O terapeuta ocupa, assim, uma outra posição, na qual se mantém poroso e sensível, deixando-se afetar e escutar a partir de sua própria corporeidade. E, ao invés de escutar apenas objetivamente o que lhe é dito, aquilo que é claro e distinto, mergulha na atmosfera do discurso e se deixa afetar por suas linhas de forças para então captar aquilo que é obscuro e defasa a forma, e, por isso, é imperceptível a ouvidos atentos: os chamados contornos de silêncio. Como diz, Borges: “pelas conexões empáticas, pelas

conexões estésicas, vividas no encontro, seria possível acessar os modos de existência, em seus ritmos, via pequenas percepções, nas modulações, gradientes, entre luzes e sombras” (BORGES, 2017. p.193).

A partir destas conexões, que, na prática da clínica psicomotora somática, costumamos chamar de ressonância, abre-se um canal de comunicação entre inconscientes, comunicação esta que se dá por contágio e, através daquilo que, sem razão aparente, produz no terapeuta um estado de inquietação ou estranhamento, informa a onda certa a ser dropada<sup>135</sup>. Assim como o surfista, que, ao surfar, compõe com a onda, sendo ele “um puro sensitivo à escuta do meio no qual ele dança com seu corpo-onda” (LINS, 2009, p. 1), o desafio do terapeuta é acessar seu corpo inconsciente para sensitivamente se conectar e perceber, através das pequenas percepções, esses intervalos de defasagem.

E, para isso, é necessário ao terapeuta ter “um olhar quase antropofágico” (GODARD, 2005, p. 74) na relação com o cliente. Em outras palavras, imbuir-se desta disposição em se deixar atravessar, borrar as fronteiras descentrando se de seu próprio eu para que possa surfar nas ondas do inconsciente e da clínica. Através deste processo de abertura e entrega é possível sintonizar somaticamente com cliente, acessar este estado de ressonância corporal no qual pode *sentir com*. O terapeuta sente com a pele, com as vísceras, com a respiração, sente com e através dos poros de sua própria corporeidade em uma experiência transc corporal.

A este processo em que a consciência vígil sofre um rebaixamento e é impregnada pelo corpo, Gil (2004) denominou “consciência do corpo”. A *consciência do corpo* a que o autor se refere nada tem a ver com a consciência reflexiva ou com a intencionalidade, como um sinônimo de razão ou faculdade do pensamento. Não se trata da consciência de algo. Antes,

a consciência aparece como um "meio" ou "atmosfera" susceptível de ser invadida, captada, ocupada, por texturas finíssimas que a obscurecem e que vêm dos movimentos do corpo. (...) uma instância de recepção de forças do mundo graças ao corpo; e, assim, uma instância de devir as formas, as intensidades e o sentido do mundo (GIL, 2004, p.2).

---

<sup>135</sup>Dropar é uma gíria dos surfistas que se refere ao ato de entrar na onda e ser levado por ela.

Nesta perspectiva, podemos dizer que o que é sentido pelo terapeuta interessa. Literalmente (se) faz sentido. Desta forma, quando o terapeuta sente sono ou irritação durante uma sessão, é preciso que ele se pergunte o que isso tem a ver com a relação terapêutica, com aquele encontro, naquele instante. O afeto contratransferencial pode e deve ser aproveitado como um dado que informa algo sobre a relação, que vale a pena ser explorado. A “via sensorial é inerente à comunicação analista analisando” (FONTES, 2002, p.14).

[O terapeuta tem] como desafio empenhar-se num rigoroso exercício de si, a fim de construir em seu corpo a casa dos novos possíveis. Na experiência da clínica, co-habítamos um campo de ressonâncias, contrações, sustos, choques, fricções, atritos, por onde irrompem os desvios, as diferenciações, os devires. Pela maternagem, a arte sutil de reassegurar o direito de existir, leva o analista a oferecer seu próprio corpo como mapa, para que o paciente possa construir um domínio de si (RESENDE, 2013, p. 147 apud RAUTER; RESENDE, 2015, p. 10).

Esse processo de ressonância se apoia em uma transcorporeidade, passando pelo(s) corpo(s) na direção de um comum subjetivo, espécie de intersubjetividade. O fazer clínico é um trabalho que se dá entre dois, fiado junto em um processo de colaboração. Um encontro intersubjetivo e transcorporal entre terapeuta e paciente. Desta forma não há como ser diferente: o acontecimento clínico, em um movimento de contágio de afetos, também atravessa e modifica o terapeuta. Ao tocar – seja objetivamente, seja subjetivamente – este também é tocado e se transforma.

A clínica tomada como encontro passa a ser essa experiência do corpo que se faz, do corpo encarnado, em presença, que se constrói e atualiza na relação. Tanto o corpo do cliente quanto o do terapeuta. Ambos tendo sempre um gesto que não é inteiramente acabado, que está a se fazer, que não se encerra e não se define completamente. Neste entre-dois da clínica, encontramos um espaço potencial, de encontro, que contém a força clínica, intensiva e sempre sensorial.

O fazer clínico é um acontecimento que não pertence a ninguém e que produz, em quem é por ele contaminado, uma abertura, lançando a clínica para além de uma técnica e a situando-a no plano da vida.

## Referências

- BORGES, Hélia Maria Oliveira da Costa. Modulações do existir: entre luzes e sombras. **Fractal**, Niterói, v. 29, n. 2, p. 191-195, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/1984-0292/v29i2/23>. Acesso em: 15 jan. 2019.
- FONTES, Ivanise. **Memória corporal e transferência**: fundamentos para uma psicanálise do sensível. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria. 2002.
- GIL, José. Abrir o Corpo. *In*: FONSECA, Galli; ENGELMAN, Selda (org.). **Corpo, arte e clínica**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2004. p. 1-13.
- GODARD, Humbert. Olharcego. *In*: ROLNIK, Suely (org.). **Lygia Clark**: da obra ao acontecimento: somos o molde: a você cabe o sopro. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005. p. 73-79
- LAPIERRE, André; LAPIERRE, Anne. **O adulto diante da criança de 0 a 3 anos**: psicomotricidade relacional e formação da personalidade. Curitiba: Ed da UFPR: CIAR, 2002.
- LINS, Daniel. O surfista da imanência. Disponível em: <http://overtebral.blogspot.com/2009/11/deleuze-surfista-da-imanencia.html>. Acesso em: 15 jan. 2019.
- PASSOS, Eduardo; BENEVIDES, Regina. O que pode a clínica? A posição de um problema e de um paradoxo. *In*: FONSECA, Tânia; ENGELMAN, Selda (org.). **Corpo, arte e clínica**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2004. p. 275-286
- RAUTER, Cristina; RESENDE, Catarina. Arte, clínica e transdisciplinaridade. **Polêm!ca**, v. 15, n. 3 p. 01-12, 2015.
- RESENDE, Catarina; BORGES, Hélia Maria Oliveira da Costa; PASSOS, Eduardo; MORAES, Márcia; RIBEIRO, Ruth Silva Torralba. Que lugar para a corporeidade no cenário dos saberes e práticas psis? **Fractal**, v. 29, n. 2, p. 89-95, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/1984-0292/v29i2/2330>. Acesso em: 01 fev. 2019.
- ROLNIK, Suely. Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia. *In*: ROLNIK, Suely. **LYGIA CLARK da obra ao acontecimento**: somos o molde: a você cabe o sopro. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005. p. 13-28.
- VOLPI, José Henrique. O corpo na psicoterapia. **Revista Online Psicologia Corporal**, Curitiba, v. 20, p. 1-5, 2019. Disponível em: <https://www.centroreichiano.com.br/artigos/Artigos/O-corpo-na-psicoterapia-Jose-Henrique-Volpi.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2018.

**Sobre a autora:**

Graduada em psicologia (PUC-Rio), formada em Psicomotricidade Somática e Aprofundamento em Clínica Psicomotora Somática (IAP) e especializada em Terapia Através do Movimento (Faculdade Angel Vianna). Atua como clínica, é diretora da ONG Casa da Árvore e mãe de Iago e Amora. fernandakutwak@gmail.com

**Sobre la autora:**

Graduado en psicología (PUC-Rio) y especializado en Psicomotricidad Somática, Profundización en la Clínica Psicomotora Somática (IAP) y en Terapia através del Movimiento (Faculdade Angel Vianna). Trabaja como clínica, es la directora de la ONG Casa da Árvore y madre de Iago e Amora. fernandakutwak@gmail.com

**About the author:**

Graduated in psychology (PUC-Rio), specialized in Somatic Psychomotricity, Deepening in Somatic Psychomotor Clinic (IAP) and in Therapy Through Movement (Faculdade Angel Vianna). Works as a clinic and is currently the director of the Casa da Árvore NGO, as well as Iago's and Amora's mother. fernandakutwak@gmail.com

## A CARTOGRAFIA SOMÁTICO-PERFORMATIVA COMO UM MODO DE PROCEDER APESQUISA EM ARTES

Lenine Guevara Oliveira e Salvador – Universidade Federal de Uberlândia e Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia

**Resumo** | Este artigo visa apresentar uma abordagem de pesquisa em Artes que deixa explícito o caminho e as atitudes da pesquisadora como modo de reconhecer princípios comuns de trabalhos artísticos autorais no campo dos estudos da presença em interstício com a multidimensionalidade trazida pela Somática quanto à inclusão da arte nos processos da vida. Tal percurso de pesquisa emergiu em processo de aprendizagem com a Abordagem Somático-Performativa da professora e orientadora, Ciane Fernandes, e da cartografia (DELEUZE; GUATTARI, 1996; ROLNIK, 2011; KASTRUP, 2009). A cartografia somático-performativa orientou a escrita da dissertação de mestrado e tese doutorado em um processo contínuo acompanhado por Ciane Fernandes, entre os anos de 2011 e 2017, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Na cartografia somático-performativa, ambas as abordagens combinam no modo de proceder a pesquisa, em que as escolhas das matérias literárias e empíricas estão implicadas no contexto da pesquisadora e dependem de evidenciar a atitude de pesquisar. Dessa proposição, emergiu um *modus operandi* de cartografia dos apoios e saberes do sujeito pesquisador, assumidamente próximo e com implicação direta no “objeto”, cujos princípios são detalhados nessa apresentação.

**Palavras-chave:** Abordagem Somático-Performativa. Cartografia. Prática como pesquisa. Pesquisa em artes.

## LA CARTOGRAFÍA SOMÁTICA-PERFORMATIVA COMO FORMA DE PROCEDER LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

**Resumen** | Este artículo tiene como objetivo presentar un enfoque de la investigación en Artes que explique el camino y las actitudes del investigador como una forma de reconocer los principios comunes de las obras artísticas de la autora en el campo de los estudios de presencia en brecha con la multidimensionalidad interpuesto por Somática acerca de la inclusión del arte en procesos de la vida. Tal camino de investigación surgió en un proceso de aprendizaje con el Enfoque Somático-Performativo de la maestra y asesora, Ciane Fernandes, y la cartografía (DELEUZE; GUATTARI, 1996; ROLNIK, 2011; KASTRUP, 2009). La Cartografía Somática-Performativa guió la redacción de la tesis de maestría y la tesis doctoral en un proceso continuo de orientación por Ciane Fernandes, entre los años 2011 y 2017, por PPGAC-UFBA. En la cartografía somática-performativa, ambos enfoques se combinan en la forma de realizar investigaciones, en las cuales las elecciones de materiales literarios y empíricos están implicadas en el contexto de la investigadora y dependen de la evidencia de la actitud del investigador. A partir de esta propuesta, surgió un *modus operandi* de las cartografías castigadas desde el conocimiento de la sujeta investigadora, ciertamente cercano y con implicación directa en el “objeto”, cuyos principios se detallan en esta presentación.

**Palabras clave:** Enfoque Somático-Performativo. Cartografía Práctica como investigación. Investigación artística.

## THE SOMATIC-PERFORMATIVE CARTOGRAPHY AS A PROCEDURE FOR ART RESEARCH FIELD

**Abstract** | This article aims to present an Art as research approach that makes explicit the researcher's path and attitudes as a way of recognizing common principles of author's artistic works in the interstitial studies of the art presence and the multidimensionality brought by Somatics, regarding the inclusion of art in life processes. Such research path emerged in a learning process with the Somatic-Performative Approach of the teacher and advisor, Ciane Fernandes and cartography (DELEUZE, GUATTARI, 1996; ROLNIK, 2011; KASTRUP, 2009). The Somatic-Performative Cartography guided the writing of the master's thesis and doctoral thesis in a continuous process of orientation by Ciane Fernandes, between the years 2011 to 2017, by PPGAC-UFBA. In the somatic-performative cartography, both approaches combine in the way of conducting research, in which the choices of literary and empirical materials are implicated in the context of the researcher and depend on the evidence of the researcher's attitude. From this proposition, a *modus operandi* of cartography emerged from the support and knowledge of the researcher, admittedly closed and with direct implication in the "object", whose principles are detailed in this presentation.

**Keywords:** Somatic-Performative Approach. Cartography. Practice as research. Arts research.

Neste artigo compartilho o ponto comum do procedimento que amparou a prática escrita de minha dissertação de mestrado e tese de doutorado: a Cartografia Somático-Performativa. A apresentação dessa composição metodológica entre as abordagens Somático-Performativa (FERNANDES, 2011) e da cartografia (GUATTARI; DELEUZE, 1996; ROLNIK, 2011; KASTRUP, 2009) tem como objetivo cooperar como possível caminho da prática escrita em pesquisas que tenham o elemento-eixo da criação artística.

Essa aliança metodológica foi possibilitada pela parceria e orientação de Ciane Fernandes, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia entre os anos de 2011 e 2017. A aproximação ao programa e à pesquisadora aconteceu devido ao perfil do PPGAC-UFBA, em que seus docentes desenvolvem práticas metodológicas com assunção da primeira pessoa na forma escrita, como também defendem que as pesquisas em artes podem partir, ser desenvolvidas ou resultar em uma obra (cênica, performativa, entre tantas). A defesa com apresentação artística é uma das opções institucionais do programa.

O processo da escrita da dissertação de mestrado e tese de doutorado teve como eixo organizacional o acompanhamento do percurso crítico, que emergiu de um *modus operandi* em

uma cartografia dos apoios e saberes da pesquisadora, assumidamente próxima e com implicação direta no “objeto”, ou melhor, com o “sujeito ex-objeto de pesquisa” (FERNANDES, 2012). Dessa maneira, pesquisas que requeiram a experiência de si como caminho de inscrição com a prática escrita podem ter grande apoio nos estudos da subjetividade, os quais se inserem na cartografia e no acesso à Educação Somática que reúne uma série de recursos práticos e que trazem a dimensão conectiva desse “sujeito, ex-objeto” entre pensamento/ação e percepção de si.

O material a seguir tem duas subseções cujos nomes explicam a proposta de composição do artigo: Reminiscências do encontro da prática como pesquisa e A cartografia somático-performativa e seus princípios.

### **Reminiscências do encontro da prática como pesquisa**

A aproximação entre a Cartografia e a Abordagem Somático-Performativa se iniciou devido à pesquisa para o Trabalho de Conclusão de Curso da licenciatura em Artes Cênicas, nomeado Arte/Educação: o corpo/espço da potência criativa – narrativas que caminham pela efemeridade (2010). Esse trabalho fomentou a pesquisa de mestrado e foi o manancial de onde apareceram os primeiros estudos das autoras-chave envolvidas na Cartografia Somático-Performativa, que guiaram a escrita do projeto de mestrado.

O acesso aos estudos da subjetividade, em que a cartografia se insere, foi possibilitado pelo fato de a graduação foi pelo fato de realizar a graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal de Ouro Preto ter sido realizada dentro do Instituto de Artes e Filosofia (IFAC), cuja mútua influência era sentida nos estudos do teatro, principalmente no que tange a afinidade e interesse de pesquisa em estética, linguagem pós-estruturalista, o teatro contemporâneo e a performance. Os impactos do estudo e a realização de componentes de estética e filosofia possibilitaram o acesso crítico ao pensamento de rede em Deleuze e Guattari.

Todavia, o encontro com os autores que cunharam a cartografia foi progresso aos estudos no campo das Artes Cênicas. O contato com a linha de estudos da subjetividade aconteceu através do acompanhamento das práticas do Esquizodrama, desenvolvidas por Gregório Baremlitt e realizadas por minha mãe, Maria de Fátima Oliveira. Estas são práticas coletivas desenvolvidas a partir da teoria da esquizoanálise de Deleuze e Guattari. Devido ao acompanhamento e realização dessas práticas, posso afirmar que, antes de compreender os conceitos e estudos de Deleuze e Guattari, eu os praticava. Além disso, colaborei diretamente com suas realizações desde o ano de 2009, quando passei a integrar e apresentar no *Congreso*

*de Salud Mental y Derechos Humanos Madres de Plaza de Mayo*, Buenos Aires-AR, em que as práticas do Esquizodrama foram a principal ferramenta de encontro (2009-11). Esses congressos contavam com a participação de pesquisadores e profissionais da saúde mental, saúde coletiva, psicologia, teatro, performance, sociologia, filosofia, entre tantos outros e foram, também, motivacionais para o interesse de pesquisa com a cartografia.

Provinda de uma dinâmica com teatro de rua, intervenções urbanas e práticas na urbe, como eram realizados os encontros em praça aberta nos congressos das *Madres de Plaza de Mayo*, adentrei o mestrado no ano de 2011 interessada em pesquisar como ocorria a comunicação não verbal e a relação entre corpo e espaço em eventos efêmeros (performances e intervenções urbanas). Chegada ao PPGAC-UFBA, tive a sorte de acompanhar, desde as primeiras publicações, a reunião de mais de vinte anos de pesquisa prático-teórica de Ciane Fernandes sob a proposição da Abordagem Somático-Performativa. Assim como nos estudos da subjetividade, os conceitos-chave da abordagem chegaram primeiramente pela prática. O acesso à práxis Somática ocorreu entre os anos de 2011 e 2017 no acompanhamento bibliográfico e no Laboratório de Performance. De acordo com Hanna (1995), que cunhou o termo Educação Somática, Soma quer dizer corpo experimentado, e se relaciona à noção de si mesmo. O corpo experimentado reúne e gera atenção a todas as dimensões da subjetividade: sensorial, cognitiva, motora, afetiva e espiritual.

O Laboratório de Performance, em seu enquadramento institucional, é oferecido a todo pesquisador que esteja investigando obras e práticas artísticas, tantas vezes autorais. Devido à multiplicidade das pesquisas dos ingressos, foi o local de colocar corpo, voz, materializar palavra e textos, e trouxe para nós a concretude do saber de que o percurso da escrita de uma dissertação ou tese é uma “prática escrita” (FERNANDES, 2012).

O desenvolvimento da abordagem Somático-Performativa foi atrelado a essa experiência do Laboratório de Performance, onde há a realização de práticas coletivas com as questões-chave de pesquisas provindas de campos múltiplos de conhecimentos que são ligados às Artes Cênicas. Apesar de conteúdos tão diversos das investigações, seus pesquisadores sempre apresentavam questões comuns quanto ao desafio de fazer uma escrita autoimplicada e tão próxima de seus “objetos” de pesquisa.

José Saramago (1998) nos lembra de que é necessário sair da ilha para vê-la melhor. É preciso o movimento de vai e vem com a obra escrita e também com as obras artísticas para que tenhamos compreensão e consigamos ajustar pensamento e ação nos atos criativos, tanto da prática escrita, quanto da prática artística. Essa foi a contribuição dos estudos e práticas somáticas durante os Laboratório de Performance com Ciane Fernandes. “Neste sentido, não

precisamos fazer prática ao invés da escrita, pois nossa escrita emerge da/com a prática, é criada e estruturada a partir dela, e, portanto, valoriza e gera mais prática teórica” (FERNANDES, 2012, p. 2).

As atividades do Laboratório de Performance estimulavam que respondêssemos às questões-chave das pesquisas dos alunos do PPGAC-UFBA de modo prático-teórico. Durante o período de minha participação, as respostas foram escritas, bem como performadas por meio de diferentes embasamentos artísticos, tais como a prática de “Movimento Autêntico” (FERNANDES, 2010), desenhos, instalações. Dessas respostas, formavam-se ações que integraram a atividade da pesquisa artística e abriram caminho para assumir que, além de obras literárias e artísticas, a pesquisa trata-se da criação de vida e, portanto, da convocação do desejo do artista rumo à experimentação com a subjetividade.

Mais do que a realização de métodos, a operação por princípios que guiavam as vivências, dava outra plástica ao modo de conceber e conectar conceitos às práticas, sem deixarmos de lado a consciência da multidimensionalidade envolvida na subjetividade de seus participantes. Experimentamos liberações de conceitos e modos de pensamento cristalizados, e a primeira liberdade foi se abrir à percepção da escrita como prática e à atenção permanente à mudança de cultura do pensamento que segmenta e hierarquiza a relação entre corpo, mente, espírito e criação.

Inevitavelmente, apesar de tão distinto vocabulário, acabei aproximando os estudos da subjetividade ao campo de estudo da Somática, sem tanta preocupação com as famílias bibliográficas em um primeiro momento. Creio que esta aproximação se deu justamente por experimentar dois espaços nos quais praticávamos seus princípios e conceitos. Em comum, as sessões de Esquizodrama e do Laboratório de Performance estimularam a compreensão da prática como pesquisa, e em ambas as questões pessoais e autorais eram transpostas para práticas coletivas que nos coimplicavam como grupo. Nesse sentido, a questão privada tanto na análise de si (psicologia), quanto na análise das obras, da escrita, do modo como se cria e se pensa e da implicação corporal (eu-corpo) em toda e qualquer atividade (Somática), foram experienciadas com corresponsabilidade entre os participantes de ambas as atividades.

### **A cartografia somático-performativa e seus princípios**

O ponto de contato entre as abordagens Somático-Performativa e a cartografia foi a ênfase de leitura na pesquisa através do movimento, em que a pesquisadora se auto observa na

relação com os materiais. Os princípios da cartografia Somático-Performativa são listados a seguir:

- A ênfase processual da pesquisa;
- A posição móvel do pesquisador diante de si e dos materiais;
- O movimento da atenção como guia para o encontro com os materiais no processo;
- A corporeidade e/ou uso dos sentidos no ato da pesquisa;
- A presença da testemunha;
- A produção de dados;
- A performatividade nos atos de exposição do material a um outro.

A ênfase processual da pesquisa aparece como modo sem a imposição de um objeto fechado, objetivo e meta final que restrinjam o caminho da investigação. Há implicação de si através dos sentidos corporais na cartografia e da corporeidade na abordagem Somático-Performativa que incidem na observação de como ocorre a própria atenção no ato de pesquisar. Este recorre a testemunhas e coletivos para lidar com as questões-chave. A relação com os dados não é definitiva ou final e há consciência da performatividade envolvida nos atos de exposição da pesquisa, seja para si (no acesso a registros), para uma testemunha ou para um coletivo, e estas são incorporadas ao processo.

Na pesquisa bibliográfica da cartografia Somático-Performativa, desde 2011 tem havido uma constante investigação prático-teórica com Ciane Fernandes, que propôs esse modo de operar a pesquisa em artes. A finalidade foi contribuir para a construção e difusão dessa abordagem, expressa desde 2012, sendo detalhada na publicação do livro *Dança Cristal: Da Arte do Movimento à Abordagem Somático-Performativa* (2017). Essa abordagem se teceu em adição a duas outras pesquisas epistemológicas: a *Pesquisa Somática*<sup>136</sup> (ANDERSON, 2002) e a “Prática como Pesquisa” na “Pesquisa Performativa”<sup>137</sup> (HASEMAN, 2006).

Especificamente, as matérias que compõem a Abordagem Somático-Performativa partiram da Dança-Teatro, da Educação Somática, em especial da Análise Laban-Bartenieff de

---

<sup>136</sup> Os estudos da educação somática visam a criação de estudos com e não sobre o corpo e têm reminiscência nos expoentes do Movimento Corporalista a partir de estudos de Rudolf Laban, Mathias Alexander e Moshe Feldenkrais. A educação somática é composta por pesquisas com o corpo percebido como soma, ou como “[...] corpo experimentado, em contraste com o corpo objetivado” (FORTIN, 1998, p. 40). A integração entre corpo e sujeito, reflete no modo de produzir inteligências somáticas (metodologias tanto práticas quanto teóricas).

<sup>137</sup> *Pesquisa Performativa* (HASEMAN, 2006), na qual existe a avaliação de que as propostas das metodologias científicas que tratam o processo criativo em artes e o corpo como objeto de estudo.

Movimento (LMA) e do Movimento Autêntico, além da arte da performance, avaliando-se a formulação de metodologias singulares aos pesquisadores em Artes Cênicas, em que o processo artístico, a obra de arte e o corpo são os elementos-eixo para realizar as conexões teóricas. Para Fernandes, “[...] a prática consiste no eixo principal e organizador; ao invés de ser um adicional extra, ou algo a ser analisado ou onde se aplica e testa determinados princípios ou conceitos.” (FERNANDES, 2012, p. 2) Neste conjunto, visa amparar justamente aos pesquisadores de modo que a produção de conhecimento do campo observe a escrita em coerência com os princípios das composições artísticas e seu processo, gerando visibilidade sobre o modo de operar a concepção das produções artísticas pela perspectiva de quem o faz.

Fernandes se preocupa com a tendência de dominação de outras disciplinas nos discursos gerados em nosso campo, já que a pesquisa em artes é ainda recente no contexto acadêmico. Diferentemente, no contexto de uma pesquisa em arte com implicação próxima, “[...] a ‘Prática como Pesquisa’ incorpora o *modus operandi* da criação artística a partir da corporeidade e suas intensidades como meio de estruturar e fazer pesquisa” (FERNANDES, 2017, p.158).

Uma pesquisa não precisa necessariamente aplicar a Educação Somática para ser considerada Pesquisa Somático-Performativa. O fundamental é que tenha como eixo ou guia a corporeidade, compreendida como um todo somático, autônomo e inter-relacional. Ou seja, que o *modus operandi* da pesquisa seja determinado pelas conexões somáticas criativas, ao invés de métodos determinados a priori e impostos a um objeto a ser analisado (FERNANDES, 2012, p.3).

A Pesquisa Somático-Performativa se aproxima dos estudos da cartografia na medida em que, naquela, o traçar de uma investigação requer atenção à relação entre o que se pesquisa, com o caminho, o contexto e os meios usados, chamando tomar uma posição assumida ao produzir conhecimento como composição entre matérias de diferentes naturezas e campos do saber. Neste sentido, contribui para lidar com a multirreferencialidade de campos com os quais a pesquisa em arte se desenvolve.

O estudo da cartografia como abordagem metodológica emergiu desde a dissertação de mestrado ao trabalhar com o conceito de rizoma<sup>138</sup>, cunhado por Gilles Deleuze e Félix Guattari,

---

<sup>138</sup> O rizoma é a multiplicidade, a capacidade de mover e fazer agenciamentos caracteriza o campo do desejo, que aceita a parcialidade e abandona a identificação absoluta que estabelecemos com as projeções de pensamentos e imagens, envolvidas nas narrativas sobre a sociedade, o Estado, a família e também sobre a construção do “eu”, do indivíduo, do homem, do sujeito. Para tais autores, o movimento e a multiplicidade são os fatores que fazem escapar o absolutismo e a certeza que polariza e estabiliza a construção de entidades fixas da posição de si e do pensamento.

ganhando contorno no território brasileiro através da pesquisadora e colaboradora Suely Rolnik com seu livro em conjunto com Guattari, *Micropolítica: Cartografias do desejo* (1986). Na tese de doutorado houve a aproximação entre a cartografia e a Pesquisa Somático-Performativa a partir da relação com o texto “A atenção no trabalho do cartógrafo”, elaborado por Virgínia Kastrup, que foi orientanda de Suely Rolnik no doutorado<sup>139</sup>.

Nessa trajetória de pesquisa, observei que o campo de estudo da cognição juntamente à subjetividade empreendida por Kastrup se aproximava com maior afinidade dos princípios da abordagem Somático-Performativa, porque adentrou em uma questão fundamental nas práticas somáticas e da performance: como acontece o movimento da escrita e a atenção do pesquisador em seu percurso investigativo?

A cartografia é uma abordagem de composição com as matérias pesquisadas, de onde estes autores propuseram a inversão conceitual do termo metodologia: Hódos – Meta. Ao invés de a meta, a finalidade, guiar o caminho da pesquisa, o caminho percorrido (Hódos) é que define o objetivo final. O processo de conhecer é a atenção ao fazer no caminho e a suas circunstâncias, que informam o modo de inscrever a pesquisa e compô-la com saberes de outros campos do conhecimento. A multiplicidade é o fator que promove a descentralização das intenções prévias do pesquisador ao colocar-se em contato com as matérias literárias e empíricas, cujo teor crítico lida com as relações intersubjetivas, em pesquisas inseridas no campo da performatividade e, assim, que envolvam a relação corpo a corpo como modo de produção de dados.

A proposta é de que no método cartográfico não há coleta de dados, e sim produção de dados, aproximando a investigação como uma ação produtiva. O exercício inicial do cartógrafo em campo seria atentar ao ambiente que deseja habitar, não para extrair informações predeterminadas ao encontro com as matérias de estudo. Trata-se de uma proposta que tem por procedimento “deixar vir” (abrir o campo), em vez do que tenho chamado de “procurar por” (atenção focada).

No exercício de atenção do pesquisador, quando já existe um recorte, é inevitável que haja uma procura de cabimento entre aquilo que é percebido e aquilo que é tornado dado. A busca passa a implicar em uma procura por comprovação, o que é fundamental a diversos

---

<sup>139</sup>Esta pesquisadora está dando continuidade aos estudos cartográficos contemporâneos no Brasil, na organização e escrita de ensaios no livro *Pistas do método da cartografia. Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade* (2009), conjuntamente a Eduardo Passos e Liliana da Escóssia. Esses autores compõem o grupo de pesquisa *Cognição e Subjetividade* que atualmente reúne a professores, pesquisadores e alunos dos cursos de graduação e dos Programas de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro e da Universidade Federal Fluminense e aliam os estudos da subjetividade (DELEUZE; GUATTARI, 1996) aos estudos da cognição na linha do conexionismo, em defesa de que o processo de conhecer é uma invenção e não apenas uma representação.

campos científicos. No entanto, quando a matéria de pesquisa é a subjetividade e o corpo, a prova está mais voltada para o sentido de experimento do que de no sentido de busca de uma verdade que possa ser enquadrada e emoldurada.

Kastrup elucida que o procedimento de “deixar vir” a abertura do “gesto atencional” (KASTRUP, 2009, p. 35) visa ao acesso para o exercício de duração atencional, deslocando a noção de consciência autocentrada nas tarefas e trabalhos que exigem, na maior parte das atividades do fazer-conhecer, um tipo de atenção com apenas uma qualidade: a atenção focada, compreendida com o mesmo sentido de concentrada.

A abertura atencional é também presente na abordagem Somático-Performativa e guia os critérios de seleção, o método de coleta, análise e discussão. A corporeidade incide diretamente na observação de como ocorre a própria atenção no ato de pesquisar. Embasada nas práticas e modo de conceber a atenção a si no Movimento Autêntico, a produção e observação de dados passa a ser participativa, porque o ato de pesquisar recorre a testemunhas e coletivos para lidar com as questões-chave. Nesse sentido, espaços de encontro como o Laboratório de Performance ativam a atenção aos caminhos e princípios das pesquisas singulares, colocadas em prática grupal:

Nossas exposições e debates são performances – não apenas interpretadas como tal, mas realizadas de forma experiencial (somática). Nos encontros, dançamos questões direta ou indiretamente vinculadas às nossas pesquisas, seus diferentes aspectos e sessões (problema, hipótese, entrevistas realizadas etc.) no fluxo do espaçotempo, de olhos fechados com o corpo todo em transecológico-estético, às vezes escrevendo, desenhando, ou falando, ou testemunhando o ambiente ou um colega, ou em estado de espera receptiva (FERNANDES, 2012, p. 4).

Esse sentido de espera receptiva, de colocar o corpo em pausa dinâmica<sup>140</sup> (FERNANDES, 2011) e deixar acontecer as respostas por impulsos, compuseram a atividade do Laboratório de Performance, em que Ciane Fernandes desenvolveu uma proposta de investigação composta pelo procedimento de respostas performativas derivadas do método de improvisação interartística *Tanz-Ton-Wort-Plastik* (Dança-Tom-Palavra-Plástica), de Rudolf Laban. A partir da resposta de um pesquisador, os demais ficavam livres para propor *feedbacks* que também eram performados. A proposta de *feedbacks* também foi performada por meio da

---

<sup>140</sup> A pausa dinâmica de acordo com o Sistema Laban/Bartenieff é o estado de paragem da intenção de movimento expressivo e atenção ao volume do próprio corpo, corporeidade que recorre nessa prática somática, dando atenção de que a nível orgânico nunca estamos parados.

prática de Movimento Autêntico, um método de improvisação livre desenvolvido por Mary Starks Whitehouse, aluna de Mary Wigman que, por sua vez, fora colaboradora de Rudolf Laban, o qual “[...] associa dançar de olhos fechados e sem música, seguindo o impulso interno do aqui e agora, à troca de *feed-back* entre parceiros, denominados de ‘realizador’ e ‘testemunha” (PALLARO apud FERNANDES, 2010b, p. 1).

Além de dançarina, Whitehouse se aproximou das terapias corporais, devido ao impacto dos estudos de Jung<sup>141</sup> em sua trajetória. O Movimento Autêntico recebeu a colaboração chave de Janet Adler (1992), Psicanalista e Dança Terapeuta que estudou com Mary Whitehouse e fundou o Instituto Mary Starks Whitehouse, desenvolvendo a concepção da “testemunha” a partir da observação e realização da prática e também em seu trabalho com crianças autistas. A testemunha se refere tanto a quem observa aquele que se move (testemunha externa, empática), quanto ao próprio realizador que se auto observa durante a realização. Tal prática entre essas diferentes posições desenvolve a capacidade de atenção que transita entre observar o outro, ser observado e se auto observar. Essas variações cooperam para observar os caminhos do próprio movimento/atenção, como também as escolhas, os julgamentos, amparando nos momentos de exposição de si a outros.

A relação com o movimento concerne o acompanhamento da atenção e do acesso cada vez mais detalhado ao que acontece no volume do próprio corpo, sabendo que essa espécie de “afundamento” em si e essa flutuação da atenção que transita na percepção de impulsos, sensações, pensamentos, julgamentos é acompanhada por uma testemunha. Esta é, por assim dizer, uma espécie de acompanhante que, paradoxalmente, ampara a experiência de silenciamento dos estímulos externos para dar atenção ao que se passa consigo.

O Movimento Autêntico tem sido estudado e relacionado às práticas terapêuticas. Esse aprendizado de acompanhamento de atenção durante as sessões nos indica certos padrões de movimento e também de pensamento que recorrem. Ciane Fernandes realiza os estudos de mapeamento dos padrões de movimento, a que chama padrões cristais, as tendências que mudam mas repetem ao longo de seus 20 anos de prática que pode sim ter efeitos de cura através da auto percepção e também viram materiais para performances, apresentações, uma vez que há o reconhecimento dos princípios singulares do movimento e estes podem virar material expressivo. Essa atenção aos padrões nos ensina, assim como Deleuze buscava responder

---

<sup>141</sup>Carl Gustav Jung, psiquiatra e psicoterapeuta suíço que fundou a psicologia analítica, propôs e desenvolveu os conceitos de arquétipo e inconsciente coletivo.

“como o pensamento pensa”, como nossa criação acontece, quais os movimentos que a movem e a fazem parar, quais são nossas tendências e padrões de criação.

As práticas para a autopercepção, desde as terapias psicanalíticas às práticas corporais milenares, estão vinculadas ao exercício com o movimento da atenção e o modo de reconhecimento passa pela corporeidade e os sentidos do corpo. Kastrup, ao pesquisar o exercício de atenção para a abordagem da cartografia, traz um aspecto da atividade atencional muito praticada nos cursos de psicanálise freudiana, que a pesquisadora reconhece os limites por se ater apenas ao sentido da audição e à matéria da linguagem oral.

Um dos modos como a prática de atenção no exercício do cartógrafo é desenvolvida é por meio da “atenção flutuante” descrito por S. Freud(1912-1969). O exercício de uma atenção aberta e não focada foi baseado nos estudos de Sigmund Freud acerca do tipo de atenção que o analista deve ter com o analisando: uma atenção flutuante, que não demarca e propõe, mas deixa a atenção suspensa. O argumento é que o problema da clínica psicanalista residiria na “[...] seleção do material trazido pelo paciente operada com base em expectativas e inclinações do analista, tanto de natureza pessoal quanto teórica” (KASTRUP, 2009, p. 34).

Freud propõe uma atividade entre analista e analisando que age através do inconsciente de ambos no processo. Ao analista caberia o exercício da atenção flutuante, que não focaliza e, de vez em quando, sofre interferências da consciência, deixando passar uma intervenção teórica, mas sem haver investimento e manutenção neste estado de controle. Virgínia Kastrup comenta que o processo de atenção tende a polarizar o pensamento em “[...] alguma formulação teórica, que é evocada pelo material trazido pelo analisado. Ressalta-se então um movimento de vaivém” (KASTRUP, 2009, p.37).

A análise aparece de forma fragmentada e vai percorrendo possíveis direções durante a sessão, mas, em se tratando de um desenvolvimento processual, não precisa “resolver” as questões dos materiais que se apresentam em apenas uma sessão, mas se coloca em relação ao todo, deixando vir os momentos de intervenção ao analisado, em uma proposta de associação livre. A atenção em suspensão pode ter dois sentidos: um sentido de direção da atenção que é geralmente voltada para o exterior e se volta para o interior, não para buscar informações, mas para “deixar vir” aquilo que interessa no material. O limite dessa teoria seria o fato de que Sigmund Freud a formulou levando em conta estritamente a atenção da audição, apesar de o trabalho do cartógrafo lidar com os demais aspectos sensoriais.

Assim, deixar ser levado, caminhar e transitar com a pesquisa, envolve ambas as abordagens da cartografia e da Somático-Performativa, e podem amparar o modo de atentar à escrita e às escolhas dos materiais em que os investigadores tenham implicação direta, como é

o caso da pesquisa em artes. Muitas vezes, em nosso campo, a análise passa pela observação de estados de corpo e relações intersubjetivas de processos em que os pesquisadores estão diretamente envolvidos.

A noção de performatividade é também comum a ambas as abordagens, a cartografia e a Abordagem Somático-Performativa, conservando seus respectivos usos. A atenção ao caminho do cartógrafo produz e inventa a crítica, observando sua construção cognitiva e de subjetividade durante o fazer e participativo e implicado em que a “Maior abertura da experiência ou efetiva dissolução do ponto de vista do observador requer o reconhecimento da performatividade da experiência e a recusa de seu caráter de obrigação existencial” (KASTRUP, 2009, p. 124, 125).

Na cartografia, a performatividade da experiência expõe o caráter de fabricação da mesma e de observar os níveis de implicação a que estamos expostos durante a pesquisa. Neste caso, não para evidenciar e comprovar as metas, mas para tentar acompanhar a inscrição com a atenção ao caminho que ondula entre o movimento do próprio pensamento e os movimentos inscritos. Neste sentido, considero que atua de um modo próximo à Abordagem Somático-Performativa, quanto ao lidar com a produção de dados em que “A observação de dados é participativa, performando a pulsão-impulso durante a observação do registro” (FERNANDES, 2012, p.14).

A performatividade do discurso, da fabricação escrita em ambas toma empréstimo aos “atos de fala” de Austin (1962) ao afirmá-la como procedimento de quando um enunciado escrito assume o mesmo poder diretivo de uma ação, como, por exemplo, a ordem de um chefe de Estado ou o pedido de um rei. Dessa forma, da escrita que assume o valor de ação, no sentido da execução de algum ato, como exemplo de lugares de poderes institucionais, “Eu declaro marido e mulher”. Diferentemente, “[...] ao invés de nos perguntarmos “como fazer coisas com palavras” (AUSTIN, 1962), exploramos “como mover (e ser movido) por coisas e palavras”, (FERNANDES, 2017, p.94).

O processo da escrita, no caso da cartografia somático-performativa é percebido como uma prática de acompanhamento do movimento de conhecer, atento à pista de que o fazer-conhecer não é efeito de um pensamento totalmente controlado, por um sujeito autocognoscente de suas intenções prévias. À pesquisadora implicada é relevante acompanhar a performatividade de seu discurso que se tornará ato ao encontro com os leitores. A escrita autoimplicada passa pela dificuldade de ganhar relevância e não se tornar uma comunicação entrópica e autocentrada. Ao contrário, a cartografia somático-performativa visa chamar ao leitor também ao papel da testemunha participativa que se auto observa e a seus julgamentos em ato.

O desafio da escrita autoimplicada em arte é justamente fazer com que a singularidade do movimento e do modo como se cria seja guia no modo de organizar a escrita, reconhecendo seus princípios e procedimentos e comunicando a um campo de experiência expandido, que se organiza pela experiência de compartilhamento.

A escrita a partir da cartografia somático-performativa apresenta a todo o momento o fundo do pensamento ao colocar o sujeito implicado e lidando, se relacionando com certo tema, conceito, análise artística, estética ou de relato de experiência. É uma prática de processo em que se assume a mudança como caminho e, inclusive, problematiza e tematiza as próprias mudanças de concepção quando diante ou em relação a esses materiais, e esta é a riqueza do material: a ênfase no movimento.

Por isto, observar a multiplicidade de posições que são enunciadas no exercício de duração de um material como uma tese ou dissertação, cuja relevância reside mais no movimento de composição entre seus dados do que em um descobrimento analítico autoral. Esse movimento de deixar vir a compreensão de princípios que atuam no modo de criar artisticamente ganha ressonância nos temas da sociedade, nutrindo-se mutuamente e compreendendo que o ato criativo e os modos de conceber em arte estão diretamente relacionados aos contextos socioculturais de relações intersubjetivas que os estimulam, como também com nossos padrões de corporeidade/pensamento.

## Referências

ADLER, J. Who is the Witness? A Description of Authentic Movement. *In*: PALLARO, P. (org.), **Authentic Movement**: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow. Londres: Ed. Jessica Kingsley Publishers, 1999. p. 141-159.

BAREMBLITT, G. F. Presentación del esquizodrama. **Teoría y crítica de la psicología**, Morelia, n. 4, p. 17-23, 2014. Disponível em: <http://teocripsi.com/documents/4BAREMBLITT.pdf>. Acesso em: 08 ago. 2014.

SARAMAGO, José. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. v. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

FERNANDES, Ciane. Movimento e memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa. *In*: CONGRESSO DA ABRACE, 7, 2012, Porto Alegre. **Anais [...]**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2012. p. 1-6. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2546>. Acesso em: 10 jun. 2022.

FERNANDES, Ciane. Pausa, Presença, Público: da Dança-Teatro à Performance Oficina. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v.1, n. 1, p. 77-106, 2011.

FERNANDES, Ciane. **Dança Cristal**: da Arte do Movimento à Abordagem Somático-Performativa. Salvador: Edufba, 2017.

FORTIN, S. Educação Somática: novo ingrediente para a formação prática em dança. **Cadernos do GIPE-CIT**, Salvador, n. 2, p. 40-55, 1999.

HANNA, Thomas. What is Somatics? *In*: Johnson, Don H. (ed.). **Bone, Breath & Gesture**. Berkeley: North Atlantic Books, 1995. p. 341-352.

HASEMAN, B. C. Manifesto for Performative Research. **Media International Australia incorporating Culture and Policy**, n.118, p. 98-106, 2006.

KASTRUP, V. O trabalho de atenção do cartógrafo. *In*: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (orgs.). **Pistas do Método da Cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

SALVADOR, Lenine. Laboratório de Performance: duas passagens dinâmicas em um continuum. **Cadernos do GIPE-CIT**, Salvador, n. 31, 2013.

SALVADOR, Lenine. **Artifício**: do ofício artístico à exposição cotidiana da imagem de si. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

### **Sobre a autora:**

Lenine Guevara é ativista da cultura, performer, docente, produtora e pesquisadora na área de Dança, Artes Cênicas e Somática. Coordena o Núcleo A-com/tece e integra ao Coletivo A-FETO de Dança-Teatro da UFBA. É professora na Escola de Dança da FUNCEB e da Escola de Dança da Universidade Federal de Uberlândia, bem como trabalha em audiovisual como preparadora de elenco. E-mail: leninesalvador@gmail.com

**Sobre la autora:**

Lenine Guevara es performer, profesora e investigadora en el campo de la danza, las artes escénicas y la somática. Coordina NucleusA-com tece e integra el Colectivo “A-FETO de Dança-Teatro da UFBA”. Es profesora em la “Escola de Dança da FUNCEB” y em la “Escola de Dança da Universidade Federal de Uberlândia”, además de trabajar em audiovisuales como preparadora de elenco. Email: leninesalvador@gmail.com

**About the author:**

Lenine Guevara is a performer, professor and researcher in the field of Dance, Performing Arts and Somatics. Coordinates the A-com /tece nucleus and integrates the Collective “A-FETO de Dança-Teatro da UFBA”. She is professor at the “Escola de Dança da FUNCEB” and at “Escola de Dança da Universidade Federal de Uberlândia”, as well as work in audiovisual as a cast preparer. Email: leninesalvador@gmail.com



## **PARTO SEMPRE DE MIM MESMA!**

Letícia Pereira Teixeira – Universidade Federal do Rio de Janeiro

**Resumo** | Neste texto, busco expressar uma trajetória corporal centrada num trabalho perceptivo recebido pela transmissão oral, semeado e colhido em um campo de flores selvagens. Um trabalho que, por meio de “falas” ditas, indicadas, orientadas, necessárias e vitais, desencadeou uma lógica própria dentro do espectro de minhas possibilidades. Didática interiorizada, marcada na carne e na ambiência do projeto de vida dançante de Angel Vianna. Tratam-se, aqui, de algumas revelações, fragmentos capturados nas palavras que professam saberes, uma sabedoria do imediato, do acontecimento, tal como: “o movimento exterior é o prolongamento de um trajeto interior” e/ou “nossa história acaba por se inscrever em nosso corpo” e/ou “tem gente que até hoje não entendeu meu trabalho”. Nessa perspectiva disseminada, partilho temas/assuntos que brotam em sala de aula provindos da transmissão oral, de fragmentos retirados de periódicos já mencionados e alguns livros, distantes, no entanto, de discursos que pregam definições ou afirmações legítimas que delimitam o campo de conhecimento aceitável. Deixando, assim, que a ocasião, a sabedoria, essa que “não tem ideia” indique outras considerações relevantes, vindas de ambientes artesanais, acolhedores e pioneiros na abordagem somática. Não parto da sentença “uma vez ouvi”, já que a frase ouvida em outro tempo, agora transmitida oralmente ou redigida, se traduz em impressões constantemente modificadas, revistas e reabsorvidas. Parto sempre de mim mesma!

**Palavras-chave:** Transmissão oral. Lógica própria. Sabedoria. Fragmentos.

## **¡PARTO SIEMPRE DE MÍ MISMA!**

**Resumen** | En este texto busco expresar una trayectoria corporal centrada en un trabajo perceptivo recibido por transmisión oral, sembrado y cosechado en un campo de flores silvestres. Un trabajo que, a través de “discursos” hablados, indicados, orientados, necesarios y vitales, desencadenó una lógica propia dentro del espectro de mis posibilidades. Didáctica internalizada, marcada en la carne y el ambiente del proyecto de vida danzante de Angel Vianna. Se trata aquí de algunas revelaciones, fragmentos capturados en las palabras que profesan conocimientos, una sabiduría de lo inmediato, del acontecimiento, tal como: “el movimiento exterior es la extensión de un trayecto interno” y/o “nuestra historia termina inscribiéndose en nuestro cuerpo” y/o “hay gente que hasta hoy no entendió mi trabajo”. En esta perspectiva diseminada, comparto temas y cuestiones que surgen en la clase que provienen de la transmisión oral, de fragmentos tomados de periódicos ya mencionados y algunos libros. Sin embargo, lejos de los discursos que predicán definiciones o declaraciones legítimas, que delimitan el campo de conocimiento aceptable. Dejando así, que la ocasión, la sabiduría, esa que “no tiene idea” indique otras consideraciones relevantes, en ambientes artesanales, acogedores y pioneros en el abordaje somático. No parto de la frase “una vez escuché”; ya que la frase que se escuchó en otro momento, ahora transmitida oralmente o escrita, se traduce en

impresiones constantemente modificadas, revisadas y reabsorbidas. ¡Parto siempre de mí misma!

**Palabras clave:** Transmisión oral. Lógica propia. Sabiduría. Fragmentos.

## I ALWAYS START FROM MYSELF!

**Abstract** | In this text I aim to express a body trajectory centered in perceptive work received from oral transmission, sowed and harvested in a field of wild flowers. A work that, through spoken, indicated, oriented, necessary and vital “speeches” triggered its own logic inside the spectrum of my possibilities. It’s internalized didactics, branded on the flesh and in the atmosphere of the dancing project life of Angel Vianna. It’s about some revelations and fragments captured in words that express knowledge – a wisdom of the immediate, of the happening – such as: “the exterior movement is the extension of an interior trajectory” and/or “our history ends up being inscribed in our bodies” and/or “so far, there are people who haven’t understood my work”. In this disseminated perspective, I share topics/subjects that sprout in the classroom and that come from oral transmission or from journal fragments that have already been mentioned and also some books. However, these subjects are distant speeches that preach legitimate definitions and statements and that delimit the field of acceptable knowledge. This way, it allows the occasion and the wisdom, the same one that “has no idea”, to indicate other relevant consideration that come from artisanal and welcoming ambience also pioneers in the somatic approach. I don’t start from the statement “once I have heard” since that, when heard in a different time and that now is orally or written transmitted, is translated in impressions that are constantly being modified, revised and reabsorbed. I always start from myself!

**Keywords:** Oral transmission. Own logic. Wisdom. Fragments.

## Introdução

### De onde parto?

O tema do II Encontro Internacional das Práticas Somáticas “O desenvolvimento das epistemologias somáticas em sua tradição oral, tátil e descentralizada” me instigou, primeiramente, por conta do interesse efervescente e ávido do campo acadêmico em disseminar, ampliar e, possivelmente, aprofundar o assunto; em segundo, porque me impregno deste assunto realizando-o/convocando-o/pesquisando-o como professora universitária no/a cargo/a do enfoque da “tradição oral, tátil e descentralizada”.

Dentro dessa perspectiva, trago a expressão de uma trajetória corporal centrada no trabalho receptivo, perceptivo, sensorial, recebido por uma transmissão oral, semeado e colhido em um campo de flores silvestres, como diria Martha Eddy (2018). Soprado pelos ventos e atravessado além-mar, adentrou nesta, desta, para esta *terra brasilis*, certamente pela via antropofágica como flor selvagem, em nome de uma lógica do imaginário “que é selvagem por oposição ao pensar cultivado, utilitário e domesticado” (ANDRADE, 1978, p.19)<sup>142</sup>. Ou seja, por meio da capacidade imaginativa de transformar em ato o acontecimento, a inspiração e o surgimento do campo selvagem. Este trabalho teve início em um certo centro de pesquisa corporal, educativo e artístico no contexto de liberdade por meio da expressão corporal em floração na década de 1970, na cidade do Rio de Janeiro, em um bairro dito de passagem, seguido da Rua da Passagem<sup>143</sup>. Este centro de pesquisa exalava o perfume da curiosidade, da descoberta, da investigação em cursos livres e em curso de formação<sup>144</sup> para aqueles que, olfativamente, necessitavam respirar novos canais sensoriais e não, para deixar bem claro, em laboratórios ou núcleos acadêmicos.

Portanto, adequou-se em um terreno que lhe conveio, sem cultivo prévio e independente da intervenção de uma preliminar autorização humana, essa que no campo da jardinagem se organiza pela categorização das espécies intencionalmente semeadas nos laboratórios e plantadas nas áreas do conhecimento instituído no que tange à montagem e à feitura.

## **De que modo?**

Designo o lugar daquele que anuncia a experiência no vivido – frisando, novamente – certa transmissão oral, própria das somáticas, ou melhor, dos pioneiros da somática, por meio de “falas” ditas, indicadas, orientadas, necessárias e vitais, desencadeando um

---

<sup>142</sup> Introdução de Benedito Nunes do livro: *Oswald de Andrade Obras completas VI Do pau-brasil à antropofagia e às utopias: manifestos, teses de concurso e ensaios* – página em número romano (xix).

<sup>143</sup> 1º espaço aberto por Angel e Klauss Vianna junto com Teresa D’Áquino na Rua Góes Monteiro nº 34 Botafogo, Rio de Janeiro – Centro de Pesquisa Corporal Arte e Educação (CPCAE)

<sup>144</sup> A CPCAE era um espaço cultural que oferecia diariamente cursos livres de Expressão Corporal com Angel Vianna, Curso de Formação em Expressão Corporal (grupo piloto para a oficialização do Curso de Bailarino Contemporâneo). Além dos cursos, abrigava o Grupo Teatro do Movimento.

percurso auxiliado pelos registros memorial, relacional e dialógico como condição para o cultivo dos espectros de possibilidades abertos e ampliados; proporcionando a possibilidade de executar, no campo experimental privilegiado, a atuação do processo de criação do que é lecionar.

Expresso em nome da voz e não das palavras categorizadas. Em nome da “fala” circular, desviante, ametódica. Em nome da sonoridade que transmite, que conduz ao contato com o chão, com as superfícies, aos tantos toques presentes do ar, da pele da roupa, da marca do elástico da roupa íntima e tantos outros abaixo da pele. Camadas de tecidos. Dos pés que tocam o chão, dos ísquios que tocam alguma superfície/objeto até os fios dos cabelos.

Propago os registros que estão em mim, ininterruptamente lançados aos ventos na formação em dança, desde a década de 1980. Registros encarnados em mim! Dentro da carne! Literalmente atravessados na carne! Por isso, parto sempre de mim mesma!

### **Com que matéria?**

Digo que os registros se baseiam na matéria de minha própria vida, semeada, adubada pelas vivências e encontros em constante elaboração de uma prática sensível herdada e que se ajustou na realização do ensinar/aprender dentro do oportuno e inusitado meio formativo da dança e, por isso, inédita, por conter um fenômeno de auto-organização da matéria encarnada que, desde sempre, processa no ato criador da obra/aula a didática interiorizada, marcada na carne e na ambiência do projeto de vida dançante de Angel Vianna. Talvez, para ser mais explícita, na transcrição que, no dizer de Sandra Corazza, é “capaz de proporcionar um conhecimento diferencial e transformador” (2018, p. 7), no sentido de que não houve uma absorção formativa proporcionada pelo campo de conhecimento educacional homogeneizado.

Fui afetada nesta ambiência totalmente regada por uma sapiência na vivência transversal dos acontecimentos contínuos de tal forma, que não fui designada e nem interessada em intelectualizá-los como matéria de estudo. Há, ainda, que se considerar que perpassa pela constatação da finitude que é própria da vivência afirmativa do valor de um entendimento do momento, no sentido da transmissão oral supracitada, que não

parte de um modelo constituído, mas regulado em constante mutação na ocasião da ação reprodutora pelo viés de quem já o possui na carne.

É necessário relevar que a transmissão oral não pertence somente ao campo etnológico da ancestralidade, pois a perspectiva da condução transmissível se faz presente desde os criadores do guarda-chuva das práticas sensíveis ou educação somática. Neste sentido, ela é resultante do ato criador momentâneo que impulsiona forças provindas de dentro, diferenciando-o da formação encravada na direção do que fazer, apoiada nas técnicas eficazes da didática admissível, ou melhor, correta de se ensinar/transmitir. Formação essa que passa, normalmente, por uma certa frustração quando as regras e/ou foco de tratamento ou atividade de origem psíquica ou física não se encaixam. Não cabe, aqui, entrar no debate de possíveis trabalhos fisioterápicos ou desta ordem que saboreiam das abordagens somáticas. No entanto, quando surge a oportunidade de praticar o corpo pela via sensível no meio acadêmico, a expectativa normalmente não recai sobre a valorização do experimental, mas sim sobre a via discursiva que se inscreve em cada um nos diferentes modos de usar o corpo envolto na seguinte pergunta: serve para quê?

Esta indagação, tão recorrente em sala de aula e atravessada por mim atualmente, não poderia deixar de mencioná-la e, ainda assim, versar sobre uma prática que precisa de tempo: o tempo da prática, que se estende exatamente para dar tempo de aflorar as camadas do sentido. Como proceder a prática se o tempo e espaço na vida cibernética têm sido reduzidos a cada dia? Como adequá-la ao tempo necessário? Como se fazer entendido no espaço ampliado pelo tempo em que não existe o cronológico e nem é receituário, de modo a impossibilitar transcrever exercícios?

Toda proposta de utilidade reduz o espaço e o tempo, o que leva a abolir a experiência sensorial, perceptiva e existencial. Trata-se de um processo lento e fundamental que foi relevante para mim na preparação como receptora e, posteriormente, como condutora, no tempo devido, ao tempo não imposto, mas necessário. Em um momento em que a somática não era conhecida como educação somática, mas vinculada ao nome do criador com seus respectivos trajetos, caminhos alinhavados pelo fazer/abordar/experimentar/criar/lidar/desenvolver. Insisto, fora do arquitetado, para que seja possível a fala contínua e pausada que penetra na escuta individual de cada

corporeidade presente na prática sensível, em estado de atenção para si próprio; possibilitando que este se autodirija nas etapas que estão acontecendo em cada movimento; envolvendo-o em receptividade e disposição de modo que permita abrir a brotação do coletivo, da comunhão, do comum, da troca que surge de modo a horizontalizar as relações.

A maturidade, a receptividade e a disposição: tudo isso se constata no entendimento do aprendizado que, quando assimilado, se acessa cada vez mais rápido e, cada nova escuta, se torna novidade, pois as sensações, com o tempo, surgem no decorrer do hoje. Hoje é assim. O mais importante é o hoje: como meu corpo está hoje.

### **Por qual via?**

Venho de uma linhagem no campo silvestre da flor selvagem que, por meio de uma artista da dança, me fez saborear seus ditos, suas frases, seus fragmentos, cuja gustação é momentânea e sensorial, ao serem novamente experimentados e transmitidos. A condução da prática sensível é genuína, fundamental para a absorção da proposta, pois, sentido é algo que vem; não é um processo intelectual.

Desejo expressar a pesquisadora que comunica por meio do despertar em vida e não em exposição discursiva, que aterrou sua corporeidade adentrando em sua própria natureza. Natureza essa que lhe concedeu um saber – uma lógica própria. Desse modo, deixou que a ocasião, a sabedoria – essa que “não tem ideia” (JULLIEN, 2000) –, indicasse outras considerações relevantes, provindas de ambientes artesanais, acolhedores e pioneiros na abordagem somática. Trago o campo de conhecimento de flores silvestres, de certa flor selvagem, já mencionado, pela perspectiva da sabedoria, que não traz em sua concepção a afirmação do que é, ou seja, calcada na definição que segue a lógica construída para validar a prerrogativa determinante de um certo entendimento epistemológico valorizado pelas ideias claras, distintas, verdadeiras e universais. O que não cabe quando se trata de um saber que se reinventa, que escapa a qualquer determinismo ou disjunção quanto ao seu processo de germinação. Principalmente em se tratando do saber pelo prisma do sentir. O sentir é dúbio e está no mesmo patamar que as incertezas de qualquer julgamento prévio.

Nessa perspectiva disseminada, partilho temas/assuntos que brotam em sala de aula. Assuntos provindos quiçá da escuta oral, de fragmentos retirados de periódicos ou de alguns livros.

Não parto da frase “uma vez ouvi falar”, mas parto de impressões constantemente modificadas, revistas e reabsorvidas. Parto sempre de mim mesma!

## **Parto de fragmentos**

Parto não somente de registros encarnados, mas de “falas”, lembranças, fragmentos. Trata-se, aqui, de algumas revelações capturadas nas palavras que professam saberes, uma sabedoria do imediato, circunstancial, tal como: “o movimento exterior é o prolongamento de um trajeto interior”<sup>145</sup>. Este fragmento insere um modo de entender a prática sensível que se aplica ao ajustamento aprendido na interioridade corpórea, isto é, o dono de seu corpo é capaz de mapear ou escanear as áreas sobrecarregadas, principalmente quando sinalizadas pelo toque do professor; ou quando ele próprio é capaz de averiguar os apoios e contatos do corpo no chão percebendo as áreas sustentadas desnecessariamente, concedendo, assim, uma distribuição e entrega do peso na sua totalidade; ou quando é capaz de alinhar os segmentos da sua estrutura óssea. Só assim é possível que o movimento interno ajustado prolongue o movimento para o espaço exterior. O que me remete ao lugar de demonstradora no período em que tive o privilégio de atuar como assistente nos cursos livres de Angel na década de 1980. Nesta ocasião, ficou evidente para mim o quanto o corpo necessita, para se mover na interioridade fluida, estabelecer seus ajustes previamente na posição solicitada na aula, de forma a concebê-la como postura, pois há uma condução preliminar para a percepção dos apoios/contatos e alinhamentos ósseos. Portanto, ao estabelecer o consentimento dos ajustes e consolidar a postura a partir da condução verbal ou do toque do orientador/condutor, o aterramento do corpo no chão desfaz as sobrecargas de tensões das áreas musculares, permitindo a internalização das áreas que ainda precisam se sedimentar.

---

<sup>145</sup> Pensamento extraído dos periódicos organizados por Juliana Polo Ver: Polo (2005, p.379).

Estou me referindo aos pequenos movimentos vindos da estrutura mais interna que surtem efeito no prolongamento do movimento que se exterioriza. Entrar no movimento interno é entrar nos fluidos dinâmicos da organicidade corpórea que nunca tem fim de tal forma que o movimento, esse interno, micro, ajustado é ampliado na dimensão temporal e espacial extensa.

Trago outro fragmento bastante relevante para minha trajetória: “nossa história acaba por se inscrever em nosso corpo”<sup>146</sup>. Desde o momento em que fui capturada para “encarnar”, comecei a traçar uma compreensão do meu biotipo. Esse, bem frágil, desproporcional e tenso, que me levou para muitos lugares, como, por exemplo, ao comparar minhas coxas internas arqueadas com fotos de mulheres indígenas. Mesmo levando em consideração a imprecisão da comparação, passei a reconhecê-las ali e a considerá-las compatíveis comigo, o que me fez querer sondar se haveria tal genética na minha formação; para minha surpresa, soube que existiu uma tataravó, laçada nas rotas de uma Minas Gerais faroeste. Outro exemplo era o incômodo que sentia ao me deparar com a predominância da rotação interna da perna esquerda que, indubitavelmente, não tocava no chão da mesma maneira que a perna direita, verificada quando deitada com as pernas esticadas na posição paralela – condição básica de manutenção da postura deitada para a mestra Angel. Posição que, para mim, era vantajosa para a observação de cada parte do corpo que se revelava no mapa corporal; no entanto, não tão confortável para o apoio do sacro que, no meu caso, é horizontalizado, condição que em seu formato não garante a curva posterior levemente convexa, ao contrário, aumenta a curvatura da coluna lombar, desestabilizando o quadril. A verificação dessa inscrição, resultante de uma corporeidade peculiar, diferenciada e comprometida com a sua especificidade me proporcionou o encontro com várias instâncias da vida, ao dimensioná-las cotidianamente na “psique-mente-físico”.

Quantas memórias... Corpo muito engessado, travado nos espaços articulares, com bastante encurtamento muscular, autoprotetor, por conta da fragilidade da timidez interiorana... Quantas lembranças do ambiente propiciado pela geografia montanhosa de Minas e explorado durante minha infância e adolescência: correr, andar quilômetros para ir de um canto a outro, subir morros, muros, brincadeiras e jogos, me proporcionando

---

<sup>146</sup> Pensamento extraído dos periódicos organizados por Juliana Polo. Ver: Polo (2005, p. 379).

repertórios de movimentos de uma trajetória notada pela corporeidade singular. Advinda de uma região condensada pelos limites dos morros sem horizontes, impactei-me ao me instalar na cidade do Rio de Janeiro, com suas praias abertas diante do além da linha do horizonte e, no espaço CPCAIE aprofundei na interioridade do meu corpo e aflorei sensorialmente a carne, o osso, a pele, os espaços. Quantas recordações do prazer de mover livremente a partir das proposições investigativas do espaço angeliano. Quantos lugares percorridos... Dancei com as mãos do oriente, bati os pés como em uma tribo africana ou indígena, movi livre como em uma manifestação cultural, em uma performance, tudo vivo, em uma autêntica testemunha de mim mesma. Como me proporcionei viagens intergalácticas a partir, quem sabe, da memória celular.

Em minha primeira aula com Angel, na década de 1970, me deparei com seu dinamismo, vitalidade e força presencial, que de imediato me corporificaram a tal ponto, que fiquei intrigada com o que ocorreu na aula e lhe indaguei o porquê de não ter me dado conta da sensação dos meus pés no chão antes dela tê-los sinalizado. Minha atenção estava na condução do espaço, na observação da sala, na novidade; porém, os pés, que tocavam o chão o tempo todo, não estavam explícitos em mim. A partir dessa aula, passei a perguntar constantemente o porquê disso ou daquilo no ano que se seguiu, durante o qual frequentei as aulas de curso livre. Angel percebeu que eu era perspicaz e passou a se dirigir a mim com o olhar em todos os momentos da orientação dos movimentos.

Atualmente, depois de anos carregando esse legado e esse aprendizado (que nunca termina), comporto uma propriocepção tão apurada que não necessito de sinalização externa. Além, é claro, de mantê-la sutilizada e revelada tanto na atuação da prática sensível, por meio do tato e da voz, quanto na demonstração de alguma postura ou movimento. Assim, em acontecimento, todo o aprendizado capturado pela voz, pelo toque e pela demonstração que me transpassaram, são lançados como sementes nos corpos aterrados, porosos e abertos aos sentidos. Dessa forma, a condução chega por reverberação e não por imitação.

Há não muito tempo, ouvi uma “fala” recebida na convivência com a mestra Angel: “tem gente que até hoje não entendeu meu trabalho”. Essa frase me fez constatar, mais uma vez, que a assimilação desta abordagem dita somática, sensível, não acontece para

alguns. Estou aqui me referindo a uma situação que ocorreu a partir do encontro com alguns dos colegas que participaram do grupo piloto de formação de seis anos ininterruptos com Angel Vianna, o que me levou a entender que não basta pertencer a um grupo seletivo se não houver a assimilação processual na vida, na natureza corpórea. A “fala” foi soada após uma aula experimental em que a mestra pôde observar em seus pupilos o que realmente absorveram de sua sabedoria há tantos anos e que ali estavam ávidos por receber sua prática novamente.

Será que a não captação do entendimento no corpo se deu por tê-lo processado no intelecto? Ou será que os anos distantes da ambiência que o centralizava e concentrava em si não sustentou o entendimento e o aprendizado recebidos anteriormente? Ou, quem sabe, estar em contato com a figura ícone de Angel podendo, a princípio, fazer o que quisesse, o redimia de realmente estabelecer algo consigo mesmo? Ou será que, com o tempo, a natureza corpórea deixou de ser cultivada, secando e, assim, não perdurando o saber/corpo? Com certeza essa sabedoria preconiza alimentá-la de luz, água e novos adubos.

A capacidade de enganarmos a nós mesmos é enorme, mas, corporalmente não é assim que acontece; entrar nas camadas da carne nos faz entrar em contato com nossa natureza. Corpo é natureza. Há uma autorização, ou melhor, há um consentimento que cada um faz a si mesmo para se naturalizar. No entanto, em algumas situações, trata-se do mero interesse de poder/saber ou de estar no topo da moda e/ou de representar esse modismo e/ou não se capacitar a corporificação de si mesmo. Essa é, para mim, uma questão relevante quando estamos diante de um debate que diz respeito a nossa conduta para com o agenciamento do modo como repassar o saber processado em si mesmo através do sensível que requer a experimentação vivencial.

## **E o legado se perpetua**

Primeiramente, trouxe, neste texto, uma reflexão do legado provindo da transmissão oral no ambiente dos inquietantes Viannas, cuja recepção, ao ser absorvida por mim, permitiu que eu continuasse me tornando o canal aberto para manifestar, liberar, canalizar, pensar o conhecimento sobre/no/do corpo; em segundo, trouxe a relevância

da experiência daquela que viveu no tempo necessário para introjetar o saber/corpo e reivindicá-lo como propício para a transmissão da prática somática.

E, por fim, pontuei lembranças de referências assimiladas no vivido por meio tanto de mensagens se revelando diante da mestra ao lançá-las para os que estavam in loco quanto aquelas com as quais me deparei na imanência inerente à minha pessoa; assim como outras, retiradas de periódicos, cujas entrevistas surgidas pelo interesse em apresentar a participação da mestra em eventos tão pontuais na área da dança, nos presentearam com frases alicerçadas em sua busca. A partir do exposto, deixo uma pergunta que me inquieta: seria a experiência profunda da prática somática imprescindível para entendê-la, para absorvê-la e, assim, transmiti-la?

## Referências

ANDRADE, Oswald de. **Obras completas VI. Do pau-brasil à antropofagia e às utopias**: manifestos, teses de concurso e ensaios. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

AQUINO, Julio Groppa; CORAZZA, Mara Sandra, ADÓ, Máximo Daniel Lamela. Por alguma poética na docência: a didática como criação. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 34, p. 1-18, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/edur/a/83mPDtP5xnCmMDF4tJch9RH/?lang=pt>. Acesso em: 15 abr. 2020

EDDY, Martha. Uma breve história das práticas somáticas e da dança: desenvolvimento histórico do campo de educação somática e suas relações com a dança. **Repertório**, Salvador, ano 21, n. 31, p. 25-61, 2018.

JULLIEN, François. **Um sábio não tem ideia**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

POLO, Juliana. **Angel Vianna através da história**: a trajetória da dança da vida. 8ª Bolsa de pesquisa Rio Arte, 2005

## Sobre a autora:

Docente da Graduação em Dança (2014.2...) DAC/EEFD/UFRJ. Docente do Curso Técnico (1986 a 2000), da Graduação em Dança (2001 a 2014.1) e de várias Pós-Graduações (2009 a 2014.1) da Faculdade/Escola Angel Vianna. Mestre em Teatro 2008/UNIRIO. Autora de livro e vários artigos sobre Angel Vianna. [letipteixeira@gmail.com](mailto:letipteixeira@gmail.com)

**Sobre la autora:**

Profesor de graduación de baile (2014.2...) DAC/EEFD/UFRJ. Profesor del Curso Técnico (1986 a 2000), Graduación em Danza (2001 a 2014.1) y varias Posgraduados (2009 a 2014.1) em Faculdade/Escola Angel Vianna. Máster em Teatro 2008/UNIRIO. Autor del libro y varios artículos sobre Angel Vianna.  
letipteixeira@gmail.com

**About the author:**

Teacher at the undergraduate dance courses (2014.2...) in EEFD/UFRJ. Teacher of the Technical Course (1986 to 2000), undergraduate dance courses (2001 to 2014.1) at College and School Angel Vianna. Master in Theater 2008/UNIRIO. Author of one book and several articles about Angel Vianna's work.  
letipteixeira@gmail.com



## TORNANDO-SE OUTROS

Luiza Silva Loyola de Araújo – Universidade Federal Fluminense  
Catarina Resende – Universidade Federal Fluminense

**Resumo** | Este trabalho resulta de uma elaboração dos processos desencadeados pelos efeitos do ato de pesquisar como experimentação. A formação de um corpo-clínico sensível na graduação em Psicologia vinha sendo investigada mesclando experiências somáticas com estudos conceituais, apostando na difusão recíproca entre sujeito e objeto, e entre pensar, sentir e agir. Desse modo, as corporeidades eram os recursos e as ferramentas que se entrelaçavam durante um processo cartográfico, incluindo a maneira como nos implicávamos no grupo enquanto plano do acontecimento. Sem uma meta pré-definida a ser alcançada, desenvolvemos um percurso traçado sob os efeitos da experiência. Ao vivenciarmos os procedimentos desse caminhar em nossos próprios corpos, atravessamos uma desestabilização das relações do grupo, que introduzia novas questões urgentes à pesquisa enquanto um corpo coletivo. Nesse intervalo, que nomeamos de “crise”, tais práticas somáticas contribuíram de maneira incisiva sobre a criação de um plano de sustentação do grupo, enquanto trabalhávamos com os afetos e efeitos dos encontros com singularidades e diferenças de nossas corporeidades, como pesquisadores e clínicos. Pode-se dizer que a metodologia cartográfica encontrou nessas práticas somáticas um solo fértil para reconhecer e cuidar, em ato e com potência, de um grupo que precisou se transformar na experiência paradoxal de adiar o seu fim, enquanto aceitava um fim que já se antecipava, para que novas imagens pudessem ser gestadas e paridas coletivamente, tornando-nos outros.

**Palavras-chave:** Método da cartografia. Corporeidade. Clínica. Prática somática. Coletivo.

## CONVERTIRSE EN OTROS

**Resumen** | Este trabajo resulta de una elaboración de los procesos desencadenados por los efectos del acto de investigar como una experimentación. Se estaba investigando la formación de un cuerpo-clínico sensible en la graduación de psicología, se mezclando experiencias somáticas con estudios conceptuales, apostando en la difusión mutua entre el sujeto y objeto, y entre pensar, sentir y actuar. De esta manera, las corporeidades eran los recursos y las herramientas que se entrelazaron durante un proceso cartográfico, incluyendo la forma en que nos involucramos en el grupo, en cuanto plano del evento. Sin un objetivo predefinido a alcanzar, desarrollamos un camino trazado bajo los efectos de la experiencia. Al vivenciar los procedimientos de esta caminata en nuestros propios cuerpos, pasamos por una desestabilización de las relaciones del grupo, lo que introdujo nuevas preguntas urgentes a la investigación. En este intervalo, que llamamos "crisis", tales prácticas somáticas contribuyeron de manera incisiva a la creación de un plan para sostener, mientras trabajábamos con los afectos y efectos de los encuentros con singularidades y diferencias en nuestras corporeidades, como investigadores y clínicos.



Se puede decir que, la metodología cartográfica ha encontrado en estas prácticas somáticas un suelo fértil para reconocer y cuidar, en acción y con potencia, a un grupo que tuvo que convertirse en la experiencia paradójica de posponer su fin, al tiempo que aceptaba un final que ya se anticipaba, para que nuevas imágenes pudieran ser generadas y paridas colectivamente, convirtiéndonos en otros.

**Palabras clave:** Método de cartografía. Corporalidad. Clínica. Práctica somática. Colectivo.

## BECOMING OTHERS

**Abstract** | This work results from an elaboration of the processes triggered by the effects of the act of research as experimentation. The formation of a sensitive clinic-body in the undergraduate course in Psychology was being investigated, mixing somatic practices with conceptual studies, betting in the mutual diffusion between subject and object and between thinking, feeling and acting. In this way, the corporealities were the resources and the tools that were intertwined during a cartographic process, including the way in which we implicated ourselves in the group, as plan of the happening. Without a pre-defined goal to be reached, we developed a path traced under the effects of the experience. As we experienced the procedures of this journey in our own bodies, we identified a destabilization of the group's relationships, which introduced new urgent questions to the research. In this interval, which we call "crisis", such somatic practices contributed in an incisive way to the creation of a plan of holding, while we worked with the affections and effects of the encounters with singularities and differences of our corporealities, as researchers and clinicians. It can be said that in the cartographic methodology found in those somatic practices a fertile soil to recognize and take care of a group that needed to be transformed in the paradoxical experience of postponing its end, while, accepting an end that was already anticipated, so that new images could be gestured and given birth collectively, becoming others.

**Keywords:** Cartographic method. Corporeality. Clinic. Somatic practice. Collective.

### 1. Criar um corpo-pesquisa

Esse relato de experiência desenvolvida pelo Grupo de Pesquisa CorpoSSutis<sup>147</sup>(PIBIC – 2018/2021)desdobra-se a partir de estudos e experimentações dedicados a pesquisar a criação de um corpo-clínico sensível na formação em psicologia na Universidade Federal Fluminense (UFF),sofre uma nova inflexão em tempos de quarentena da pandemia. Apostando no fazer clínico permeado pela arte com uma

---

<sup>147</sup> CorpoSSutis é o nome dado ao grupo de pesquisa após o reconhecimento da primeira dobra de cuidado e identificação de um novo percurso.

perspectiva transdisciplinar, mesclando experiências somáticas com estudos conceituais, cultivamos a difusão recíproca entre sujeito e objeto, e entre pensar, sentir e agir. Assim, as corporeidades-pesquisadoras eram também os recursos e as ferramentas que se entrelaçavam durante um processo cartográfico, incluindo a maneira como se implicavam no grupo enquanto plano do acontecimento: sem uma meta pré-definida a ser alcançada, um percurso foi traçado sob os efeitos da experiência. Neste sentido, o presente trabalho recupera um trecho desse percurso, num gesto de elaboração acerca de processos de “outramento”<sup>148</sup> de um *corpo-pesquisa*<sup>149</sup>: uma experiência grupal de tornar-se outro desencadeada pelos efeitos cortantes do ato de pesquisar como experimentação coletiva.

Inicialmente, durante um ano, utilizamos como dispositivo para uma metodologia cartográfica o Modo Operativo AND (MO\_AND)<sup>150</sup> guiado pelas perguntas “como viver juntas?” e “como não ter uma ideia?” (EUGÊNIO; FIADEIRO, 2013). Recolhendo pistas e experienciando nossos corpos em jogos que nos exercitavam na disponibilidade para a “relação de relações”: “Relação: encaixe situado entre possibilidades possíveis que co-incidem./Relação de relações: uma tendência, um percurso, um acontecimento que só dura enquanto não ‘é’, que só dura enquanto re-existimos com ele” (EUGÊNIO; FIADEIRO, 2012). Com esses dispositivos relacionais, nos sensibilizamos às nuances de sustentação da experiência da comunalidade, percebemos em cada partida um ritmo, uma cor, texturas ou vetores de convocação, contágio e partilha singulares em nossos regimes sensíveis. Dependendo do dia, as dinâmicas ocorriam de acordo com as presenças, histórias e encontros, num fio de continuidade que criava uma experiência de criar um *corpo-pesquisa*, algo como um plano comum das nossas corporeidades de pesquisadores que imprimiam um tom, uma gestualidade, uma atmosfera para nosso pesquisar. Os encontros partiam desse plano comum e eram mergulhados na arte do

---

<sup>148</sup>Expressão inspirada nos movimentos de “outrar-se” da poética heteronímica de Fernando Pessoa. Para apreender as relações esboçadas entre a clínica, a dança e o devir-outro de Pessoa, ver RESENDE, 2013.

<sup>149</sup> Sublinhamos ainda, esta versão que agora apresentamos, escrita a quatro mãos, emerge de um trabalho coletivo vibrante do Grupo de Pesquisa CorpoSSutis, nomeadamente composto por Julia Câmara, Julia Craveiro, Jully Wanny (bolsista PIBIC 2019-2021) Rocha, Mariana Aquino (bolsista PIBIC 2018-2019) e Vic Guimarães. Conf. RESENDE, C. ROCHA, J., 2020.

<sup>150</sup>O jogo das perguntas “como viver juntos?” e “como não ter uma ideia?” compõe o Modo Operativo AND, sistema que emergiu da contaminação recíproca entre a Composição em Tempo Real e a Etnografia como Performance Situada, por João Fiadeiro e Fernanda Eugênio (2013).

improviso, com garantia apenas de que dois ou mais corpos entrassem em relação, com a potência de afetar e ser afetado. Nesses jogos relacionais, experimentamos as conexões sutis de se criar um corpo-pesquisa: possibilidade de construir um território, uma certa consistência que propõe entender o movimento para então poder partir, criar na diferença maneiras outras de estar juntas. Utilizamos o jogo como método de pesquisa-intervenção, próximo ao movimento cartográfico onde o pesquisador e suas orientações não se sustentam no modo prescritivo e sim um caminhar que traça em percurso suas metas (PASSOS; BENEVIDES, 2014).

## 2. Estilhaçar um corpo-pesquisa

“Viver juntos é, tão somente, adiar o fim”  
(EUGÉNIO; FIADEIRO, 2012)

Fomos convidadas, a partir disso, à experiência imersiva com o MO\_AND na temporada de Laboratórios de Verão AND LAB Brasil 2019, nomeada: “DO IRREPARÁVEL: O QUE PODE UMA ÉTICA DE REPARAÇÃO?”. Nessa imersão, deparamo-nos com um incômodo, um silenciamento que rapidamente se agigantava em nossos corpos de pesquisadores, se estilhaçando em nosso corpo-pesquisa na forma de um grito. Uma “ferida” se abriu na metaestabilidade do nosso corpo-pesquisa: “Uma ferida que, de uma maneira tão delicada quanto brutal, alarga o possível e o pensável,  *sinalizando outros mundos e outros modos para se viver juntos*, ao mesmo tempo que subtrai passado e futuro com a sua emergência disruptiva.” (EUGÉNIO; FIADEIRO, 2012; grifo nosso).

Ainda em estado de suspensão e com o desejo de não estancar a ferida antes de encontrar o seu potencial de  *sinalizar outros mundos e outros modos de viver juntos*, fomos compreendendo que tal investigação experiencial nos sensibilizou, de forma delicada e brutal, ao contexto das relações produzidas em nossos corpos enquanto plurais e diferentes entre si, na nossa realidade de universidade pública, alargando nosso modo de habitar os embates e paradoxos ético-políticos envolvidos nessa trama. Com a contundência de um acidente, entendemos que não localizar um corpo em suas marcas

é correr o risco de invisibilizar opressões socioculturais, que, muitas vezes, atualizam modos violentos e colonizadores da produção de subjetividade.

Considerando as tantas feridas sangradas pelo racismo que são tradicionalmente silenciadas e escamoteadas em nossa sociedade, nos esforçávamos em acolher o acidente “como oportunidade para reformular perguntas, como ocasião para refundar modos de operar” (EUGÊNIO; FIADEIRO, 2012). Como possibilidade de curativo, naquele momento, entendemos a necessidade e o desejo de nos ocuparmos das questões raciais das corporeidades. Com essa nova perspectiva, alargamos o sentido das perguntas disparadoras “Como formar um corpo-clínico sensível?” e “Como viver juntas?”, ampliamos a bibliografia para um enfoque em autores negres e começamos a frequentar com mais intensidade eventos acadêmicos antirracistas ou artísticos com os corpos negres em sua produção e temática principal<sup>151</sup>, problematizando as produções subjetivas de negritude e branquitude. Fizemos esse recorte por nos depararmos concretamente com a necessidade de reconhecermos as nossas peles como uma das superfícies sensíveis dos corpos em relação a serem trabalhadas pela pesquisa. Percebemos, com isso, uma exigência de afinar ainda mais a nossa interlocução com a aposta contra-hegemônica do nosso modo de fazer pesquisa, passando a nos perguntar como se dá a formação de um corpo-clínico sensível numa faculdade pública de psicologia no Brasil. Trazendo novas lentes para o que se passa entre a profundidade e a superfície intensiva, simultaneamente material e imaterial dos corpos, focamos em nos observar e nos compreender como um grupo misto étnico-racialmente e aprofundar os desdobramentos dessas texturas para nosso corpo-pesquisa.

A implicação, a partir dessa mudança, proporcionou discutir e trazer alguns pontos caros para a construção dos saberes onde certos modos de ser, sentir, pensar e agir valem menos do que outros, correndo perigo de serem marginalizados, enclausurados, extirpados e até mesmo eliminados em nome de crenças dogmáticas, amparadas por verdades hegemônicas. No limite, sejam elas humanas ou não humanas, certas vidas e certas mortes importam menos do que outras. A esse processo nefasto de extermínios

---

<sup>151</sup>Referimos os seguintes eventos do ano de 2019: III Seminário Interferências: Literatura e Ciência. Poéticas e Políticas da Natureza (UFF)/ Colóquio Abolição a Contrapelo: Movimentos e Lutas Antirracistas. Instituto de Geociências (UFF)/ Entredança - O corpo negro, SESC-Rio/ Exposição Costura da Memória, de Rosana Paulino. Museu de Arte do Rio.

de determinadas existências em benefício de outras, Mbembe tem denominado “necropolítica”. O autor relata que “a razão é a verdade do sujeito e a política é o exercício da razão na esfera pública” (MBEMBE, 2018, p.10), forçando a soberania de alguns povos sobre outros, já que aqueles que detêm a verdade e a razão são os corpos brancos. Como parte da estrutura social racista há a naturalização de um regime de privilégios simbólicos e materiais dedicados aos corpos brancos na esfera pública, empenhados a forjar uma forma de vida pretensamente superior: a branquitude. Na realidade brasileira pós-colonial, alguns mitos ligados à autoimagem de nossa terra e de nosso povo parecem obnubilar nossa capacidade crítica de reconhecer um tecido social sustentado por uma necropolítica. Além disso, a artista plástica paulista Rosana Paulino, uma importante fonte de inspiração artística e de pensamento crítico para nossa trajetória, ressalta em seu catálogo (2018) e exposição (2019) “A Costura da Memória”, que mitos sobre “o brasileiro” tais como, os de morarmos em “um paraíso tropical”, no “pulmão do mundo”, de sermos “homens cordiais” e “uma democracia racial”, apoiados ora na ciência, ora no cristianismo, enquanto duas forças colonizadoras, serviram, por um lado, para intoxicar e sufocar nossa indignação diante de uma lógica de usurpação e extinção dos recursos naturais, e, por outro, acirraram e silenciaram nossas violações e racismos cotidianos, apoiados numa colonização extrativista e escravocrata, que explora certas vidas como bens de consumo e outras como acumulação de riqueza.

Assim, seguíamos meio cambaleantes através de nossos encontros semanais, experienciando práticas de sensibilização corporal que permitissem graduar entre nós as aproximações e os distanciamentos, as velocidades e as lentidões, sustentando vertiginosamente nossas conexões em estados de estranhamento e metamorfose de nosso corpo-pesquisa, que, de algum modo, insistia em adiar o fim. Em março de 2020, elaborando os efeitos disso que nomeamos “crise”, preparávamo-nos para a escrita desses processos de outramento no relatório de pesquisa; porém, no susto, como todos nós, mundanos, fomos surpreendidos pela pandemia do novo coronavírus.

### 3. Refazer a pesquisa no corpo

Mais uma vez, diante de um acidente, desta vez uma ferida global, um vírus que, tomado como um “inimigo” mortal aos organismos humanos, fez padecer inúmeros corpos ao redor do mundo. Tivemos de parar abruptamente, ficar em casa, em isolamento social, enquanto sentíamos um luto estranho e desconhecido pairar sobre nosso cotidiano e nossa própria realidade. Especialmente no Brasil, assistimos também aos desdobramentos nefastos de uma necropolítica, com perdas inestimáveis, que ultrapassam seiscentas e sessenta mil mortes (em junho de 2022<sup>152</sup>); além de um número incomensurável de vidas precarizadas por consequências mais ou menos diretas da crise socio-econômico-sanitária desencadeada pela pandemia. Naquele momento inaudito, em estado de choque, nos perguntávamos: Como sentir e enfrentar essa indeterminação coletivamente? Como processar, em cada corporeidade, o isolamento social em nome da coletividade? Num mundo que parecia se tornar radioativo, com um inimigo “onipresente, silencioso e invisível” (NARBY, 2021), como o corpo em trauma poderia seguir afirmando as potências sutis das experiências de contágio?

O novo cenário nos fez retomar uma certa disponibilidade afetiva ativada em acidentes anteriores, os quais nos exercitaram em reconstruir nosso corpo-pesquisa: as feridas que apareceram e transbordaram de nossas singularidades para nosso corpo coletivo (e vice-versa), questões que poderiam nos fazer rachar foram cuidadas para que pudéssemos nos fortalecer como grupalidade em meio ao isolamento. Retomar essa disponibilidade nos fez resgatar uma pergunta inicial de nosso grupo de pesquisa, do texto “O encontro é uma ferida”: Como adiar o fim vivendo juntas? Agora reverberando com as “Ideias para adiar o fim do mundo”, do pensador indígena Ailton Krenak, que ganhou tons quase proféticos, quando atualizadas pela pandemia:

Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer

---

<sup>152</sup> Em: <https://covid.saude.gov.br/>, acessado em 06 de junho de 2022.

a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim. (KRENAK, 2019, p. 13).

No esforço de adiar o fim, Krenak nos lembra a potência criativa da dimensão sensível em suspender um céu que desmorona, estratégia de resistência dominada há séculos por inúmeros povos historicamente massacrados por necropolíticas, que foram e são continuamente submetidos à ameaça da perda de seus mundos, de seus modos, de suas subjetividades e seus sonhos: “são aqueles que ficaram meio esquecidos pelas bordas do planeta, nas margens dos rios, nas beiras dos oceanos, na África, na Ásia ou na América Latina. São caiçaras, índios, quilombolas, aborígenes — a sub-humanidade.” (KRENAK, 2019, p.11).

Já durante a pandemia, o antropólogo Jeremy Narby (2021) ressalta, em uma de suas conversas com Ailton Krenak, no Ciclo de Estudos Selvagem, que tomar o coronavírus como “inimigo” remonta a um tempo especialista em não reconhecer os vírus no mundo dos seres vivos, logrando sua existência a um pequeno pedaço de matéria venenosa, sem considerar a sua potência criativa em ajudar a manter a biodiversidade na Terra. Nesta esteira, o novo coronavírus, com sua onipresença silenciosa, não-humana (e não-viva?), nos lança a uma experiência radical que reifica os perigos do invisível, do contágio, por um lado; mas, que por outro, também nos arrasta “desse lugar aparentemente estabilizado do corpo”, que nos força a entender que “nosso corpo é composto de células, de micropartículas da vida desse organismo que é Gaia”, adverte Krenak (2021). As ressonâncias dessa conversa, que insiste em afirmar que, quando saímos do casulo, percebemos que “somos vida, vida em tudo: vida passando a partir de nós, através de nós”; ampliam as inspirações em estratégias de povos indígenas que usam esse conhecimento para criar cosmovisões alegres, celebrativas da vida, mesmo diante de uma pedagogia tão autoritária quanto violenta, como tem sido a praticada pelo coronavírus (KRENAK, 2021).

Como um grupo de pesquisa que se reinventa a cada ferida aberta, buscando transformar-se diante do que os acidentes demandam, o nosso fazer pesquisa teve também que se readaptar a essa nova ordem mundial vigente. Assim, começamos a criar nossos EncontroSSomáticos, no intuito de pesquisar juntas novos caminhos sensíveis em nossos corpos, criando uma sustentação em rede para nossas experiências com o

isolamento provocado pela quarentena, sem objetivar de saída, uma produção científica. Os EncontroSSomáticos, em modalidade virtual inédita entre nós, também eram uma oportunidade de exercitar a transmissão pedagógica da prática de educação do movimento somático BodyMindMovement (BMM), estudada pela orientadora da pesquisa e uma das autoras deste texto, Catarina Resende. Como um método “que sugere um caminho de transformação pessoal através da anatomia vivencial, do toque e do movimento”<sup>153</sup>, sua aprendizagem sempre fora presencial, em grupos e imersiva, em módulos temáticos da formação. No entanto, no contexto pandêmico, professores e alunes da formação foram inventando meios de manterem-se em contato uns com es outres e com os conteúdos da aprendizagem, valorizando a capacidade que o BMM tem de “ser usado para promover o bem-estar de modo geral, para o desenvolvimento pessoal, como suporte em processos criativos, para integrar processos psicofísicos e tratar desconfortos físicos ou emocionais específicos, até mesmo para ampliar a consciência de si.”<sup>154</sup> Tais encontros virtuais foram se tornando um “módulo transicional”, com 12 aulas semanais nomeadas em seu conjunto como “Ferramentas somáticas para tempos sem precedentes”, coordenadas por Mark Taylor, criador do método.

Inspirada por essa experiência, Catarina Resende, propõe ao grupo de pesquisa compartilhar o acolhimento que estava recebendo, como um livre exercício de estudo, transmissão e experimentação recíproca. E foi assim, buscando uma “pausa” para o acolhimento e para as trocas afetivas, que fomos surpreendidos pela reconexão com a produção da pesquisa: as novas experimentações com o BMM abriam passagens sem cerimônias para conversas em continuidade com os estudos e debates que construíamos em nossa trajetória e, também, inaugurando outros modos de fazer.

Em cada um dos EncontroSSomáticos, reunidos no aplicativo Zoom, primeiro falávamos sobre como tínhamos passado a semana, como estavam nossos corpos: das dores às explorações mais confortáveis que havíamos encontrado, o que se fazia possível. Essa conversa era um primeiro momento de acolhimento, essencial para a prática que estava por vir.

---

<sup>153</sup>Ver: <https://www.bmmbr.com/sobre-nos/>

<sup>154</sup> Idem.

Pela câmera, aparecíamos como dava: no chão, em um tapete, na cama, cadeira... Sozinhos ou em meio ao trânsito rotineiro das casas. Às vezes, a internet caía ou estava ruim, impedindo o uso das câmeras. Outras, aconteciam atrasos e imprevistos, e íamos nos aproximando em tempos diferentes, já movimentando o corpo ou sendo testemunha da prática somática em curso.

Assim, a prática nos guiava por meio de algo que nomeamos “portal de relaxamento”: um espaço de tempo para o reconhecimento sutil de nossos corpos no chão, por meio de um inventário sensível dos estados de presença. Prosseguirmos, a partir disso, anos aprofundar nos sistemas, nos órgãos, e a identificar que possibilidades de relação iríamos mapear com eles. Esse momento levava a um tempo dilatado, até que, após esse mergulho interno nas diversas camadas do nosso corpo, Catarina nos convidava a sair, nos guiando para o “outro lado do portal”: criar relações com o fora, com o espaço, com objetos, com a dança que nosso corpo criava ao se movimentar. Essa dança era, muitas vezes, o próprio convite para emergir da experimentação, constituindo uma espécie de estado de passagem entre as dimensões sensoriais que nos aprofundávamos.

Ao final da prática, havia o momento de partilha do que foi vivenciado, quando partilhávamos nossas impressões, descobertas: o modo como nossos corpos receberam a experiência. Parte de nosso trabalho, numa aposta de acesso ao que o corpo nos fala não necessariamente pela via da palavra, se dá no esforço de modular as intensidades de experiências não verbais em diversos modos de narrativa. Utilizamos com frequência a forma de relato de experiências vividas, em forma de “vivências poéticas”: “O corpo da escrita se apoia em relatos de uma experiência somática: escrita traçada por uma polifonia, composta por muitos outros corpos, engendrada por uma multiplicidade de movimentos sensíveis.” (RESENDE; CÂMARA; LOYOLA; GUIMARÃES, 2019, p.222). O exercício é o de trazer a força da vivência através das palavras poéticas, distanciando o verbo de uma fixação do sentido linear de um significante ou do léxico que a frase ou texto “deveria” trazer, vertendo o dizer aos seus modos estésicos de se expressar. Isso possibilita que os processos afetivos, ora inomináveis, se arrisquem no desafio de ganhar formas em enunciações sintônicas com a experiência, assim como a compreensão dos relatos perpassa por um novo regime sensível: ler através da pele.

O exercício de ceder e empurrar surge como um desafio. Parece simples quando é sugerido ceder ao chão: “deite de bruços”, e nesse momento vem a imagem de um bebê, encolhido, de bruços em meio aos panos. Os olhos fechados e um conforto que desperta a impossibilidade de descrição. Completamente entregue diz, como se fizesse parte de si, aquilo que o embrulha. Mas essa maneira cabe a ele bebê, aqui, torna-se mesmo o desafio de permitir entregar ao chão o corpo e suas curvas.

Talvez um engano, ao lembrar que difícil mesmo é contornar os fragmentos, re-tomar as superfícies. Porque ao imaginar um corpo deitado no chão, de bruços, vemos o peito dos pés encostando no chão, a parte da frente das coxas, o ossinho do quadril, costela e seios. Vê-se talvez as palmas das mãos pra baixo, próximo ao rosto. Uma das bochechas no conforto do travesseiro. Essa atenção está a partir de um referencial, o chão. Seria plano então? E foi aí que a perda se deu, descoberta que plano talvez seja apenas a tela ao qual redigimos esse texto.

Mas o que seria corpo deitado então? Tem volume disseram, o volume do corpo no contato com ar faz ação, traz a liberdade de saber que sim, é possível contornar aquilo que tem habitado o espaço.

“Comece a abrir o olho com intenção de descobrir e se interessar por aquilo que vê”. A pele e seus poros são avistados. Movimentos quase imperceptíveis, como a respiração de um recém-nascido. Não se assuste, estamos vivos. Fragmentados agora nem tanto, pois descobrir um logo ali na frente é só a partir dos pequenos movimentos, integrados, para ir e vir. Isso quer dizer que desde o início já havia ceder e empurrar; percebem? nem a água cede completamente ao chão, por que cargas então tu cederias? Porque diacho a sensação de completo desamparo, eis a pergunta. Contornar nesse relato o contexto de pandemia, poderia soar como uma boa aposta, apesar de parecer mais interessante primeiro as palavras engatinharem. Pois quando engatinhas, sai um pouco daquela zona, aquela a qual era um mundo e que queria descobrir tantos outros.

Os tónus precisam um pouco mais de firmeza para esse novo movimento, e a relação ceder-empurrar ganha uma outra velocidade. A sinceridade aparece com uma memória, engana-se quem acredita que é um movimento simples, o corpo pedia: para. Logo mais, de conchinha virou-se, os joelhos apoiados no chão, é mais uma descoberta: faz peso nos ossos, estica a virilha encurtada, pois bem lembramos bebê não sentia nada... abrir virilha era puro riso. Aqui, já um cado de dor. Antes que pareça plano demais esse relato, darei volume. Nesse momento há um corpo no formato de concha, apoiado sobre as pernas, que estão dobradas. A barriga está sobre as coxas, como uma bolinha, conseguiu visualizar?

A partir daí a brincadeira já era outra. Já brincou de ligar os pontos para descobrir uma imagem? Há um ponto que liga cóccix à nuca, hão pontos, vários. De maneira ereta estavam esses todos conectados, permitindo uma altura ao qual recordação estava perdida. Emociona-se ao encostar os ísquios no chão, era a terra que tinha como base um ponto, e que integrava tanto outros. Puro e tanto pertencimento, como se na primeira vez ali estivesse, sent-ar. Era água que dentro do corpo habita transbordando ao chão. Eram palavras sendo acolhidas, como se pudessem ser panos que embrulham o bebê. Era o conforto de poder compartilhar com o mundo a fragilidade do ser. É escrita que se só, tem-se nada, mas que permite criar com o outro, plurais. (Relato de experiência de um dos EncontroSSomáticos – Luiza Loyola).

Acessar os relatos como este da Luiza Loyola, que também assina este escrito, era, ora retomar as sensações corporais das experimentações, ora conectar as impressões ao fazer clínico. “Ceder e Empurrar”, movimentos dos padrões neurológicos básicos que experimentamos, diziam de maneiras diferentes dos nossos corpos naquele momento e das histórias que habitam neles. Eram apreendidos com as nossas formas de estar no mundo, nossos padrões afetivos.

O ceder, por exemplo, apareceu prescindindo de confiança no chão que nos sustenta; enquanto o empurrar, como prolongamento do encontro, apresentava a possibilidade de conexão com o outro, dele se distanciando e diferenciando, nos apropriando de nós mesmas. Algumas vezes, limites apareciam, dores pediam adaptação do movimento ao nosso corpo para ceder... ou corpos elásticos que tinham dificuldades no gesto de empurrar... Os registros permitiram acessar nossos corpos e seus atravessamentos, rememorar experiências sensíveis que se deram a partir de histórias, afetos.

Algumas relações apareciam como uma constatação. Era como se, ao dar passagem para a dimensão sensível e explorar qualidades da relação proposta, algumas enunciações se mostrassem com tamanha força que eram recebidas como uma espécie de reconhecimento de um saber que parecia já existir naquele corpo. Ao dar inteligibilidade ao saber do corpo, ele se apresenta como uma outra qualidade de consciência, diferente daquela reflexiva do estado habitual dos nossos corpos no dia a dia, nos oferecendo respostas a perguntas que não foram sequer proferidas. Respostas essas que podemos trabalhar no manejo clínico.

A noção de que estávamos vivendo os primeiros momentos de uma pandemia nunca se perdeu durante as experimentações, os ruídos da tecnologia virtual nos colocavam a dificuldade de uma comunicação menos precisa e interruptiva, embora tenha permitido que continuássemos a pesquisa à distância. Nos perguntávamos, no decorrer dos EncontroSSomáticos, se essa nova realidade seria persistente, se as experimentações que estávamos realizando numa modulação completamente diferente das outras, seria mesmo um “novo normal”. A partir dessas reflexões, fomos compreendendo a importância da investigação sensível que estávamos realizando, em tempos sem precedentes. Fomos descobrindo um acolhimento para nossas agonias

provocadas pela experiência de fim de mundo, por meio das práticas somáticas, desenhando um cuidado com o gesto a ser apreendido da própria experiência sensível com o corpo e o coletivo.

#### 4. **Adiar o fim com os corpos**

O olhar sensível e a reserva teórica que nosso percurso havia anteriormente nos proporcionado, permitiu reconhecer, nessa nova dobra de cuidado, um novo caminho para seguirmos pesquisando a partir daquilo que refazíamos em nossos corpos.

Relembrar a potência afetiva do nosso vínculo com o grupo de pesquisa CorpoSSutis foi pedra de toque para seguirmos juntas, mobilizadas com as questões da pesquisa, investindo na formação de um corpo-clínico sensível. Nossos EncontroSSomáticos com a prática do BMM só foram possíveis por confiarmos na intimidade de trazer nossas vidas domésticas para a pesquisa e investir no companheirismo para criar uma situação que produziu não apenas conhecimento, mas também sintonia e cuidado diante dos diversos desafios enfrentados por cada integrante do grupo. Nossos encontros eram, também, uma aposta política no desafio de viver juntas.

Mesmo aqueles que não puderam participar “ao vivo” dos encontros síncronos no Zoom, seguiam acompanhando pelas trocas de mensagens eletrônicas e recebendo as gravações em áudio para continuarem juntas de forma assíncrona.

Além disso, o pesquisar em casa expôs uma dimensão do individual que foi acolhido pelo corpo-pesquisa: desde o ambiente um tanto quanto “fora do controle”, até os limites e demandas de cada residência em quarentena colocava, tais como, obrigações de tarefas domésticas, cuidados familiares, falha/ausência de internet ou participações de outros de fora do grupo. Experimentamos, nos domínios de nossas casas, conectadas com “o mundo lá fora” virtualmente, uma presença viva e sensível do coletivo, mesmo quando não estavam todos presentes ao mesmo tempo. A aposta num trabalho capaz de sustentar e suportar as turbulências de um contexto temeroso como o que ainda estamos vivendo só foi possível pela confiança nesse corpo-pesquisa sensível que acolhe os ritmos vitais de seus integrantes como uma grande polifonia. Acolhemos

mutuamente as nossas singularidades, os nossos mundos, a fim de poder ceder em acolhimento e empurrar como força movente.

O modo com o qual compartilhamos essas experiências exige coragem: abrir o corpo poroso, vivo e ao mesmo tempo vulnerável. Encontramos nas práticas somáticas um caminho pelo qual percorremos enquanto pesquisadores para pulsar esse corpo com o qual trabalhamos. Quando afirmamos coragem é poder exprimir de maneira crua nossas vivências poêmicas e a certeza de que, com e através daquele coletivo, encontraremos ressonância, aconchego, colo, panos para nos embrulhar, e isso é o que há de radical no modo com o qual operamos na pesquisa. Nossa relação enquanto coletivo e grupo de pesquisa é sutil: atenta aos minuciosos movimentos, esses que nos provocam acolher o acidente, tornando-nos outres, a partir das percepções e rastros que esse movimentou com suas rachaduras, sem espatifar. Operamos na pesquisa um modo de feitura cuja exigência é a presença de um corpo sensível-poroso-pulsante em metamorfose, capaz de habitar sua vulnerabilidade para poder estar com o outro, sonhando mundos possíveis em comum. Seguimos num esforço mútuo de fazer pesquisa, formando um corpo-clínico sensível em composição com o que de fora ameaça ruir, pois, no ato de coletivizar nossos afetos, nos lançamos a fazer ciência com nossos corpos e sensibilidades “para adiar o fim do mundo”.

## Referências

EUGÊNIO, Fernanda.; FIADEIRO, João. **O Encontro é uma Ferida**. [Excerto da conferência-performance Secalharidade] Lisboa: Culturgest, 2012.

EUGÊNIO, Fernanda.; FIADEIRO, João. Jogo das perguntas: o modo operativo “AND” e o viver juntos sem ideias. **Fractal**, Niterói, v. 25, n. 2, p. 221-246, 2013. Disponível em:  
<https://www.scielo.br/j/fractal/a/MHZfsH5y5C7N5GdD8xH57mh/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 10 jun. 2022.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. **Um raio caiu bem aqui do lado**. Série Cadernos Selvagem. Rio de Janeiro: Dantes Editora Biosfera, 2021. Disponível em: [http://selvagemiciclo.com.br/wp-content/uploads/2021/02/CADERNO15\\_AILTON.pdf](http://selvagemiciclo.com.br/wp-content/uploads/2021/02/CADERNO15_AILTON.pdf). Acesso em: 10 jun. 2022.

PASSOS, Eduardo; BENEVIDES, Regina. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. *In*: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da. (Orgs.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2014.

PAULINO, Rosana. **A costura da memória**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

NARBY, JEREMY. **Invisibilidade e onipresença**: o caso COVID 19. Série Cadernos Selvagem. Rio de Janeiro: Dantes Editora Biosfera, 2021. Disponível em: [http://selvagemciclo.com.br/wp-content/uploads/2021/01/CADERNO13\\_NARBY-1.pdf](http://selvagemciclo.com.br/wp-content/uploads/2021/01/CADERNO13_NARBY-1.pdf). Acesso em: 10 jun. 2022.

RESENDE, Catarina. **Escutar com o corpo**: a experiência sensível entre dança, poesia e clínica. 2013. 218 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

RESENDE, Catarina; CÂMARA, Júlia; LOYOLA, Luiza; GUIMARÃES, Victória. Micropolíticas do sensível, corporeidade e clínica. **Repertório**, Salvador, ano 22, n. 32, p. 220-243, 2019.

RESENDE, Catarina. ROCHA, Jully W. S. Uma arte das conexões sutis: a formação de um corpo-clínico sensível. Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica – PIBIC. RELATÓRIO FINAL. Universidade Federal Fluminense, Niterói: 2020.

#### **Sobre as autoras:**

Luiza Loyola é psicóloga clínica formada na Universidade Federal Fluminense e professora de Yoga (Premananda Yoga School).

Catarina Resende é psicóloga clínica, professora do curso de Psicologia da UFF, coordenadora do Laboratório de Subjetividade e Corporeidade (CorporeiLabS–UFF/UFRJ/FAV), doutora em Psicologia (UFF), mestre em Saúde Coletiva (UFRJ) e terapeuta pelo movimento (Escola Angel Vianna).

#### **Sobre las autoras:**

Luiza Loyola es psicóloga clínica, egresado de la Universidade Federal Fluminense y es profesora de yoga (Premananda Yoga School).

Catarina Resende es psicóloga clínica, maestra de Psicologia (UFF), coordinadora del Laboratorio de Subjetividade e Corporeidade (CorporeiLabS – UFF/UFRJ/FAV), es doctora en Psicología (UFF), maestra em Salud Colectiva (UFRJ), y terapeuta por el movimiento (Escola Angel Vianna).

**About the authors:**

Luiza Loyola is a clinical psychologist, graduated in Universidade Federal Fluminense and Yoga teacher (Premananda Yoga School).

Catarina Resende is a clinical psychologist, professor of Psychology (UFF), coordinator of the Laboratório de Subjetividade e Corporeidade (CorporeiLabS –UFF/UFRJ/FAV), PhD in Psychology (UFF), master in Collective Health (UFRJ), and movement therapist (Escola Angel Vianna).

## O EU-PELE NA METODOLOGIA ANGEL VIANNA

Marcilio de Souza Vieira – Universidade Federal do Rio Grande do Norte

**Resumo** | A pele como um dos elementos significantes na Metodologia Angel Vianna (MAV). É por meio dela que se faz a troca de informações entre as percepções internas/externas de cada pessoa. Na MAV, vários estímulos são usados a partir da pele para sensibilizar, relaxar, revigorar e informar a pele, tais como toques suaves e precisos, palpação, massagens, percussão óssea etc. A consciência do corpo, em que acontecem as pequenas percepções e que provoca a abertura para o jogo, para a escuta de si e do outro, para o acontecimento. Esfregar, bater, beliscar, pressionar, espanar, deslizar qualquer objeto ou outro corpo na pele nos traz uma infinidade de sensações. O estímulo da pele é fundamental para o desenvolvimento motor do ser humano. Na MAV, a pele, como órgão de recepção sensorial, é fundamental para o desenvolvimento do comportamento humano. A sensação básica do tato como estímulo é vitalmente necessária para a sobrevivência física do organismo. É pela pele que a consciência de tridimensionalidade e volume se constrói como uma nova imagem corporal. Assim, essa reflexão objetiva compreender a importância do eu-pele na Metodologia Angel Vianna como possibilidade de uma consciência do corpo através da pele.

**Palavras-chave:** Pele. Metodologia. Angel Vianna. Corpo. Acontecimento.

## AUTO-PIEL EN LA METODOLOGÍA ANGEL VIANNA

**Resumen** | La piel como uno de los elementos significativos en la Metodología Angel Vianna (MAV). Es a través de él que se intercambia información entre las percepciones internas/externas de cada persona. En MAV, se utilizan varios estímulos de la piel para sensibilizar, relajar, vigorizar e informar la piel, como toques suaves y precisos, palpación, masajes, percusión ósea, etc. La conciencia del cuerpo, donde tienen lugar pequeñas percepciones, y que provoca apertura al juego, a escucharse a uno mismo y al otro, al evento. Frotar, tocar, pellizcar, presionar, desempolvar, deslizar cualquier objeto u otro cuerpo sobre la piel nos trae una multitud de sensaciones. La estimulación de la piel es fundamental para el desarrollo motor del ser humano. En MAV, la piel, como órgano receptor sensorial, es fundamental para el desarrollo del comportamiento humano. El sentimiento básico del tacto como estímulo es vitalmente necesario para la supervivencia física del organismo. Es a través de la piel que la conciencia de la tridimensionalidad y el volumen se construye como una nueva imagen corporal. Por lo tanto, esta reflexión tiene como objetivo comprender la importancia de la auto-piel en la Metodología Angel Vianna como una posibilidad de conciencia del cuerpo a través de la piel.

**Palabras clave:** Piel. Metodología. Angel Vianna. Cuerpo. Sucediendo.

## SELF-SKIN IN THE ANGEL VIANNA METHODOLOGY

**Abstract** | The skin as one of the significant elements in the Angel Vianna Methodology (MAV). It is through it that information is exchanged between each person's internal / external perceptions. In AVM, various stimuli are used from the skin to sensitize, relax, invigorate and inform the skin, such as soft and precise touches, palpation, massages, bone percussion, etc. The awareness of the body, where small perceptions take place, and which provokes openness to the game, to listening to oneself and the other, to the event. Rubbing, tapping, pinching, pressing, dusting, sliding any object or other body on the skin brings us a multitude of sensations. The stimulation of the skin is fundamental for the motor development of the human being. In AVM, the skin, as a sensory receiving organ, is fundamental for the development of human behavior. The basic feeling of touch as a stimulus is vitally necessary for the physical survival of the organism. It is through the skin that the awareness of three-dimensionality and volume is built as a new body image. Thus, this reflection aims to understand the importance of the self-skin in the Angel Vianna Methodology as a possibility of an awareness of the body through the skin.

**Keywords:** Skin. Methodology. Angel Vianna. Body. Event.

### Despertar a sensibilidade corporal

“A pele é o que temos de mais profundo”  
(Paul Valery).

A pele é um dos elementos fundamentais segundo a Metodologia Angel Vianna (MAV). É por meio dela que se faz a troca de informações entre as percepções internas/externas de cada pessoa. Araújo (2020, p. 409) dirá que a pele “[...] é a ponte do relacionamento consigo próprio e também com o outro e o mundo. Por envolver todo o corpo, ela detém as informações que regulam as tensões, mantendo o equilíbrio do tônus, necessário à motricidade e facilitador da expressão”. Na prática corporal da MAV, para um acordar/sensibilizar/aquecer a pele, são utilizados vários estímulos que têm por finalidade essa sensibilização, relaxando, revigorando e informando a pele por meio do toque, que pode ser suave e preciso, palpação; essa sensibilização também se dá por massagens e percussão óssea. Para esses estímulos através do toque são utilizados

objetos como bola, tecido, madeira, rolos etc., que provocam sensações ao tocar a pele e vão se deixando moldar pela pele e pela ossatura.

O toque é uma das principais formas de linguagens humana e, de acordo com Montagu (1988), as comunicações transmitidas por meio dele constituem o mais poderoso meio de criar relacionamentos humanos como fundamentos da experiência. É pela pele que acionamos o toque e, por ela, percebemos o mundo. Na MAV, essa experiência do toque através da pele se dá consigo mesmo, com o outro e com objetos.

Para Angel Vianna (apud RIBEIRO, 2018), a pele é um regulador de tensões, portanto, devemos ter mais cuidado com nosso glacê, quando tocamos nela. Pelo contato, podemos modificar todo o funcionamento corporal, tensão nervosa, metabolismo etc. É o meio de reencontrarmos o tônus normal. É igualmente preciso despertar a sensibilidade inclusive na própria estrutura. Trata-se de adquirir a sensação de que são os ossos que se movem no espaço. Os músculos não devem encarcerar os ossos, mas ser seus servidores. O domínio das articulações dá sempre uma impressão de extremo desafogo. A pele é esse invólucro que, ao mesmo tempo que estica, também dobra, acopla. Ela é o nosso contato com o interno e o externo e é por meio dela que somos *eu* e que nos relacionamos com o outro. É por ela que as sensações nos é transmitida.

É pela pele que a consciência de tridimensionalidade e volume se constrói como uma nova imagem corporal. Assim, essa reflexão objetiva compreender a importância do eu-pele na Metodologia Angel Vianna como possibilidade de uma consciência do corpo através da pele. Para tanto, se faz necessário uma breve contextualização da Metodologia Angel Vianna e sua criadora.

### **Ninguém ensina nada pra ninguém, só orienta**

A Metodologia Angel Vianna se alicerçou no tripé escultura, música e dança. Na MAV, se considera o sentimento e o movimento do corpo vivo no seu constante processo de ensino-aprendizagem, tomando como referência o corpo singular de cada sujeito simultaneamente sensível e movente; como as nuvens, sempre capaz de se transformar.

A metodologia de Angel Vianna, como é compreendida por Teixeira (2008), se formaliza não só pelo movimento, mas pela percepção do movimento. Ou seja, a

concentração direcionada ao movimento e a parte do corpo com uma orientação externa que sinaliza a distância ao redor, depois a percepção dos ossos para provocar a orientação interna mobilizando as articulações em pequenas direções. Essa interiorização possibilita enxergar as tensões nos músculos, a rigidez e a imobilidade ou mobilidade restrita em alguns pontos, assim como pontos livres e móveis, que trazem como consequência o prazer pela liberdade do movimento.

Sobre essa metodologia, Matosi (2019) e Araújo (2020) afirmam que ela 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. E ainda que Angel Vianna criou uma metodologia que atendesse aos princípios de respeito e valorização da diversidade de todos os que participavam de suas aulas. Seu trabalho propõe, para cada indivíduo, infinitas possibilidades de percepção e uso do próprio corpo, respeitando a singularidade de cada um.

O processo de trabalho da metodologia de Angel Vianna começa, quando em grupo, com um indivíduo que seja convidado a se deitar de costas. Ela inicia pedindo ao este que deslize seu pé até que sua perna esteja esticada enquanto ela direciona com sua mão, que relaxa os locais tensos ou acorda a musculatura que deveria estar desperta naquele movimento. Teixeira (2008) diz que, enquanto essa atividade é feita, Angel Vianna explica aos outros membros do grupo todo o movimento e onde há força ou relaxamento. Este procedimento é o início do contato de um indivíduo com seu corpo e das outras pessoas do grupo umas com as outras e é repetido por todos. A continuidade do trabalho se dá pelos relatos verbais das sensações vivenciadas, registros reais, físicos e momentâneos da vivência corporal. Logo, essa metodologia se formaliza pela percepção do movimento, compreendendo em que local do corpo o movimento é mais travado e direcionando-o para um despertar, assim como que locais são mais livres e relaxados e trazem prazer ao serem movimentados livremente.

A metodologia de Angel Vianna trabalha a apropriação do corpo e de si, corpo esse em condição de transformação e implicado nas diversas possibilidades do existir (BORGES, 2013). Tal metodologia pode ser considerada, como aponta Mendes (2010),

uma alternativa saudável para a liberação de energias e de fluxos, pois um corpo livre das tensões crônicas é um corpo fluido, que sabe se expressar e se colocar no mundo de forma positiva. Dessa forma, trabalhar o corpo é trabalhar conexões e possibilitar transformações sociais profundas, pois um indivíduo que conhece seu corpo é um indivíduo que compreende melhor suas limitações e vivencia de forma autêntica suas sensações e relações. Trabalhar o corpo significa, em um mundo de desconexões, enfrentar a distância e aproximar-se de encontros verdadeiros com o outro, nos quais estarão presentes a confiança e a expressão.

Para compreendê-la no meu corpo preciso saber de seus princípios, organizações, maneiras de se fazer, pois cada corpo que recebe a informação da Metodologia a acessa à sua maneira. Compreendo que a metodologia citada é tida como uma educação somática genuinamente brasileira. É a tomada de consciência no momento em que todos podem se espreguiçar, se alongar, se massagear ou tocar a pele, os ossos, os objetos.

Dada a base para a compreensão da Metodologia Angel Vianna, é preciso situar o leitor a respeito de quem é Angel Vianna, criadora da metodologia. Maria Ângela Abras Vianna nasceu em Belo Horizonte, em 1928, vinda de família libanesa. Iniciou seus estudos de balé clássico em 1940 e, oito anos depois, passou a integrar o Balé de Minas Gerais, dirigido por Carlos Leite.

Frequentou aulas de Anatomia, Fisiologia e Cinesiologia na Faculdade de Odontologia, em Belo Horizonte e, nessa mesma cidade, estudou piano com o italiano Francisco Masferrer e escultura com pintor Alberto da Veiga Guignard na Escola de Belas-Artes. Introduziu, inspirada no Yoga, trabalhos de apoio no chão, além da Percepção Musical, como elementos de atenção, concentração, ritmo e harmonia.

A curiosidade também levou Angel a querer estudar anatomia, Belas Artes e inúmeras técnicas corporais (Técnica de Alexander, Feldenkrais, Eutonia, Cadeias Musculares, Yoga) com as quais a bailarina e pedagoga foi tomando contato em seu percurso artístico. Comentadoras como Ana Vitória Freire (2005), Enamar Ramos (2007), Juliana Ribeiro (2018) e Marina Magalhães, e Joana Tavares (2019) dizem que sempre que ela ouvia falar de um novo método, descobria maneiras de conhecê-lo.

Como pedagoga, lecionou de 1962 a 1964 na Universidade Federal da Bahia (UFBA) com uma metodologia inovadora, focada na anatomia do corpo brasileiro e na

livre expressão de cada bailarino. Foi professora de balé na escola Ballet Tatiana Leskova, aproveitando-se do espaço para ministrar “[...] aulas diferenciadas com seus alunos, iniciando com todos descalços e deitados no chão” (RIBEIRO, 2018, p. 56). Foi precursora da expressão corporal no Brasil, a qual havia estudado na Argentina com Patrícia Stokoe, e trabalhou como preparadora corporal em inúmeras peças teatrais no cenário carioca, influenciando e enriquecendo a dinâmica e a expressividade corporal dos atores (MAGALHÃES; TAVARES, 2019).

Como empreendedora, em 1957 fundou, juntamente com seu marido Klauss Vianna, o Ballet Klauss Vianna, em Belo Horizonte, MG. Em 1975, fundou, no Rio de Janeiro, o Centro de Pesquisas Corporais que evidenciava um amadurecimento do trabalho corporal e do pensamento de dança dos Vianna. No ano seguinte, fundou o Grupo Teatro do Movimento<sup>155</sup> com apoio do Departamento de Cultura do Rio de Janeiro, através do projeto Pacote Cultural (MAGALHÃES; TAVARES, 2019), para, em seguida, formar, com Klauss Vianna e Tereza d’Aquino, o primeiro grupo de Formação Profissional em Expressão Corporal. Criou o Espaço Novo – Centro de Estudos do Movimento e Artes – atual Escola e Faculdade Angel Vianna e, em 1983, o MEC reconheceu o Centro de Estudos do Movimento e Arte que sediava o curso profissionalizante em Bailarino Contemporâneo. Oficialmente, a Escola foi implantada em 1983, e a Faculdade em 2001 com os cursos de Licenciatura e Bacharelado em Dança e Pós-Graduações *Latu Sensu*. “Grande empreendedora, Angel, conseguiu edificar não apenas as suas ideias, como também as de Klauss e Rainer, marido e filho” (TAVARES, 2009, p. 6).

Como intérprete-criadora atuou nas peças coreográficas criadas pelo seu marido Klauss Vianna, na escola que levava seu nome; ainda, até a data dessa pesquisa, é atuante na cena da dança com criações próprias ou de outros coreógrafos que, de certa maneira, passaram por sua Metodologia. Atuou, ainda, como bailarina no Grupo de Dança Contemporânea da UFBA entre os anos de 1962 a 1963. Cita-se sua presença marcante em peças de dança e de teatro.

Recebeu a titulação de Notório Saber com o Diploma de Doutorado em Dança pela Universidade Federal da Bahia no ano de 2003. Foi a primeira titulação concedida pela

---

<sup>155</sup> Para mais detalhes sobre o Grupo Teatro do Movimento ver o livro de Magalhães; Tavares (2019) que traça a trajetória desse importante grupo na década de 1970 em terras cariocas.

Escola de Dança da UFBA, primeira faculdade de dança da América Latina. Sobre esse feito, Ana Vitória Silva Freire (2014, p. 39) diz que “Angel foi a primeira personalidade do mundo da dança no Brasil a receber esse título, firmando, assim, o primeiro pacto e entendimento para a história da dança brasileira de que o fazer prático produz conhecimento e instrumento para a análise teórica”.

### **Espreguicem-se, deixem de preguiça**

A pele delimita a noção de dentro e fora estabelecendo limites e trocas com o meio; pelo seu tamanho e continuidade, permite ao indivíduo perceber-se como um todo integrado. Ao esticar-se ou encolher-se, ela vai contornando a ossatura e, ao tocar e ser tocada pela própria pele, sensações indizíveis vão ocorrendo. Assim, a sensação da pele provoca o movimento que produz a sensação de expansão e flexão e de espacialidade.

A pele transmite ao cérebro as informações provenientes do mundo exterior, inclusive mensagens “impalpáveis”, já que uma de suas funções é justamente “apalpar” sem que o Eu disso tome conhecimento. A pele é sólida e frágil. Está a serviço do cérebro, mas ela se regenera, enquanto as células nervosas não o podem fazer. Ela materializa, por sua nudez, nosso despojamento, mas também nossa excitação sexual. Ela traduz, por sua finura, sua vulnerabilidade, nosso desamparo originário, maior que o de todas as outras espécies e, ao mesmo tempo, nossa flexibilidade adaptativa e evolutiva (ANZIEU, 1989).

Na MAV, a pele nos abre possibilidades para o âmbito da experiência do movimento consigo mesmo, com o outro ou com objetos. Ela se inscreve na experiência da diversidade do EU consigo mesmo e com o outro. Em minha experiência com a metodologia, fui convidado a me espreguiçar e, a partir desse espreguiçamento, ter consciência de minha pele, de seu toque com o chão (muito caro à Metodologia Angel Vianna), com objetos como tecido, bola, bambu, escova, que, ao tocar a pele, despertam novas sensibilidades.

Como órgão do sentido sinestésico, que se abre para o mundo e, ao mesmo tempo, se invagina na fáscia, nos músculos, nas articulações, nos ossos, nos órgãos, a pele tem função de proteção, regulação térmica, sensação, secreção, excreção e produção de

vitamina D. Ao longo da vida, ela passa por muitas transformações, ainda na formação do embrião, três folhas germinativas são formadas: o ectoderma, mesoderma e o endoderma, cada folheto se desdobra, formando e promovendo órgãos e sistemas do corpo humano (JUNQUEIRA; CARNEIRO et al., 2004). O ectoderma e o mesoderma são responsáveis pela constituição da pele humana e seus anexos, assim, a pele reveste praticamente toda a superfície do corpo, constituindo uma barreira defensiva e reguladora que separa o nosso meio interno do mundo exterior. Ao revestir o organismo, a pele assume-se como o órgão mais visível, atuando como um verdadeiro “cartão de visita”.

Sendo o maior órgão do corpo humano, a pele proporciona a noção de volume e por meio das impressões táteis, percebe-se o espaço a nossa volta, assim como outras estruturas do nosso corpo como a estrutura dos ossos, os espaços articulares, e entra-se em contato com as sensações, mergulha-se nelas, para ganhar novas percepções.

A pele não é apenas órgão dos sentidos. Ela preenche, como assegura Anzieu (1989), papéis anexos de muitas outras funções biológicas: ela respira e perspira, ela secreta e elimina, ela mantém o tônus, ela estimula a respiração, a circulação, a digestão, a excreção e, certamente, a reprodução; ela participa da função metabólica. A pele aprecia o tempo e o espaço, mas só ela combina as dimensões espaciais e temporais. Sua complexidade anatômica, fisiológica e cultural antecipa, no plano do organismo, a complexidade do Eu no plano psíquico.

A pele, sistema com muitos órgãos dos sentidos (tato, pressão, dor, calor...) está ela própria em estreita conexão com os outros órgãos dos sentidos externos (ouvido, vista, cheiro, gosto) e com as sensibilidades cinestésicas e de equilíbrio (ANZIEU, 1989, p. 29).

A pele é o “glacê” que cobre todo o corpo. É, como informa Teixeira (2008), o nosso envelope, um órgão que reveste o corpo, sem o qual não sobreviveríamos, pois sua função é de proteção. Como uma roupagem contínua e flexível, como diz Montagu (1988) envolve-nos por completo. Esse “glacê”, como costuma dizer Angel Vianna, nos acompanha cotidianamente, e é pela pele que informamos nosso corpo a partir do toque. Variando quanto à textura, flexibilidade, odor, cor, temperatura, inervação, a pele vai se adaptando, se conectando com o espaço, com os objetos e com o outro.

Na MAV, a pele é convocada a espreguiçar-se, tocar, relacionar-se com o outro usando os apoios, a ossatura, as dobraduras para criar possibilidades de movimento dançantes a partir de jogos corporais. Nas vivências com a metodologia acionamos esse “glacê” para deitar, sentar, andar, torcer, pressionar o chão, os objetos, o outro a partir de nossa propriocepção. A pele, na metodologia, é convocada a constituir muitas respostas que vão se adaptando ao que é proposto como jogo corporal, logo, sua estimulação contínua, na perspectiva da MAV, nos leva ao pensamento de Montagu (1988) de que a pele, quando estimulada pelo ambiente externo, serve para manter tanto o tônus sensorial quanto o motor. O tocar, na metodologia, produz múltiplos efeitos no corpo do tocante-tocado.

A escovação da pele, por exemplo, é uma forma de acionar esse “glacê”. Essa escovação é feita no corpo todo, em que a pessoa escova sua própria pele, pode ser feita em dupla, em que o parceiro escova o corpo do outro friccionando com a cerda da escova essa pele que recebe o toque através do outro. Nessa escovação, aconselha-se escovar a região externa/fora de cima para baixo e na região interna/dentro de baixo para cima. O estímulo à pele a partir da escovação permite uma integração interior/exterior do corpo que vai se conectando com os três níveis da pele (epiderme, derme, hipoderme) podendo auxiliar no alinhamento dos corpos sutis, possibilitando a expansão da consciência. A escovação das regiões do corpo ajudará a dar comprimento à pele e aos músculos estimulados. As trações e fricções tonificam a pele e, por consequência, os músculos. Sua função é reorganizar as ações das fibras musculares do corpo e estabelecer um elo entre a pele e o músculo, além de estimular as funções vitais do corpo.

Outras experiências para estimular a pele podem ser feitas, como já informado, com bolas de tênis e caule de bambus, tornam-se recursos didáticos, lúdicos e eficientes nas abordagens mais profundas de percepção dos espaços internos e dos micromovimentos corporais a partir da pele.

Como um dos maiores órgãos do corpo humano, a pele possibilita o contato com o chão e com o espaço. Ela se dobra, se estica, se reconhece corpo quando se movimenta. Na pele, espaço e tempo são dilatados para fazer com que a ossatura e as articulações entrem no espaço e dialogue com o chão, com o tempo que não é o tempo do cronos, mas do mundo percebido. Ao se dobrar e se estender, a pele, juntamente com a ossatura,

vai encontrando fendas no espaço, vai aderindo ao chão como propositor de novas intenções permitidas pela relação pele, ossatura e articulação no tempo-espaço dilatados.

A pele, como um órgão multiarticular, tem sua inteligência corporal acionada pela escuta do corpo; nos processos pedagógicos da MAV, nos é solicitado senti-la de fora para dentro, de dentro para fora, no entre, como uma banda de moebius que se enlaça com as dobraduras e com a ossatura num todo articulado. Por ela e com ela geramos movimentos múltiplos que carregam nossas singularidades, nossas subjetividades, nosso ser-estar no mundo. A pele, na MAV, assim como as dobras e a ossatura, é como um bricoleur do corpo em movimento, e a experiência de mover-se a partir dessa tríade se dá consigo, com o outro e no/com o espaço.

Espreguiçar-se sempre. O espreguiçamento é a conexão do espaço com a pele própria e com a pele do outro; ao espreguiçarmos a pele percebemos a noção de volume do corpo, que possibilita, juntamente com a ossatura e as articulações, a liberdade, maleabilidade e flexibilidade corporal. Ratificamos que, na MAV, o estímulo da pele é fundamental para o desenvolvimento motor do ser humano. Ela faz a conexão com o espaço circundante, com o outro, com o mundo interno e externo.

Montagu (1988) chega à conclusão de que a pele, como órgão de recepção sensorial, é fundamental para o desenvolvimento do comportamento humano. A sensação básica do tato como estímulo é vitalmente necessária para a sobrevivência física do organismo. O antropólogo e humanista citado associa a pele ao sentido do tato – origem de todos os outros sentidos (visão, audição, olfato, paladar); na MAV, esse sentido é enfatizado pela propriocepção. A propriocepção não só engloba a pele (que nos permite o sentido do contorno), mas também tendões, ligamentos, músculos e ossos (que nos favorece a postura). Desta forma, o tato é um sentido que exige uma apuração não só interior como também exterior. Não vem à tona, como acontece com os outros sentidos, estimulado pelo exterior (cheiros, cores/luzes, imagens, sons, gostos, texturas). Acontece numa relação interior/exterior, além de estar comprometido com o modo de se posicionar, de postura na vida; sobretudo é um sentido mais complexo.

Anzieu (1989) diz que a pele é permeável e impermeável, ela é superficial e profunda, é veraz e enganadora, é regeneradora, em vista de permanente ressecamento

e elástica. “Ela atrai investimentos libidinais tanto narcísicos como sexuais. É o lugar do bem-estar e também da sedução. Ela nos oferece a mesma quantidade de dor e de prazer” (IDEM, p. 33).

A pele, segundo Anzieu (1989), separa e une os diferentes sentidos. Tem, em todas estas dimensões que acabo de revisar de forma incompleta, um papel de intermediária, de entremeio, de transicionalidade. Ela é a superfície de inscrição de traços deixados por nossas relações.

Sobre o Eu-pele<sup>156</sup>, este autor discorre que ele encontra seu apoio sobre as diversas funções da pele, que cria a possibilidade do pensamento. O psicanalista francês diz que é a pele que recobre a superfície inteira do corpo e na qual estão inseridos todos os órgãos dos sentidos externos que respondem à função continente do Eu-pele. “Assim como a pele envolve todo o corpo, o Eu-pele visa envolver todo o aparelho psíquico, pretensão que então se revela abusiva, mas necessária no princípio” (IDEM, p. 135). Assim, o Eu-pele assegura uma função de individuação do Self, que lhe traz o sentimento de ser um ser único. Logo, o Eu-pele é uma superfície psíquica que liga as sensações de diversas naturezas entre si e que as faz destacar como figuras sobre esse fundo originário que é o envelope tátil.

Sobre esse envelope tátil, Anzieu (1989) diz que é a função de intersensorialidade do Eu-pele que leva à formação de um “senso comum”, cuja referência de base se faz sempre ao tato. Para ele, a pele como superfície de estimulação permanente do tônus sensorio-motor pelas excitações externas “[...] responde a função do Eu-pele de recarga libidinal do funcionamento psíquico, de manutenção da tensão energética interna e de sua repartição desigual entre os subsistemas psíquicos” (IDEM, p. 137). O Eu-pele exerce uma função de inscrição dos traços sensoriais táteis. Aqui, podemos tecer relações com a MAV no que diz respeito aos traços sensoriais táteis, uma vez que a pele, através do tato, exerce uma função primordial no desenvolvimento e prática da metodologia criada por Angel Vianna.

Anzieu (1989) diz, ainda, que a pele é inteiramente coberta de terminações nervosas, capta e transmite excitações e possibilita úteis informações sobre a realidade;

---

<sup>156</sup> O Eu-pele é uma figura de linguagem criada por Didier Anzieu, psicanalista francês, para sublinhar a importância de levarmos em conta, quando do desenvolvimento de teorias do psiquismo, a união de duas vertentes: a vertente biológica e a vertente cultural.

também fornece numerosos exemplos de funcionamento paradoxal – lembremos que, ao tocar, somos também tocados. Ao tocarmos algo, somos concomitantemente tocados por esse algo, assim o é com a pele na MAV. Ao tocarmos um objeto em nosso corpo-pele como bola de tênis, caule de bambu ou uma escovação com o auxílio de uma escova, ocorrem, nesse corpo-pele tocado, experiências fundantes de intercorporeidade. Logo, as experiências com a pele propostas na MAV acontecem como a experiência da pele como experiência paradoxal de si e do outro em único evento.

### **Foi vendo, observando, experimentando, afirmando, negando que fui alicerçando meu trabalho**

Com essa frase, assim como as demais que abrem os subtópicos desse texto, vou sintetizando o entendimento do eu-pele na MAV. A dimensão da pele é muito importante na Metodologia Angel Vianna. Nesse contexto, além do contato com os objetos e com o outro, a MAV nos possibilita vivenciar nosso corpo, perceber através da propriocepção nossa pele, nossas dobraduras, nossa ossatura. Em outras palavras, as nuances perceptivas da/na/com a pele na MAV são, de antemão, sínteses corporais capazes de unir, de pressionar, de estender ou espreguiçar; é o corpo como eixo temático principal, orbitando todas as outras linhas de força ao redor dele.

Por fim, a pele na MAV nos dá infinitas possibilidades de percepção e uso do próprio corpo, respeitando a singularidade de cada um e, como diz Freire (2014), é via escuta do corpo, pele, ossos, músculos, respiração e sensibilização que a metodologia de Angel provoca e promove o encontro de cada pessoa com o seu ser sensível, replicando a necessidade do cuidado de si. Seus desdobramentos, textura, seu contato com objetos e com a tridimensionalidade, a pele nos provoca, incita, cria movimentos circulares, espiralados, circunscritos no corpo.

Superfície frágil, elástica e sensível, único órgão com acesso ao mundo de fora, a pele é que registra as marcas da vida, que segura o sol que nos acha quando andamos pelas ruas. É nela que tatuo indecifráveis mensagens para quem me vê. Branca, parda, negra, despigmentada, a pele nos envolve como um prepúcio cobrindo quem somos, dosando o que sentimos ou o que de fato tocamos. A pele, ela funda, profunda e nós nos afundamos nela.

## Referências

ANZIEU, Didier. **O eu-pele**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1989.

ARAÚJO, Márcia Feijó de. Corpo e dança: Angel Vianna e a manutenção da sensibilidade. **Revista Interinstitucional Artes de Educar**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 406-415, 2020.

BORGES, Hélia. A poética do corpo: Uma leitura do trabalho de Angel Vianna. **Revista Performatus**, Ano 2, n. 7, 2013.

FREIRE, Ana Vitória. **Angel Vianna**: uma biografia da dança contemporânea. Rio de Janeiro: Dublin, 2005.

FREIRE, Ana Vitória. Angel Vianna e Augusto Boal: a pedagogia das artes brasileiras à porta da academia. **Revista de Ciências Humanas**, Viçosa, v. 14, n. 1, p. 27-42, 2014.

JUNQUEIRA, Luiz Carlos; CARNEIRO, José. **Histologia Básica**. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara Koogan, 2004.

MAGALHÃES, Marina Campos; TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. **Grupo Teatro do Movimento**: um gesto expressivo de Klauss e Angel Vianna na dança brasileira. Rio de Janeiro: Gamma, 2019.

MATOSI, Vanessa. ANATOMOPOESIA – uma proposta pedagógica de integração dos saberes. **Revista Interinstitucional Artes de Educar**, Rio de Janeiro, v. 5, n.3- p. 695-725, 2019.

MENDES, Maria Ferreira. O corpo no processo terapêutico. **Physys**: Revista de Saúde Coletiva, Rio de Janeiro, v. 21, n. 4, p. 1355-1367, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/physis/a/sqXknrbLRKBMrGfnXTVvXPv/?lang=pt>. Acesso em: 10 abr. 2020

MONTAGU, Ashley. **Tocar**: o significado humano da pele. São Paulo: Summus, 1988.

RAMOS, Enamar. **Angel Vianna, a pedagoga do corpo**. São Paulo: Summus, 2007.

RIBEIRO, Juliana Costa. **Angel Vianna através da história**: a trajetória da dança e da vida. Curitiba: Appris, 2018.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. Escola Angel Vianna – Uma escola “em movimento”. **O Percevejo [online]**, v. 1, f. 2, 2009.

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

**Sobre o autor:**

Bolsista de Produtividade em Pesquisa – nível 2, Pós-Doutor em Artes e em Educação, Doutor em Educação, Professor do Curso de Dança e dos Programas de Pós-Graduação PPGArC, PPGEEd e PROFARTES da UFRN. Líder do Grupo de Pesquisa em Corpo, Dança e Processos de Criação (CIRANDAR)

**Sobre el autor:**

Beca de Productividad de Investigación – nivel 2, Post-Doctor en Artes y Educación, Doctor en Educación, Profesor del Curso de Danza y Programas de Posgrado PPGArC, PPGEEd y PROFARTES en la UFRN. Líder del Grupo de Investigación en Procesos Corporales, de Danza y Creación (CIRANDAR).

**About the author:**

Research Productivity Scholarship – level 2, Post-Doctor in Arts and Education, Doctor in Education, Professor of the Dance Course and Graduate Programs PPGArC, PPGEEd and PROFARTES at UFRN. Leader of the Research Group on Body, Dance and Creation Processes (CIRANDAR).

## PRÁTICAS SOMÁTICAS EM ARTES DA CENA: DESENVOLVENDO HABILIDADES NA EXPRESSÃO CORPORAL

Sarah Auxiliadora Paiva Duarte – Universidade Federal de Goiás.  
Valéria Maria Chaves de Figueiredo – Universidade Federal de Goiás.

**Resumo** | Esta pesquisa tem como objetivo aprofundar e disseminar o campo de estudo das práticas somáticas, que são exercícios que promovem o movimento do corpo, sua relação com o teatro e o desenvolvimento de habilidades no treinamento do intérprete no fazer teatral. O corpo enquanto experiência mantém o indivíduo conectado entre mente e corpo. Uma vez que o intérprete se torna responsável pelo seu treinamento cotidiano, abordando as práticas somáticas juntamente com as técnicas teatrais, ele aprende a reaprender sobre seu corpo enquanto corpo subjetivo percebido e promove novos caminhos em seu processo criativo, além de estimular a expressão corporal. Esse processo levou à compreensão de como o corpo é passivo junto à falta de habilidade para executar movimentos que exigem uma maior atenção. O método se baseia na utilização dos exercícios de práticas somáticas para levar ao descondicionamento gestual, ou seja, aprender a sentir e executar movimentos corporais adicionando, posteriormente, os fundamentos teatrais no processo criativo, estimulando, assim, o corpo expressivo no trabalho do intérprete. Um trabalho voltado para a consciência do corpo em movimento e sua expressividade no espaço contribui para o desenvolvimento do intérprete em relação ao seu processo criativo enquanto corpo cênico levando a transformação desse processo de modo proprioceptivo por meio de suas experiências cênicas.

**Palavras-chave:** Práticas Somáticas. Teatro. Expressão Corporal. Artes da Cena. Corporeidade.

## PRÁCTICAS SOMÁTICAS EN ARTES DE LA ESCENA: EL DESARROLLO DE HABILIDADES EN EXPRESIÓN CORPORAL

**Resumen** | Esta investigación tiene como objetivo profundizar y difundir el campo de estudio de las prácticas somáticas, que son ejercicios que promueven el movimiento corporal, su relación con el teatro y el desarrollo de habilidades en la formación del intérprete en el trabajo teatral. El cuerpo mientras experiencia mantiene al individuo conectado entre la mente y el cuerpo. Una vez que el intérprete se hace responsable de su formación diaria, abordando las prácticas somáticas junto con las técnicas teatrales, aprende a volver a aprender sobre su cuerpo como un cuerpo subjetivo percibido y promueve nuevos caminos en su proceso creativo, además de estimular la expresión corporal. Este proceso llevó a la comprensión de lo pasivo que es el cuerpo junto con la falta de capacidad para realizar movimientos que requieren una mayor atención. El método se basa en el uso de ejercicios de prácticas somáticas para conducir a la descondicionamiento gestual, es decir, aprender a sentir y realizar movimientos corporales, añadiendo, más tarde, los fundamentos teatrales en el proceso creativo,

estimulando así el cuerpo expresivo en el trabajo del intérprete. Un trabajo centrado en la conciencia del cuerpo en movimiento y su expresividad en el espacio, contribuye al desarrollo del intérprete en relación con su proceso creativo como cuerpo escénico que conduce a la transformación de este proceso de manera propioceptiva a través de sus experiencias escénicas.

**Palabras clave:** Prácticas somáticas. Teatro. Expresión Corporal. Artes de la escena. Corporeidad.

## **SOMATIC PRACTICES IN PERFORMING ARTS: DEVELOPING SKILLS IN BODY EXPRESSION**

**Abstract** | This research aims to deepen and disseminate the field of study of somatic practices, which are exercises that promote body movement, its relationship with theater and the development of skills in the training of the interpreter in theatrical doing. The body while experimenting keeps the individual connected between mind and body. Once the interpreter becomes responsible for his daily training, addressing somatic practices along with theatrical techniques, he learns to relearn about his body as a perceived subjective body and promotes new paths in his creative process, in addition to stimulating body expression. This process led to the understanding of how passive the body is along with the lack of ability to perform movements that require greater attention. The method is based on the use of somatics practices exercises to lead to gestural deconditioning, that is, learning to feel and perform body movements, adding, later, the theatrical foundations in the creative process, thus stimulating the expressive body in the work of the interpreter. A work focused on the consciousness of the body in motion and its expressiveness in space, contributes to the development of the interpreter in relation to his creative process as a scenic body leading to the transformation of this process in a proprioceptive way through his scenic experiences.

**Keywords:** Somatic Practices. Theater. Body language. Performing Arts. Corporeity

### **Introdução**

O processo do desenvolvimento de estudantes de Teatro e intérpretes, independentemente de sua essência única e humanizada, perpassa por modificações, expansões e recolhimentos quando se estuda a arte como campo de conhecimento. Um corpo posto para experimentações precisa estar preparado para apontar superações em suas limitações aprimorando, assim, sua arte em cena. As práticas somáticas em busca da expressão e consciência corporal, por meio de exercícios proprioceptivos, resultam em mais um meio de descobrir e redescobrir a capacidade do corpo enquanto soma, de se tornar um corpo autêntico e preparado para as transformações recorrentes de

processos criativos desenvolvidos no fazer teatral. O compartilhamento desse artigo justifica-se na intenção de despertar estudantes de Teatro a trilhar esse caminho somático enquanto intérpretes, estimulando a expressão corporal a compreender que um corpo passivo diminui a extensa rede dialógica. O corpo enquanto experiência possibilita conectividades plurais e não dicotômicas entre corpo e mente.

### **O ato de se expressar e o caminho somático**

Com a docência e o desafio de acordar estudantes de Teatro em relação ao seu corpo e sua interação no espaço, ocorreram experiências durante uma sequência de aulas somáticas. Os estudantes já experientes em suas trajetórias, utilizando técnicas e métodos diferentes para atuação e movimento cênico, buscavam algo novo para aprimorar seu corpo em cena. As práticas somáticas chegaram a estes como uma novidade em que não sabiam o que fazer, como fazer e quais contribuições poderíamos acarretar em nosso corpo com tais práticas. Assim, começamos a trabalhar concepções do que é corpo e somática em que,

O corpo percebido a partir de si mesmo, como percepção em primeira pessoa. Quando o ser humano é percebido de fora, do ponto de vista de um terceiro, o fenômeno do corpo humano é percebido. [...] O soma, sendo percebido internamente, é categoricamente distinto de um corpo, não porque o sujeito é diferente, mas porque o modo de percepção é diferente – é a propriocepção imediata –, um modo de sensação que fornece dados únicos (HANNA apud FORTIN, 2002, p. 128).

Nessa perspectiva, o trabalho das práticas somáticas se deu ao seguir os conceitos abordados por Débora Bolsanello (2010), para que pudéssemos caminhar nesse processo de maneira didática e dialógica em um período de tempo. As ideias abordadas foram de Descondicionamento Gestual, Autenticidade Somática e Tecnologia Interna. A importância dessas concepções, que serão explicadas adiante, tornou-se um meio de racionalizar as práticas somáticas dentro da prática teatral.

Segundo Bolsanello (2011, p.7), “O processo de descondicionamento gestual é um refinamento da capacidade de adaptarmos nossas respostas a diferentes circunstâncias; um processo de reorganização de nossa imagem corporal.” Ou seja, aprender a sentir os movimentos do corpo buscando perceber-los e explorá-los para que, assim, seja possível

reaprender movimentos. Essa exploração permite encontrar soluções e novas vias para a reorganização para uma expressão corporal no corpo do intérprete.

Esse processo do descondicionamento gestual leva a outro conceito: a autenticidade somática, que “emerge de uma intimidade com nossos próprios processos internos (fisiologia, sensação, sentimento, pensamento, percepção...) e não é contraditória com a identidade sociocultural.”, como afirma Bolsanello (2011, p. 10). Em vista disso, passamos por vários exercícios somáticos usando recursos como bolas, escovas de uso doméstico, tecidos etc. para introduzir essas ideias, como mostra a figura a seguir.



Figura 1 – A aluna durante um exercício somático com o uso de um tecido.  
Fonte: acervo pessoal.

Pode ser visto na Figura 1 que a estudante de Teatro/intérprete faz o uso do tecido como forma de alongamento, além de sentir os ísquios em busca de um reconhecimento corporal e um trabalho voltado para a exploração da cervical.

Depois de ter feito exercícios somáticos, chegamos ao ponto que não era considerado nossa zona de conforto: a dança.

Encontravam-se, agora, intérpretes que expressavam seu corpo buscando a construção de personagens e movimentações com o estímulo da música no espaço sem pensar na perspectiva da dança. Em um processo dialógico, decidimos por não

aprofundar alguns conceitos da dança antes da execução dos exercícios; assim, não houve questionamento sobre o que é dança durante exercício para que, por fim, cada um internalizasse e pudesse externalizar em seus corpos movimentos impulsionados pela música e pelo ambiente, trabalhando os aspectos do improviso teatral voltados para o movimento do corpo.

O fato de não conceituarmos dança durante o trabalho desenvolvido foi para que a improvisação teatral não fosse inibida a um pensamento de criar movimentos pensados durante a execução das músicas. Desse modo,

A forma teatral é o resultado de um processo voluntário e premeditado de criação, onde a espontaneidade e o intuitivo também exercem um papel de importância. A esse processo podemos chamar de improvisação. (CHACRA, 1983, p. 14).

No primeiro momento, ao tocar o som, sentir o chão, sentir o corpo, dançar no espaço, os olhos dos estudantes de Teatro foram vendados para que dançassem uma nova música no espaço livre, com o corpo livre, sem demarcações e marcações, somente o corpo em seu processo percebido e proprioceptivo. Nesse exercício, ainda com os olhos vendados e o corpo relaxado, buscamos repassar todos os movimentos improvisados primeiramente na memória, e, depois, com os olhos abertos, passamos a relembrar os movimentos, refazendo-os no espaço. Aqui, vários deles foram esquecidos e executados de maneira diferente à que fizeram no primeiro improviso.

O novo desafio surgiu ao tentar refinar tais improvisos ao criar uma sequência consciente desses movimentos soltos no espaço, buscando corporificar interna e externamente o caminho percorrido. Diante disso, pode-se perceber que a música e o espaço, interagindo com a dança, contribuíram para a criação de movimentos novos no corpo dos estudantes de teatro, pois,

A improvisação de movimentos em grupo, grande ou pequeno, convida a uma qualidade de atenção e flexibilidade de atitude durante sua realização que estimula/exige a criação de respostas desconstrutoras de velhos padrões de ação/pensamento. (LACAVA,2006, p.173).

Dessa forma, ao desconstruir velhos padrões de movimentos no Teatro, o resultado foi um novo exercício em que construiríamos personagens de acordo com as nossas vivências. E, ao terminar esse processo de experiência de ritmo, dança e sequência de

movimentos, em uma conversa com pesquisas trazidas pelo grupo, chegamos a uma percepção conjunta em que notamos que o ato de

Dançar é, basicamente, movimento, movimento e gestos. Mas quaisquer movimentos e gestos constituem dança? Certamente que não. (...) O ritmo, pois, interno ou externo e marcado de variadas maneiras, ao som, ou não, de música (também com ritmo próprio), seria o ponto de partida, o momento mais recuado da dança, atividade que se desenvolve no espaço e num tempo determinado, cuja configuração é o ritmo. (MENDES, 1985, p. 5).

Aproveitamos o ato da dança como um ponto de partida para configurar movimentos. Começamos o trabalho da construção do personagem e, além da dança, o outro ponto de partida para essa construção foram os Sete Pecados capitais: gula, luxúria, avareza, ira, soberba, preguiça e inveja. Cada estudante de Teatro, por sorteio, ficou com um dos pecados mostrados. Surgiu, assim, um novo comando, em que todos os movimentos improvisados durante a dança teriam de ser colocados em uma sequência de movimentos e agora inserindo características de cada um dos pecados capitais.

Com cada estudante trabalhando em suas perspectivas de processos criativos e com as sequências de movimentos corporificadas, passamos a um novo comando: foi colocada uma nova música e todos deveriam dançar tais sequências de movimentos no ritmo deste som; dançar no ritmo da música com atenção ao movimento que o corpo faz, ao ritmo em que o corpo se encontra e ao espaço que o corpo explora.

Essa junção com o fazer teatral e a dança gerou movimentos novos e explorações fora da zona de conforto, e voltamos ao trabalho das práticas somáticas. Esses personagens corporificados, em que, cada um com sua dramaturgia do movimento construída, que, para Renata Palottini (1989), é a sequência de movimentos, começaram a trabalhar iniciando pelo descondicionamento gestual, reorganizando a imagem corporal dessa persona, de maneira que o corpo do estudante/intérprete não sofresse lesões ou permanecesse em um ato contínuo de desconforto no decorrer dos ensaios e treinos. A dramaturgia do movimento foi repetida algumas vezes até que a propriocepção corporal se tornasse mais consciente.

Posteriormente, passamos para a autenticidade somática, em que as características construídas e a dramaturgia do movimento dos personagens foram refinadas pelo descondicionamento gestual junto como os processos internos de cada

estudante de teatro, influenciando, assim, o personagem construído relacionado, diretamente, com a percepção do estudante em relação a sua fisiologia, sensações e sentimentos mencionados por Bolsanello (2011). Essa autenticidade somática gerou uma autonomia na criação artística dentro dos processos criativos dos estudantes. A partir disso, as escolhas de atuação do personagem tomaram mais consciência, o que gerou maior autoconfiança na contracena desses estudantes, passando a interferir diretamente no fazer teatral de cada um, como o foco, a respiração, o andar pelo espaço, dentre outros.

Partimos para o último processo dessa experiência abordando a tecnologia interna. Para Bolsanello (2011), esta consiste no momento em que seu foco está voltado para a realização de uma ação. Assim, cada estudante de Teatro, com sua dramaturgia do movimento construída e refinada, chegou ao processo de repetição desta com o uso da tecnologia interna, tornando-se, assim, mais uma fonte propulsora do movimento.

Ao passar pelo descondicionamento gestual, a autenticidade somática e a tecnologia interna, colocando o improviso e a dança como meio integrador dessa descoberta somática, quebrou trejeitos e paradigmas que esses estudantes acreditavam que não conseguiram superar. O estudo atento à educação somática fez com que o corpo fluísse no improviso preenchendo espaços que antes não eram alcançados. Diante disso, entende-se que, a

Ativação de uma tecnologia interna proporciona ao aluno saber como adaptar sua organização corpórea durante a execução de um dado movimento em um dado contexto de forma a não deteriorar sua estrutura física nem comprometer sua integridade psíquica. (BOLSANELLO, 2011, p.9).

Com o experimento da dança como um ato de improviso feito fora da zona de conforto do estudante de Teatro, foi possível que houvesse a expressão corporal além dos limites do corpo. A busca dessa expressão corporal permitiu que a personalidade de cada estudante se sobressaísse como fonte para a construção do personagem, buscando como um eixo propulsor para a introdução dos estudos das práticas somáticas, deixando esse processo de descoberta mais aberto a recepção de informações relacionadas ao descondicionamento gestual, a autenticidade somática e a tecnologia interna.

Independentemente do método trabalhado no âmbito somático, podemos dizer que “de modo geral, os métodos de Educação Somática desenvolvem um trabalho de refinamento da sensação e percepção do movimento com o objetivo de aperfeiçoar a consciência do corpo” (Silveira, 2009, p. 48).

A busca incessante do estudo da expressão corporal e o trabalho de corpo levam a desdobramentos de possibilidades para desenvolver processos criativos do estudante/intérprete de Teatro e também à contribuição com as práticas pedagógicas quando se estuda a arte como um campo de conhecimento. Na figura2, abaixo, é possível perceber a expressão do corpo com intenção caracterizada pelo personagem, que antes se encontrava em um processo desenvolvido dentro de padrões enraizados no processo da estudante/intérprete antes da fusão com as práticas somáticas.



Figura 2 – Expressão do corpo depois de trabalhados o descondicionamento gestual, a autenticidade somática e a tecnologia interna. Fonte: acervo pessoal.

Ainda, na figura 2, é possível perceber a busca pelo equilíbrio dos pés em relação ao seu apoio no chão, joelhos sem receber o peso do corpo de maneira extrapolada, o movimento da cabeça sem pressionar a cervical, e o uso de mãos e braços conscientes. Diante de todos os processos descritos até aqui, identificamos que “a Educação Somática é um campo educacional e, portanto, suas intervenções são de caráter educacional e usam a fisiologia da pessoa” (BOLSANELLO, 2011, p. 7). Assim o corpo enquanto soma contribui diretamente na expressão corporal do estudante/intérprete sempre mudando sua fisiologia nas construções de seus personagens.

### **Considerações**

O processo do corpo enquanto soma percebido ou de modo proprioceptivo leva a explorar caminhos do corpo fora dos padrões que estão internalizados de cada estudante de Teatro. Associar as práticas somáticas com o fazer teatral e aspectos da dança amplia as possibilidades de expressão corporal e propicia um processo único na experiência cênica.

Abordar os processos de descondicionamento gestual, autenticidade somática e a tecnologia interna, possibilita uma investigação para a construção do personagem, além de promover a autopercepção corporal, aumentando, assim, o repertório do trabalho dos estudantes de Teatro enquanto intérpretes.

Os estudantes de Teatro também puderam vivenciar, em suas maneiras particulares, seus corpos, e o processo novo para esse grupo relacionados às práticas somáticas. Na dialética e dialógica, surgiu a questão do autoconhecimento e da confiança em acreditar na construção do processo criativo e como transpassar isso para um trabalho em grupo e para si mesmo. As experiências desses estudantes foram registradas por cada um permitindo a expressão livre do corpo buscando absorver o campo somático.

Assim, as atuais relações estabelecidas me levaram, enquanto artista e arte-educadora, a aprimorar meu caminho na docência e perceber minha evolução e revolução também enquanto estudante de Teatro, ao buscar nas vivências e nos estudos das práticas somáticas para esse grupo de estudantes.

Dentro do ensino da arte, as metodologias educativas abordadas exigem entendimentos específicos que nos levam à necessidade do estado de presença em lugares que podem ser considerados sala de aula, assim como contextos subjetivos para a construção do pensamento crítico em relação à escolha de uma maneira de se perceber o corpo como na Educação Somática.

As práticas somáticas aqui não são vistas como um resultado finalizado, mas, sim, como um meio para que se desenvolva inúmeros processos criativos, fazendo com que o estudante de Teatro cuide de seu corpo enquanto intérprete em cena.

## Referências

BOLSANELLO, Débora Pereira. A educação somática e os conceitos de descondicionamento gestual, autenticidade somática e tecnologia interna. **Motrivivência**, Ano XXIII, n.36, p.306-322, Jun./2011.

CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. São Paulo, Perspectiva, 1983.

FORTIN, Sylvie. Living in Movement: development of somatic practices in different cultures. **Journal of Dance Education**, New Jersey, v. 2, n. 4, p. 128-136, 2002.

LACAVA, Maria Cecília P. Você vai viver o que você vai viver: reflexões sobre a arte de movimentos na dança. In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELA, Paulo. (org.) **Reflexões sobre laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006. p. 155-180.

MENDES, Miriam Garcia. **A dança**. 1ª edição – São Paulo: Ática, 1985.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989.

SILVEIRA, Saulo Silva da. **Técnica e(m) Criação Somática: uma proposta corporal para artistas cênicos com (d)eficiência física através dos princípios e fundamentos corporais Bartenieff**. 2009. 234 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

## Sobre as autoras:

Sarah Duarte é graduada em Relações Internacionais pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Pós-Graduada em MBA em Liderança e Gestão Empresarial pelo Instituto de Pós-Graduação e Graduação. Graduada em Artes Cênicas e Mestranda em Artes da Cena pela Universidade Federal de Goiás. sarahpaivaduarte@hotmail.com.

Valéria Figueiredo é Licenciada em Educação Física pela Universidade Gama Filho. Técnica em dança contemporânea e educação somática pela Faculdade Angel Vianna. Mestre em Artes e Doutora em Educação pela Unicamp. Professora no mestrado em Artes da Cena na Universidade Federal de Goiás. E-mail: fig.valeria@gmail.com.

#### **Sobre las autoras:**

Sarah Duarte es licenciada en Relaciones Internacionales por la Pontificia Universidad Católica de Goiás. Postgrado MBA en Liderazgo y Dirección de Empresas por el Instituto de Posgrado y Graduación. Licenciada en Artes Escénicas y Maestría en Artes Escénicas por la Universidad Federal de Goiás. sarahpaivaduarte@hotmail.com.

Valéria Figueiredo es licenciada en Educación Física por la Universidad Gama Filho. Técnica en danza contemporánea y educación somática por Angel Vianna College. Máster en Artes y Doctorado en Educación por Unicamp. Profesor de Las Artes de la Escena en la Universidad Federal de Goiás. E-mail: fig.valeria@gmail.com.

#### **About the authors:**

Sarah Duarte graduated in International Relations at the Pontifical Catholic University of Goiás. Postgraduate MBA in Leadership and Business Management at the Institute of Graduate and Graduation. Graduated Performing Arts and Master's student in Performing Arts by the Federal University of Goiás. sarahpaivaduarte@hotmail.com.

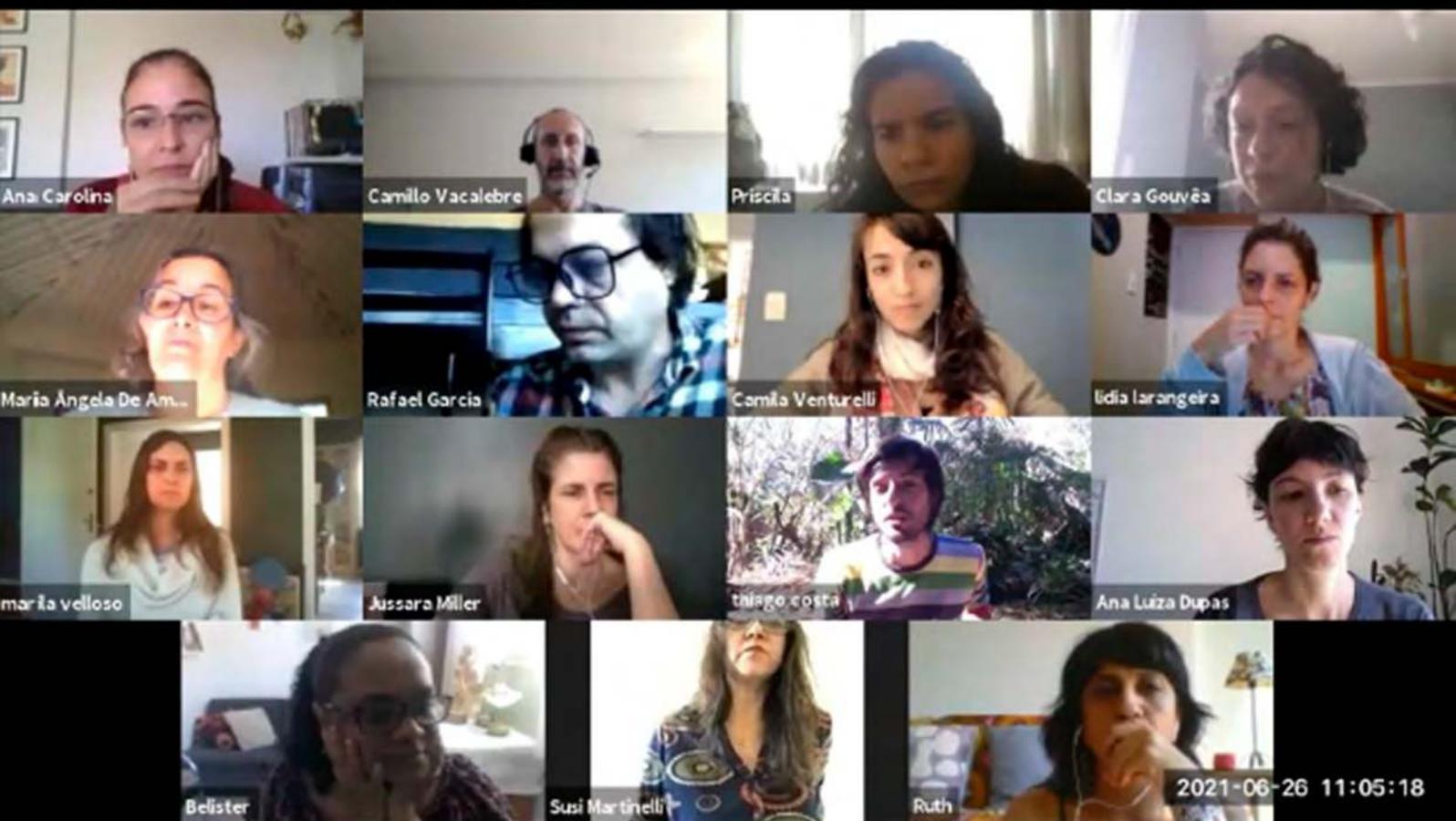
Valéria Figueiredo holds a Degree in Physical Education from Gama Filho University. Technique in contemporary dance and somatic education by Angel Vianna College. Master in Arts and PhD in Education from Unicamp. Professor in The Arts of the Scene at the Federal University of Goiás. E-mail: fig.valeria@gmail.com.

### **EIXO III**

#### **Escritas Somáticas na confluência entre vida e arte**

Este eixo parte do pressuposto de que escrever é uma experiência corporal que demanda um engajamento do corpo no qual estão implícitas as mais variadas experiências e práticas de quem escreve. Assim, cabe questionar como nossas experiências corporais são validadas no momento da escrita, o que tomamos em consideração e ao que damos importância e como articulamos a ideia de intelectualidade ao conhecimento corporalizado. Escrever é uma prática informativa que entrelaça ação e reflexão assim como dançar. Do mesmo modo que cada corpo sente e percebe o mundo de maneira singular, os modos e formatos de escrita podem e devem manifestar essa diversidade, seja pela escrita por meio de palavras ou uma escrita coreográfica, por exemplo. Este Eixo contemplará a reflexão sobre a produção de escritas que entrecruzem as experiências corporais que são da vida, da arte, das habilidades, dos afazeres, dos estudos e da intuição, observando como estas experiências emergem em diferentes formatos.





2021-06-26 11:05:18



## O CONHECER DO CORPO-TOTALIDADE: IMITAÇÃO E INVENÇÃO, POR MICHEL SERRES

Ana Carolina de Souza Silva Dantas Mendes – Instituto Federal de Brasília

**Resumo** | Este artigo desenvolve o conceito de corpo-totalidade e investiga seus modos de conhecer à luz do pensamento de Michel Serres, apresentando uma ressignificação do conceito de treinamento. Tal reflexão alicerça a compreensão do processo de conhecimento do corpo que, para Serres, se dá em quatro etapas: imitação, repetição, memória e invenção. Nelas, o filósofo constrói um pensamento encarnado: a imitação, pautada em cópia desobediente, por oposições, possibilita a compreensão da singularidade; a repetição assegura a apreensão – o corpo aprende mais do que aquilo que domina cognitivamente; a memória, feita de encarnações, amplia as possibilidades do ser; a invenção surge, inesperadamente, e retorna ao corpo como possibilidade de novas oposições. Esse processo de conhecer do corpo Serres chama de transubstanciação. Por ela, o corpo, na alimentação e na aprendizagem, transforma as coisas e os movimentos do exterior, de objetivo em subjetivo. Em troca, através da invenção, o ser objetiva a si mesmo no mundo. Esse conhecer do corpo ressignifica o treinamento, distanciando-o do seu uso comum – associado à mecanicidade de gestos – e o considera imprescindível para o conhecimento. Para Serres, o treinamento inventa. O artigo finaliza relacionando corpo e dança, em seus funcionamentos, e entreabre portas para a continuação, inventiva, do pensar dancístico.

**Palavras-chave:** Corpo-totalidade. Filosofia. Treinamento. Invenção. Dança.

## EL CONOCIMIENTO DEL CUERPO TOTAL: IMITACIÓN E INVENCIÓN, POR MICHEL SERRES

**Resumen** | Este artículo desarrolla el concepto de cuerpo total e investiga sus formas de conocer a la luz del pensamiento de Michel Serres, presentando una resignificación del concepto de entrenamiento. Tal reflexión apoya la comprensión del proceso de conocimiento del cuerpo, que para Serres se desarrolla en cuatro etapas: imitación, repetición, memoria e invención. En ellos, el filósofo construye un pensamiento encarnado: la imitación, basada en la copia desobediente, por oposiciones, permite comprender la singularidad; la repetición asegura la aprensión: el cuerpo aprende más de lo que domina cognitivamente; la memoria, hecha de encarnaciones, amplía las posibilidades del ser; la invención aparece, inesperadamente, y vuelve al cuerpo como posibilidad para nuevas oposiciones. Este proceso de conocer el cuerpo de Serres se llama transubstanciación. A través de él, el cuerpo, al alimentarse y aprender, transforma cosas y movimientos del exterior, de objetivo a subjetivo. En cambio, a través de la invención, el ser se apunta a sí mismo en el mundo. Este conocimiento del cuerpo da un nuevo significado al entrenamiento, alejándolo de su uso común - asociado a la mecánica de los gestos - y lo considera esencial para el conocimiento. Para Serres, el entrenamiento inventa. El artículo concluye relacionando el cuerpo y la danza, en su funcionamiento, y señala formas para la continuación inventiva del pensamiento de la danza.

**Palabras clave:** Cuerpo-total. Filosofía. Entrenamiento. Invención. Danza.



## KNOWLEDGE OF THE BODY-TOTALITY: IMITATION AND INVENTION, BY MICHEL SERRES

**Abstract** | This article develops the body-totality concept and investigates its ways of knowing in the light of Michel Serres' thought, presenting a redefinition of the training concept. This reflection supports the understanding of the body's knowledge process, which, for Serres, takes place in four stages: imitation, repetition, memory, and invention. In then, the philosopher builds an incarnated thought: imitation, based on disobedient copying, by oppositions, enables the understanding of the singularity; repetition ensures apprehension - the body learns more than what it cognitively dominates; memory, made up of incarnations, expands the possibilities of being; invention appears, unexpectedly, and returns to the body as a possibility for new oppositions. This process of knowledge is called transubstantiation, by Serres. Through it, the body, in feeding and learning, transforms things and movements perceived outside, from objective to subjective. In return, through invention, the human-body puts itself in the world. This knowledge of the body changes the meaning of training distancing it from its common use - associated with the mechanics of gestures – and considers it essential for knowledge. For Serres, training invents. The article concludes by relating the body and dance, in their functioning, and points out ways for the inventive continuation of dance thinking.

**Keywords:** Body-totality. Philosophy. Training. Invention. Dance.

### Introdução – Do corpo-totalidade

A dança, como fazer do corpo, nos convida, constantemente, a ampliar nosso saber sobre ele, corpo que dança. Nessa busca, este artigo apresenta o conceito de corpo-totalidade (MENDES, 2010 e 2013), construído a partir do corpo vivido, fenomenológico (MERLEAU-PONTY, 1999) e englobando o corpo modal (SERRES, 2003, 2004). Em seguida, avança sobre os modos de conhecer deste corpo à luz do pensamento filosófico de Michel Serres, propondo, ao final, a ressignificação do conceito de treinamento.

São três os conceitos que norteiam a construção do que denominamos aqui corpo-totalidade: 1) a noção cartesiana do ser dual (corpo, *res extens*, e mente, *res cogitans*); 2) o corpo vivido, fenomenológico, de Merleau-Ponty, e, com maior ênfase, 3) o corpo modal, de Serres.

A representação dual do ser estabelece, por contiguidade, que o corpo, tido como objeto, se soma à mente, tida como sujeito, para compor o ser humano. Essa representação impõe uma tensão sobre a unidade corporal que, no limite, se constitui em

tensão de corte, de cisalhamento, fragmentando e desequilibrando o corpo em sua representação e percepção de si mesmo.

A compreensão do corpo como totalidade opera uma alteração nas relações de tensão existentes no corpo pensado pela dualidade. Para Katz (1994), o corpo, complexo, é um “composto que não se iguala à soma de suas partes”; o corpo-totalidade apoia-se nessa complexidade e entende que essas partes não podem ser reduzidas a apenas duas: físico e mente. Por mais abrangentes que sejam, esses termos não são suficientes para identificar as diversas partes do corpo; tomemos por argumento as emoções, que transitam entre essas duas partes, como fluxos. Portanto, pensamento, cognição, emoções são o corpo, assim como o são sangue, bÍlis, músculos, movimento... E se interconectam e influenciam, diferindo em sua funcionalidade dentro do complexo dessa totalidade. Nesse entendimento, a tensão entre as diversas partes do corpo são tensões de superfície, de interrupção, de compressão, de tração, de diferença de potenciais, mas não de cisalhamento. O corpo se expande, se comprime, se potencializa ou despotencializa, mas não se fragmenta. Não se decepa. O conceito corpo-totalidade busca resgatar à palavra corpo essa noção de soma indivisa das partes que o compõe, aí incluída a mente, diferentemente do conceito do senso comum, que exclui dele a mente e até mesmo a própria cabeça. Não resolve definitivamente a questão, pois o conceito de totalidade traz junto a ideia de completude e o corpo não está nunca completo, pois que sistema vivo, aberto e dependente do seu meio, está sempre em falta, em processo, em porvir. No entanto, o termo foi mantido por entendê-lo mais próximo do que o corpo de fato é quanto a sua constituição, e mais eficaz nesse esforço de desconstrução do conceito dual do ser no senso comum, se comparado a outras designações, aí incluídos os próprios corpo vivido e corpo modal.

Para Merleau-Ponty (1999), contrapondo-se ao pensamento dual, o corpo é uma simultaneidade sujeito-objeto existindo num espaço-tempo e que serve de referência central ao processo perceptivo. Essa simultaneidade evidencia o aspecto fenomenológico do corpo, sensível e inteligível, datado e localizado espacialmente, que traduz a sensibilidade do ser e toda a memória do vivido. Através do corpo, o ser é ser;

através do mundo, o ser se sabe corpo; através do corpo, o ser toma consciência do mundo<sup>157</sup>.

Nesse momento, propomos distender o conceito de corpo vivido, promovendo seu desenvolvimento a partir da perspectiva do corpo modal de Serres.

Serres dedica-se ao corpo em várias de suas obras. Nelas o leitor se depara com um pensamento provocativo, inconformado com o corpo dual, insatisfeito com o corpo fenomenológico, ciente de um corpo mestiço e modal e, principalmente, esperançoso por um corpo poderoso, insistente, alegre e inventivo.

Sua compreensão do corpo, no nosso entendimento, não se contrapõe, por completa negação, ao corpo vivido. Serres parece-nos insatisfeito; o corpo vivido parece ser conceito não errôneo, mas insuficiente para abarcar a complexidade do corpo. Assim, ele se lança a outro pensamento, mais complexo: o de corpo modal.

A construção desse conceito, na publicação de seu pensamento, inicia-se em 1985 com a obra **Os cinco sentidos**; se consolida em **Variações sobre o corpo**, lançado em 1999, e é retomado em **Hominescências**, em 2001<sup>158</sup>. Na primeira obra, Serres destrincha a compreensão do corpo como complexo de partes, como costura de partes, mestiço; como mistura dos sentidos e da linguagem, em permanente tensão. Para ele, após o advento do verbo, não mais temos, ou teremos, condições de sentir o mundo como fazíamos antes da linguagem, e o ser se constitui dessa tensão entre o senso interno, materializado na fala, que funciona como vetor de totalização do corpo, e os sentidos outros (olfato, paladar, tato, visão, audição), distintos, vizinhos, costurados juntos pela pele. Daí a defesa de Serres de um novo empirismo; não o empirismo lógico que fazia dos sentidos meros transmissores de informações para um órgão central; mas um empirismo em si, valioso em si, costureiro dos sentidos, que entra no embate com o verbo, e nessa tensão, compõe o ser, não como bloco homogêneo, mas como costura achamalotada.

---

<sup>157</sup>A abordagem fenomenológica de Merleau-Ponty nos parece significativa para o entendimento do corpo, pois procede, dentro de um discurso analítico, conceitual – por natureza, discricionário e segmentador –, de forma sintética, procurando aproximar-se dessa simultaneidade que caracteriza o ser. Assim, sua análise se distancia das abordagens puramente fisiológicas ou psicológicas, buscando salientar as implicações recíprocas desses dois aspectos na constituição do ser no mundo

<sup>158</sup> Datas relativas às primeiras edições em idioma original.

A princípio, esse conceito de corpo misturado parece contrapor-se ao corpo-totalidade em construção aqui, primeiramente por entendê-lo mais uma costura de partes do que um todo, e, em segundo lugar, por concebê-lo nunca concluído, sempre em construção diante das circunstâncias da vida (SERRES, 2001, p. 56). No pensamento desta autora, como foi dito anteriormente, a compreensão do corpo como inacabado, incompleto, em permanente tornar-se, e a sua constituição como complexo maior que a soma de suas partes, não invalidam a sua compreensão como totalidade, uma totalidade ela mesma complexa, feita de tensões entre suas partes. Essa é a característica fundante do corpo, e compreendê-lo como totalidade, ao contrário de fixá-lo ou imobilizá-lo na linguagem totalizante, busca trazer à evidência a importância de todas as partes nessa constituição, corroborando, enfim, com a própria defesa desse “empirismo costureiro” que nos propõe Serres.

Em **Variações sobre o corpo**, e em **Hominescências**, Serres avança do que é o corpo para o que ele faz e pode, e chega ao conceito de corpo modal. Mais uma vez, nosso pensamento encontra abrigo em Serres. No corpo modal, o corpo-totalidade se evidencia. Iniciando sua argumentação, ao falar do ato de escrever no computador, ele diz: “Neste momento todo o corpo se une, dos pés ao crânio: cabeça e ventre, músculos e sexo, dorso e nádegas, suor e presença de espírito, emoção, atenção e coragem, lentidão e perseverança, os cinco sentidos reunidos pelo sentido do movimento.” (SERRES, 2004, p.17). Essa totalidade resulta de soma indivisa, onde as partes da soma se conectam de forma múltipla, com base em diferentes estados de equilíbrio, desequilíbrio, reequilíbrio, e não se desfaz sem sofrimento: “Todo mundo algum dia já experimentou uma dor insuportável associada à angústia de perder uma parte de sua integridade: um braço, a mulher amada, seu país. [...] A menor subtração traz sofrimentos radicais à nossa soma indivisa.” (SERRES, 2004, p.19-20).

O corpo-totalidade não poderia ser confundido com o *ser*.<sup>159</sup> Nisso reside importante crítica de Serres à ontologia e também, em parte, à fenomenologia. Para ele, o corpo é

---

<sup>159</sup> Serres se opõe à atribuição do conceito de *ser* ao corpo por entendê-lo como atribuição de fixidez ao corpo, incompatível com a sua modalidade. Optamos, aqui, por distender o termo *ser* para também nele incluir o *ainda por ser*, o *vir a ser*, reconhecendo sua essência movente; pretende-se, assim, abarcar sua existência modal, a potência de virtualidades que é o corpo-totalidade coexistindo com a possibilidade de *ser*, de fato, ainda que um *ser* mutante, provisório, metamórfico, mas que, nesse mesmo movimento, é. Com esse intuito, passaremos a chamar o *ser-humano*, neste artigo, de *ser-corpo-humano*.

uma potência de virtualidades. Ele é capaz de se configurar, reconfigurar, transformar, transportar de infinitas maneiras e modos. Essa existência modal é resultante de seu próprio poder, e tem origens evolutivas.

Para Serres, a hominização inicia-se quando o ser-corpo-humano se descola de seu abrigo costal, animal, e se põe em pé. O ser-corpo-humano ereto perde a proteção que tinha quando, quadrúpede, seu dorso-duro servia de proteção a suas partes vitais, opostas em posição e suavidade. Em pé e com a visão agora aberta a uma infinidade de possíveis prazeres e perigos, o ser-corpo-humano move-se.

Em posição ereta, o ser-corpo-humano desequilibra-se e reequilibra-se para novamente desequilibrar-se, de forma mais complexa, na busca por habitar o mundo. Ele se movimenta. E, para Serres, o movimento é fluxo de totalização do corpo; indicou isso no exemplo da escrita no computador; agora ele sentencia: “O corpo em movimento federa os sentidos e os unifica nele.” (2004, p.14-15).

Desse momento inicial da hominização aos dias de hoje, a evolução se encarregou de transformar esse corpo (já não tem função o apêndice, o cóccix é vestígio de cauda, alguns já nascem sem dentes sisos... que instintos, impulsos, sentimentos, pensamentos ou desejos já caíram em desuso em nós?). Mas não apenas por mutação ou seleção natural. O corpo humano vai além. Serres demonstra que as condições de sobrevivência da vida em nosso planeta exigem dela que se movimente, se transforme, mas também que lute, com seu metabolismo e com as trocas que efetua com o meio ambiente, contra a entropia crescente.<sup>160</sup> No entanto, ao metabolismo dos seres vivos, ele acrescenta o metamorfismo humano.

Nosso corpo certamente troca, movimenta-se, transforma-se, mas nunca segundo um plano, nem ao longo de um tempo linear, nem para se defender da entropia crescente quer em seu movimento, em seu desenvolvimento ou contra a degeneração. Por vezes, as transformações do homem escolhem caminhos inesperados que a genética, indubitavelmente, não consegue prever: eu poderia ter me tornado um pianista e passar o dia inteiro tocando escalas, ou um relojoeiro [...]. Meu corpo negligencia um grupo de formas e adota outro. Distingue-se dos demais seres vivos por suas metamorfoses. (SERRES, 2004, p. 51).

---

<sup>160</sup> Entropia é um conceito da física que mede a tendência à desordem de um sistema. Para Norbert Wiener (1954, p.32) o mundo é um sistema em que a entropia geral tende a aumentar, mas os organismos vivos, assim como as máquinas, representam “bolsões de entropia decrescente”.

Essas metamorfoses denunciam o poder do corpo ao mesmo tempo em que o potencializam. E Serres se pergunta como definir um corpo que se aplica a tantas posturas e signos, e sob que forma ele seria ele mesmo; como ultrapassar as muitas diferenças que caracterizam as pessoas. “Estas múltiplas posturas impedem de dizê-lo. Meu corpo e nossa espécie existem menos no real concreto do que em ‘potencial’ ou em virtualidade.” (SERRES, 2004, p. 51-52).

As metamorfoses com as quais o corpo se relaciona com o seu real concreto são “imprevisíveis, por vezes necessárias, com frequência possíveis, às vezes impossíveis, só podem ser definidas como contingentes: são as quatro categorias da modalidade [...]” (SERRES, 2004, p.138). Assim, Serres chega ao corpo modal.

Em resumo, o corpo não se reduz nem à fixidez nem à realidade: menos real do que virtual, ele visa ao potencial, ou melhor, ele vive no modal. [...] forma-se, deforma-se, transforma-se, estende-se, alonga-se, desfigura-se [...]. Como uma integral indefinida, essa capacidade sintetiza a soma do conjunto aberto das posturas e caretas, dos portes e posições. De bom grado, eu mesmo a definiria como uma pré-posição: que vem antes de qualquer posição e que prepara o advento de todas elas. (2004,p.138-139).

Assim posto, o corpo vivido, até então conceituado mais pela relação entre suas partes, por suas relações com o espaço-tempo e sua percepção como centro do conhecimento, não deixando de lado tais abordagens, ganha outra dimensão, se expande, se transforma, inclui o potencial, o virtual e vemos surgir o corpo modal.

Com ele, Serres se aventura a responder a pergunta que ele mesmo se fez um pouco acima: como definir o corpo? “Eis a melhor definição que se pode dar: o corpo é um virtual encarnado.” (2003, p.40). Tal condição de “virtual encarnado” define um *modus operandi* específico e lhe empodera, um poder que se origina “da disciplina do ser e engajado na lógica flexível dos modos de ser.” (2003, p.48). Serres reconcilia-se com o *ser*, por fim, e inicia sua reflexão sobre treinamento.

## **O corpo treinado**

O *modus operandi* do corpo apontado por Serres é resultado da composição de funcionamentos distintos das partes do corpo e da conexão entre elas. Mas, para efeito de análise teórica, pode-se proceder a uma decomposição desse *modus operandi* em

partes isoladas para, posteriormente, enxergarmos a força renovadora do pensamento de do filósofo trazido aqui.

Destacamos aqui o funcionamento de duas destas partes: ação motora e ação cognitiva. Foi visto em estudo anterior (MENDES, 2010) que o corpo apresenta padrões de funcionamento específicos para cada uma delas. Em termos motores, o ser-corpo-humano age por padrões mecânicos, baseados em equilíbrio de forças, em eixos e alavancas, em centro de gravidade. A ação do músculo é, no limite da unidade motora, dual: ou ele tensiona-se ou relaxa-se.<sup>161</sup> A variedade e complexidade observadas nos movimentos humanos decorrem de várias possibilidades combinatórias do funcionamento seletivo de cada unidade motora individualmente. O aprendizado motor resulta de uma estrutura organizada hierarquicamente e da assimilação de padrões por repetição. Nesse sentido, habilidades motoras complexas dependem da automatização de outras menos complexas, e se baseiam na recombinação dos elementos dessas últimas (RASCH; BURKE, 1987, p.110). Assim é, pois, que, para andar, a criança passa pelos aprendizados do sentar, engatinhar, levantar.

Já na ação cognitiva do corpo, em seu pensamento, sabe-se que o padrão de funcionamento não é centralizado, hierarquizado ou contínuo, mas se faz a partir de um modelo rizomático de funcionamento.<sup>162</sup>

Deleuze e Guattari (1995, p.25) afirmam que o cérebro não é uma matéria enraizada nem ramificada. Apontam que o que se chama de dendritos não assegura uma conexão continuada dos neurônios. Eles dizem: “A descontinuidade das células, o papel dos axônios, o funcionamento das sinapses, a existência de microfendas sinápticas, o salto de cada mensagem por cima destas fendas fazem do cérebro uma multiplicidade que [...]banha todo um sistema probabilístico incerto”. E finalizam: “Muitas pessoas têm uma árvore plantada na cabeça, mas o próprio cérebro é muito mais uma erva do que uma árvore”.

---

<sup>161</sup> *Unidade motora* é o nome dado à estrutura de ação no sistema neuromotor. É composta por: “um grupo de fibras musculares esqueléticas inervadas por um neurônio motor originado na medula espinhal.” (RASCH; BURKE, 1987, p.112).

<sup>162</sup> O conceito de rizoma foi retirado da biologia por Deleuze e Guattari (1995) e busca abarcar uma forma de pensamento que não privilegia a centralização, a hierarquia e a dicotomia e que, de fato, incorpora o múltiplo.

Deleuze e Guattari (1995, p.25) lembram, no entanto, que esse mesmo cérebro que funciona rizomaticamente, também concebe arborescências e centralizações e citam, como exemplo, a memória curta, que é de tipo rizoma, diagrama, enquanto a longa é arborescente e centralizada.

Sabe-se que o movimento humano não é uma ação isolada da unidade motora. Ele é fruto de um encadeamento neuro-motor complexo que envolve tanto os impulsos cerebrais quanto as ações dessas unidades. Mas é necessário salientar essa característica do funcionamento motor em sua instância final das unidades motoras, pois ela tem papel fundamental no *modus operandi* do corpo.

Percebe-se, então, que o corpo age, em sua função motora, diferentemente de como pensa, no que diz respeito aos respectivos modelos de funcionamento em análise isolada. No entanto, é plausível dizer que essas ações se compõem num modo de funcionamento abrangente, simultâneo, indissociáveis de fato. Canalização e plasticidade, arborescência e rizoma, disciplina e lógica flexível, como pares, não como polos contraditórios, constituem o corpo “virtual encarnado” e o empoderam.

Para Serres, essa concepção de corpo modal, empoderado, é recente, e data dos anos 1960. Até aquele momento, o francês identifica uma concepção de corpo enfraquecida por sua total submissão à morte. Lutava-se contra elementos que, até então, independiam da vontade e poder humanos: doenças, fome, necessidades que não conseguiam ser saciadas e que se acabavam quando a morte inevitável interrompia a vida. Criaram-se clausuras corporais. “Escravo encarnado da natureza e de sua cultura, o corpo viveu como um servo ou um colonizado, primeiro servidor, escravo imediato e primitivo tiranizado pelo espírito, pela alma, pela vontade, pela tradição, pelo poder e por tantas outras coisas importantes.” (SERRES, 2003, p. 39).

Acontecimentos ocorridos no Séc. XX, segundo Serres, modificaram por completo o entendimento do ser-corpo-humano sobre si mesmo, suas relações com o outro, com o mundo e com a morte – própria e do mundo: a) os avanços da medicina (antibióticos, anticoncepcionais, vacinas) modificam radicalmente a relação do ser-corpo-humano com a saúde, a sexualidade e a morte, fazendo da imortalidade, “não mais um sonho, mas o projeto mais ensurdecador, carnal e racional da humanidade” (SERRES, 2003, p. 33); b)

a descoberta da apoptose, como uma nova morte, ampliou o desejo de infinitude;<sup>163</sup> c) se, de um lado, descobrem-se os mecanismos de funcionamento da morte, de outro, a genética e as biotecnologias descobrem o funcionamento da vida. Tais tecnologias, ao manipularem o genoma, mudam a forma de criação agrícola e de animais: mudam a vida, o trabalho, as relações do ser-corpo-humano com o tempo e o espaço, e Serres se pergunta se mudar-se-á também a vida humana; d) a bomba atômica traz a morte da própria humanidade, que se viu capaz de matar a si mesma. Se a morte pessoal se distanciou com os avanços do Séc. XX, a morte coletiva se apresentou próxima e poderosa; e) por fim, e como marco do nascimento desse novo corpo, Serres aponta o ano de 1968, na França. Numa manifestação súbita, os jovens posicionaram-se diante do mundo; mais que um fato político, o autor o percebe em dimensões universais e corporais, onde o mundo é visto de forma global – visto pela primeira vez desde a lua – e o corpo em sua transparência. Em clima festivo, de liberação, “chegava a hora da nova liberdade que não seria conquistada com a destruição do poder pessoal, coletivo, em resumo, humano, preliminar, mas que constatava que as alienações passadas, físicas e vitais haviam desaparecido.” (2003, p. 279-280).

O novo corpo que agora se olha, se conhece e reconhece livre de alienações; é um corpo “sadio e translúcido”.<sup>164</sup> Serres o descreve:

Graças a essa transparência relativa recentemente adquirida podemos reconhecê-lo, mesmo que parcialmente, como o maior instrumento de aquisição de conhecimentos. [...] Mais modelável, ele armazena infinitos programas de informação que envolvem posições, movimentos, intenções, gestos e adaptações, cifras e decisões. Ele já fazia isso, mas de modo travado; por isso o enxergávamos mal. Agora faz melhor. Transparente, ele recebe e compreende: maleável, ele esquece e retém; aberto, ele transmite; sólido, ele sabe; [...] inesperado, ele inventa. Tudo não se passa no cérebro, longe disso. As ciências cognitivas encarnam-se. (2003, p. 41).

---

<sup>163</sup> Apoptose é o mecanismo pelo qual a célula provoca a autodestruição de modo programado, atuando no controle populacional das células saudáveis. (AULETE, 2013); nela, “de início, um sinal ínfimo decide o suicídio elementar da célula; depois, de uma de suas funções; e, finalmente, do próprio organismo. [...] Se deciframos esse sinal, seremos capazes de controlar a morte? Quem o pode prever?” (SERRES, 2003, p.13).

<sup>164</sup> Serres reconhece que esse novo corpo ainda não é universal. Permanecem existindo populações inteiras submetidas a constrições antigas – fome, dor, doenças. Assim como também ainda não é universal a consciência da emergência de uma nova relação com o mundo. Mas esse corpo está se espalhando. Essa é a utopia de Serres com a qual compartilhamos.

Serres atenta para o fato de o funcionamento do corpo exigir a não intervenção prioritária e isolada da mente, e argumenta que a aprendizagem mergulha os gestos e os pensamentos na escuridão do corpo; saber é esquecer. Para ele, a virtualidade e a passagem para a ação exigem um tipo de inconsciência: “O controle voluntário dos membros e mesmo uma certa consciência deles exige simultaneamente que não os comandemos, nem que deles tenhamos total consciência.” (2004, p.43).

Serres, então, descreve o processo de conhecimento desse corpo, para ele, baseado na imitação, repetição e inovação. Essas ações compõem o treinamento, “de cujos gestos repetitivos a disciplina tira a naturalidade [...] e torna espontâneas as necessárias virtudes de concentração [...], coragem [...], paciência, domínio da angústia na montanha, por exemplo.” (SERRES, 2004, p.35).

Contraopondo-se ao sensualismo dos Iluministas, que diziam não haver nada no intelecto que primeiramente não estivesse nos sentidos, Serres aponta que apenas considerar os sentidos como origem do conhecimento provoca o desaparecimento do resto do corpo nesse processo ou o reduz à função de condutor dos terminais periféricos. Ele conclui: “O antigo sensualismo, assim como o empirismo lógico e as ciências cognitivas propõem uma gênese do conhecimento sem corpo.” (2004, p.67).

Serres parte, então, a posicionar seu pensamento:

[...] não existe nada no conhecimento que não tenha estado primeiro no corpo inteiro, cujas metamorfoses gestuais, posturas móveis e a própria evolução imitam tudo aquilo que o rodeia. Nosso saber origina-se do saber de outros que o aprendem a partir do nosso. Ao ensinar, lembrar e expor esse saber, nós o aumentamos em ciclos indefinidos de crescimento positivo que, por vezes, ficam bloqueados pela estupidez da obediência. [...] [O corpo] é certamente um portador dos cinco sentidos que assume outras funções além daquela de canalizar as informações exteriores para um centro de tratamento; o corpo encontra, assim, uma presença e uma função cognitivas próprias, eliminadas pelo par sentido-entendimento, enquanto que a imitação supõe, ao contrário, a atividade sensorial. (2004, p. 68).

Serres propõe a imitação no lugar da percepção como forma de conhecimento. Para ele a origem do conhecimento reside no corpo total, e se inicia em sua porção carnal. Encantadoras a subversão, a boa-nova e a alegria dessa constatação.

A imitação é, assim, a primeira instância do processo de conhecimento. Para conhecer qualquer pessoa ou coisa, o corpo deve adquirir a forma, a aparência, o

movimento, o *habitus*. “Receber, emitir, conservar, transmitir: estes são, todos, atos especializados do corpo. Em seguida, a imitação engendra a reprodução, a representação e a experiência virtual [...]” (SERRES, 2004, p.69).

Desde a primeira infância, é a partir da imitação que o ser-corpo-humano se desenvolve. Aprendemos as emoções e estados mentais por reconhecê-los nos outros; os reconhecemos por experimentá-los; os experimentamos por imitação. A imitação, para ele, se evidencia na oposição.

Esta descrição, de léxico natural e violento, mostra como a oposição é a melhor forma de imitar e que a imitação, ao contrário, transforma-se rapidamente em conflito: se você se opõe, você copia. [...]

Se a origem do conhecimento reside exatamente na fidelidade dessa imitação, a partir desse momento o conflito sempre os acompanhará. [...] Não cessamos de seguir e reconhecer em nossas ciências os traços dessa origem, da bomba atômica aos riscos que o meio ambiente e a vida correm. (SERRES, 2004, p.71-72).

O segundo passo para a construção do conhecimento é a apreensão. Serres, mais uma vez, surpreende e desestabiliza. Ele desconstrói o que identifica como ponto comum entre diversas teorias da aprendizagem. Apesar de suas diferenças, construtivistas, objetivistas, colaborativistas, cognitivistas e socioculturalistas, todos concordam quanto à concepção de que a aprendizagem pressupõe uma compreensão clara do que está sendo ensinado, pautados no dogma de que não se pode aprender aquilo que não se compreende. Para o filósofo, a apreensão é desvinculada da compreensão, e esta só se dará posteriormente. Ele (se) defende:

[...] o número de coisas que aprendemos é muito maior do que aquilo que podemos dominar; [...] Uma certa parte da memória encarrega-se da massa restante e desconheço qual instância corporal a digere longamente. Depois de quarenta anos, compreendi o que havia aprendido de cor aos seis anos e não teria compreendido nada se não tivesse inicialmente aprendido sem compreender, se não tivesse simplesmente retido a lição tal como ela era. (SERRES, 2004, p. 73).

E resume: “a compreensão depende mais da capacidade de evoluir, de perder-se, de retornar, morrer ou expandir-se do que da explicação dada no momento da

aprendizagem. [...] aprender, compreender, esta é a ordem da aprendizagem.” (SERRES, 2004, p.75).

A etapa seguinte no processo do conhecimento diz respeito à memória. Para Serres, o corpo imita, armazena e lembra, acumulando um “tesouro de posturas”. Tal tesouro, feito de “recordações encarnadas” constitui nossa primeira base cognitiva, “dados” que se transformaram em “programas”. “Quanto mais se dilata esse capital, esse reservatório inconsciente – pois o inconsciente é o corpo –, menos ele pesa e mais ele se torna leve e aéreo em virtude das adaptações conquistadas.” (SERRES, 2004, p.76).

Quanto mais se imita, mais se é capaz de conhecer. A cópia assume, para Serres, uma dimensão outra que a habitual no meio educacional ou artístico.

Não se pode falar de espécie, indivíduo, fato, paisagem, proteína ou estrela de maneira genérica; o singular não pode ser compreendido por meio de ideias gerais. Todos são únicos e sujeitos a inúmeras circunstâncias. Só podemos descrevê-los, esboçá-los, copiá-los, reproduzi-los ou representá-los; em resumo, imitá-los ponto a ponto, detalhe por detalhe. A arte da cópia propicia o conhecimento dessa singularidade. (SERRES, 2004, p.81).

Serres, novamente, desestabiliza: a cópia é a possibilidade de compreender a diferença, a singularidade. Percebe-se outra vez a subversão em seu pensamento?

A quarta etapa do processo de conhecimento, para o autor, é a invenção: o corpo imita, armazena, lembra e, inesperadamente, *inventa*. No processo de imitação por oposição, inesperadamente, um dos opostos “deixa a gaiola e, fora dessa prisão mimética, descobre sozinho alguma coisa e, então, acontece uma invenção; seu corpo a assimila; essa coisa retorna depois entre as causas e, totalmente nova, se torna a causa de novas oposições.” (2004, p.82). No entanto, para que a invenção venha, são necessárias condições adequadas de liberdade, para que a imitação não se reduza à obediência. Pois a obediência não permite as metamorfoses desse corpo modal. Ele diz:

Se a aprendizagem requer a imitação corporal dos outros, rapidamente ela se transforma em hábito e, pior, em obediência. Um ensino que coloca os alunos diante de mestres medíocres conduz à escravidão e à interdição da liberdade de pensar por si mesmo. A pressão exercida pelos pares ensina, mas a inveja que ela supõe produz imbecis. Conseqüentemente, quando a invenção surge, ela se desenvolve na imitação das coisas, independentemente das suas causas, não em direção aos gestos enrijecidos e específicos dos outros [...]. (SERRES, 2004, p. 82-83).

A imitação que propicia a invenção, desprovida de obediência como motivação, se fixa não no outro corpo, mas no que ele produz, descola o movimento da personalidade, e livre de sua coerção, inventa.

Serres não aprofunda o que diferencia as duas, imitação e obediência, além de apontar essas “condições adequadas de liberdade”. Acreditamos poder dizer que entre tais condições estão: a possibilidade de escolha do que imitar; a possibilidade de interrupção, a qualquer tempo, do processo de imitação; a vontade, enfim.

Como, de fato, o corpo opera esse conhecimento é um fenômeno a que Serres chama de transubstanciação. Ele aponta que, assim como a digestão transforma o alimento em organismo, também a imitação e o treinamento “integram novos encadeamentos gestuais em nossa carne.” (2004, p.114). Por esse processo, o corpo, na alimentação e na aprendizagem, transforma as coisas e os movimentos percebidos no exterior, de objetivo em subjetivo. Em troca, através da invenção, o ser-corpo-humano objetiva a si mesmo no mundo. De forma bela, Serres diz:

Existe uma correspondência simétrica de equilíbrio entre o processo de subjetivação, que compreende tanto o beber e o comer como a aprendizagem e a respiração, e o processo de objetivação por meio do qual semeamos nosso corpo pelo mundo: nós efetivamente produzimos. Em alguns momentos raros dessa atividade quase sempre repetitiva, denominada trabalho, algo é inventado. Nessas circunstâncias, um corpo deixa jorrar maravilhosamente de si uma estrutura própria, um movimento só seu, uma função singular, um esquema oculto sob a forma de um objeto do mundo, [...] um punho se faz martelo; um cotovelo um eixo e ponto de apoio; uma cabeça, uma calculadora. Esse órgão afeta o ambiente como um big bang, carregado de uma quantidade formidável de energia pesada ou leve, fonte inesgotável e bizarra em que bebemos abundantemente por meio da imitação e da aprendizagem renovadas. (2004, p.115-116).

Nesse processo de conhecimento, o que é produzido retorna ao corpo e o desequilibra. Serres fala de uma vertigem corporal, sentida originalmente quando o ser-corpo-humano se tornou ereto, que se perpetua hoje por novas alterações de estados de equilíbrio, a cada novo processo de imitação.

O filósofo apresenta um conceito de treinamento que se distingue do uso comum desse termo – regularmente associado à mecanicidade, alienação de gestos, rigidez de

condutas – e que o torna imprescindível para o processo de conhecimento. “Com efeito, estas são as sequências do mistério do corpo: [...] não sei; exercito-me e passo a saber; não compreendo; exercito-me e passo a compreender. [...] por vezes, então, a invenção chega até mim. [...] O treinamento inventa.” (2003, p.42-43).

Isso constitui um paradoxo que Serres assim resolve:

Sobre isso, penso que só exercitamos gestos ou pensamentos externos aos automatismos habituais. Para abrandar nossa rigidez, os movimentos da ginástica se contrapõem, com frequência, a nossos hábitos, chegando mesmo a rompê-los; nós os repetimos para quebrar e nos livrar dessa couraça às vezes patogênica. [...] De modo geral, o treinamento busca atingir esse tipo de equilíbrio, diferente da estabilidade habitual: o paradoxo acaba por desaparecer para deixar surgir, nessa experiência e por seu intermédio, a definição da vida, cujo tempo se inclina para fora do estado termodinâmico. (SERRES, 2003, p.45).

Serres cautelosamente diz “de modo geral”, pois sabe que há treinamentos que não buscam equilíbrios diferentes dos da estabilidade habitual. Beiram a obediência. E na obediência não há (liberdade, autonomia, autogoverno, vontade) invenção. Mas ele insiste: treinar para inventar e se reinventar.

## **Considerações finais**

Eis o corpo-totalidade: sensível, inteligível, misturado, vivido, modal, fonte de todo conhecimento, empoderado pelo treinamento, inventivo. O seu *modus operandi* complexo vive, ainda, tensionado por nossa atualidade que herda da modernidade tanto o racionalismo logocêntrico, desconectado dos sentidos (na acepção das sensações), como o movimento autoigcionado<sup>165</sup>, desconectado de sentidos (na acepção de direção); ambos, muitas vezes, potencializados pelas tecnologias digitais que, por si mesmas, já tensionam o corpo com os excessos delas advindos.

Serres apregoa uma nova hominescência, onde esse corpo-totalidade se constitua em plenitude – a plenitude da mistura, em si mesmo e com as circunstâncias da vida; mas parece entristecer-se com a impossibilidade do retorno à sensibilidade primordial, pré-linguagem. Em tom de lamento, ele diz:

---

<sup>165</sup>Para movimento autoigcionado, ver Peter Sloterdijk (2002).

Unicamente meu desejo. [...] eis as primeiras palavras advindas do corpo quando se torna ao mesmo tempo interior e falante, envolve-se em chamadas e imprime-se já de signos [...] eis a frase que faz deixar o mundo [...] eis as palavras que fazem os sentidos se isolarem dentro de uma caixa-preta. Jamais desejaremos nada senão sua reabertura. [...]. (2001, p.53).

E complementa dizendo que nós não encontraremos “nenhuma linguagem para dizer ou escrever as coisas, flores, frutos, aves, coelhos, sons ou formas, gostos e odores, para escrever ou dizer o mundo antes da emergência da linguagem. [...] A língua original aconteceu, nada podemos fazer.” (SERRES, 2001, p.53-54).

Parece haver, em suas palavras, certo saudosismo por um ser-corpo-humano primitivo, primordial, com o qual não comungamos. Compartilhamos com ele o desejo por um corpo pleno de sentidos, todos eles, mas também, pleno de sentido (todas as acepções do termo, enfim); que possa neutralizar o descompasso entre nossas potencialidades intelectuais, operacionais, e as nossas potencialidades sensíveis, relacionais; que saiba perguntar e responder a si: *para quê, mesmo?*; que, pleno de sentidos, seja rico em linguagem, rico na linguagem, renovador e inventivo de velhas e novas linguagens que busquem expressar essa mesma plenitude variada que lhe constitui. De alguma forma, somos, aqui, “saudosistas do futuro” (TRIBALISTAS, 2002), tempo em que, sem que saíamos de nossa língua, saibamos retirar-lhe a atual constante supremacia e possamos conectá-la corporalmente aos sentidos. A arte trabalha nessa direção; dentro dela, a dança, como uma linguagem possível. Uma linguagem do corpo em exercício de inteireza.

A dança é, pois, um processo que se dá no e pelo corpo. A compreensão do corpo como totalidade opera uma reformulação no próprio pensar e fazer da dança. O funcionamento complexo do corpo e seu processo de aprendizagem (por imitação, apreensão, memória e invenção) influenciam também o *modus operandi* da dança, e trazem repercussões para a especificidade de seu fazer na contemporaneidade.

Inversamente, o movimento é, em si, um vetor de totalização do corpo – ele federa os sentidos, nos diz Serres –, e acreditamos que, quando esse movimento nasce com finalidades expressivas, como na dança, essa totalização, diversa da operada pela fala, ou mesmo da operada por movimentos que não os de dança, pode festejar os sentidos,

enaltecê-los, conectá-los à linguagem de forma intensa, proporcionando a vivência plena e expressiva dessa totalidade.

Para isso, parece necessário acolhermos o convite que Serres nos faz, de nos empoderarmos pelo treinamento. Por vezes, a disciplina entendida como rigidez na codificação de movimentos, contrapõe-se à busca pelo movimento espontâneo e autêntico que marca a dança contemporânea. O *modus operandi* do corpo, na forma como o apresenta o francês, e a construção que propomos aqui do conceito de corpo-totalidade, convidam a repensarmos essas situações/pensamentos, essenciais ao fazer da dança, e que terminam por caracterizar também seu *modus operandi*. Desdobramentos futuros para a continuação, inventiva, do pensar dancístico.

## Referências

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. p.11-37.

KATZ, Helena. **Um, dois, três: A dança é o pensamento do corpo**. 1994. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1994.

MENDES, Ana Carolina de S. S. D. **Dança contemporânea e o movimento tecnologicamente contaminado**. Brasília: Editora IFB, 2010.

MENDES, Ana Carolina de S. S. D. **Autonomia e conexões em dança: um diálogo com a tecnologia e o jogo**. 2013. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Textos selecionados**. São Paulo: Nova Cultural, 1989. p. 47-73.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MONTE, Marisa; BROWN, Carlinhos e ANTUNES, Arnaldo. **Tribalistas**. Intérprete: Marisa Monte, Carlinhos Brown e Arnaldo Antunes. *In*: MONTE, M.; BROWN, C.; ANTUNES, A. **Tribalistas**. Rio de Janeiro: Emi-Music e Virgin Records, 2002. Faixa 7.

RASCH, Philip J; BURKE, Roger K. **Cinesiologia e anatomia aplicada**. 5. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

SERRES, Michel. **Os cinco sentidos**: filosofia dos corpos misturados – 1. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SERRES, Michel. **Hominescências**: o começo de uma outra humanidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

SERRES, Michel. **Variações sobre o corpo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

SLOTERDIJK, Peter. **A mobilização infinita**: para uma crítica da cinética política. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.

WIENER, Norbert. **Cibernética e sociedade**: O uso humano de seres humanos. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1954

### **Sobre a autora:**

Mestre e doutora em Artes pela UnB, licenciada em Dança pela UFBA e bacharel em Ciências Econômicas pela UESC. Professora do IFB, leciona na Licenciatura em Dança, coordena o Grupo de Pesquisa em Dança Educação e é autora do livro *Dança contemporânea e o movimento tecnologicamente contaminado*. ana.mendes@ifb.edu.br

### **Sobre la autora:**

Master y Doctor en Artes por UnB, graduada en Danza por UFBA, licenciada en Ciencias Económicas por UESC. Maestra en IFB, enseña en el Grado de Danza, coordina el Grupo de Investigación de Danza-Educación, es autora del libro *Danza contemporánea y el movimiento tecnológicamente contaminado*. ana.mendes@ifb.edu.br

### **About the author:**

Master and PhD in Arts from UnB, graduated in Dance from UFBA and bachelor in Economic Sciences from UESC. Professor at IFB, teaches in the Dance Degree, coordinates the Dance Education Research Group and is the author of the book *Contemporary dance and the technologically contaminated movement*. ana.mendes@ifb.edu.br



## AMPLIANDO O MOVIMENTO EXPRESSIVO NA ESCOLA: DO ESPAÇO DA FORMAÇÃO CONTINUADA ÀS EXPERIÊNCIAS SUBJETIVAS EM DANÇA

Belister Rocha Paulino – Universidade de Brasília

**Resumo** | Trabalhar com a formação continuada de professores na Secretaria de Educação do Distrito Federal abriu possibilidades investigativas com o movimento na escola e a prática de dança nesse contexto. A partir do curso *Movimento, Arte e Expressividade na Escola*, relata-se a experiência inicial para a pesquisa em andamento sobre a ampliação do movimento expressivo. Como uma experiência permeada pela arte, essa investigação pode traduzir, de acordo com Larrosa, as formas de viver e de pensar advindas da ação de escrever, não sobre uma experiência, mas a partir dela e das marcas impressas na interação com o mundo. Diante de um percurso formativo que me aproximou da Arte/Dança, há preocupação em analisar as maneiras como uma formação pode suprir lacunas imediatas na construção de propostas interventivas com o movimento. Experiências subjetivas com a dança podem reverberar em práticas pedagógicas criativas nas quais a expressividade se potencialize, para além dos espaços de formação. Trocas significativas emergem do compartilhamento das experiências com o movimento e são explicitadas na ação de escrever sobre percursos e formações vivenciadas. Espera-se, assim como Ciane Fernandes destaca, uma emancipação do corpo ao articular uma linguagem através da dança e da escrita de si, como forma de registro corporal de quem somos, e, assim, fazer arte a partir do corpo, permitindo que o cotidiano seja contaminado por essa arte e que o corpo seja pensado a partir dele mesmo e da sua interação com o mundo.

**Palavras-chave:** Formação continuada. Dança e educação. Movimento expressivo. Experiência.

## AMPLIAR EL MOVIMIENTO EXPRESIVO EN LA ESCUELA: DEL ESPACIO DE LA FORMACIÓN CONTINUA A LAS EXPERIENCIAS SUBJETIVAS EN LA DANZA

**Resumen** | El trabajo con la formación continua de los profesores de la Secretaría de Educación del Distrito Federal abrió posibilidades de investigación con el movimiento en la escuela y la práctica de la danza en este contexto. A partir del curso *Movimiento, Arte e Expressividade na Escola* (Movimiento, Arte y Expresividad en la Escuela), se relata la experiencia inicial para la investigación en curso sobre la expansión del movimiento expresivo. Como experiencia permeada por el arte, esta investigación puede traducir, según Larrosa, las formas de vivir y pensar que surgen de la acción de escribir, no sobre una experiencia, sino a partir de ella y de las marcas impresas en la interacción con el mundo. Ante un recorrido formativo que me acercó al Arte/Danza, surge la inquietud de analizar las formas en que una formación puede llenar vacíos inmediatos en la construcción de propuestas interventivas con movimiento. Las experiencias subjetivas con la danza pueden revertir en prácticas pedagógicas creativas, en las que la expresividad se potencia más allá de los espacios de formación. Los intercambios significativos surgen al compartir las experiencias con el movimiento y se explicitan en la redacción de las experiencias y la formación. Se espera, como señala Ciane Fernandes,

una emancipación del cuerpo al articular un lenguaje a través de la danza y la escritura del yo, como una forma de registro corporal de lo que somos, y así, hacer arte desde el cuerpo, permitiendo que la vida cotidiana sea contaminada por este arte y que el cuerpo sea pensado desde sí mismo y su interacción con el mundo.

**Palabras clave:** Formación continua. Danza y educación. Movimiento expresivo. Experiencia.

### **EXPANDING EXPRESSIVE MOVEMENT AT SCHOOL: FROM THE SPACE OF CONTINUING EDUCATION TO SUBJECTIVE EXPERIENCES IN DANCE**

**Abstract** | Working with the continuing education of teachers in the Secretariat of Education of the Federal District opened investigative possibilities with movement at school and dance practice in this context. Based on the course *Movimento, Arte e Expressividade na Escola* (Movement, Art, and Expressivity at School), the initial experience for the ongoing research on the expansion of expressive movement is reported. As an experience permeated by art, this research can translate, according to Larrosa], the ways of living and thinking that come from the action of writing, not about an experience, but from it and the marks printed in the interaction with the world. Facing a formative path that brought me closer to Art/Dance, there is a concern in analyzing the ways in which a formation can fill immediate gaps in the construction of interventive proposals with movement. Subjective experiences with dance can reverberate in creative pedagogical practices, in which expressivity is enhanced, beyond the spaces of formation. Significant exchanges emerge from the sharing of experiences with movement and are made explicit in the action of writing about the courses and formations experienced. It is expected, as Ciane Fernandes highlights, an emancipation of the body when articulating a language through dance and writing of the self, as a form of corporal register of who we are, and thus, to make art from the body, allowing the everyday life to be contaminated by this art and the body to be thought from itself and its interaction with the world.

**Keywords:** Continued education. Dance and education. Expressive movement. Experience.

#### **Percursos de uma Investigação em Dança**

*É a partir do nosso ser-estar-no-mundo, que temos algo para aprender, algo para dizer, algo para contar, algo para escrever. (Larrosa)*

Instigada por questões relacionadas à prática de dança na escola e imersa na formação continuada de professores, os percursos da minha pesquisa foram se delineando nessa perspectiva fronteira entre arte e educação. Olhar para minha prática docente apontou caminhos possíveis de um estudo que se justifica pelas percepções

expressivas do corpo em movimento e toda a complexidade dos aspectos que o envolvem na relação com os espaços e com os sujeitos ao seu redor.

Nessa interação, apresento a experiência do curso Movimento, Arte e Expressividade na Escola (MAE), realizado no segundo semestre de 2019, no âmbito da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (SEEDF) e dentro da Coordenação Regional de Ensino (CRE) da cidade de Santa Maria, e seus desdobramentos na pesquisa de doutorado em Artes Cênicas na Universidade de Brasília (UnB).

Sendo uma experiência, pode traduzir a relação e as percepções apreendidas *no e com* o contexto da realidade de cada participante. Com Larrosa (2018), vislumbro, nesse espaço de relato, uma tradução de formas de viver e de pensar advindas da ação de escrever, não sobre uma experiência, mas a partir dela e das marcas impressas e implícitas nesse ser-estar-no-mundo.

Pensar e organizar essa experiência permitiu analisar o meu fazer pedagógico em dança e minha trajetória de pesquisadora. Ao revisitar o caminho percorrido e as histórias que me trouxeram até esse momento, destaquei, assim como Ostetto (2018), os indícios de tempos, lugares, acontecimentos e relações que marcaram a experimentação sensível que o encontro com a arte possibilitou.

O curso MAE marcou o início de um percurso investigativo em dança e essa experiência destacou uma prática que pode ser vivenciada nos espaços da escola, seja para possibilitar a ampliação da expressividade do gesto, ou para se desenvolver enquanto prática de percepção da subjetividade e interação com o outro. Nesse percurso, aspectos da corporeidade são sublinhados nas espacialidades que o movimento ajuda a construir e interagir ao dançar.

No meu percurso docente, tive formação inicial em Pedagogia (Universidade Federal do Piauí – UFPI), mas uma segunda licenciatura, dessa vez em Dança (Instituto Federal de Brasília – IFB), me possibilitou perceber outras formas e práticas na construção de um caminho articulado com as inquietações e pesquisas sobre dança e educação, que surgiram a partir desse instante.

No mestrado em Artes Cênicas (UnB - 2016/2017), investiguei a relação dança, educação e deficiência, em uma escola de educação especial em que trabalhei por catorze anos. Depois dessa experiência, passei a atuar na Unidade de Educação Básica

(UNIEB) da CRE de Santa Maria – e novos desafios foram se firmando na trajetória de vinte anos de sala de aula, que, a partir desse momento, foi transformada pelo contato com a formação de professores, principalmente na atuação no Centro de Vivências Lúdicas da Oficina Pedagógica.

Nesse espaço de formação, ministrei cursos semestrais e oficinas ofertados pela Escola de Aperfeiçoamento dos Profissionais da Educação (EAPE), que a partir de 2019 se tornou Subsecretaria de Formação Continuada da SEEDF. Nesse mesmo ano, a EAPE completou trinta anos de atuação dentro da SEEDF, com uma oferta anual de mais de cem cursos de formação continuada aos profissionais da rede pública de ensino do DF, dentre os quais a dança não é um tema muito recorrente.

O primeiro semestre de 2019 foi uma grande oportunidade de iniciar, de maneira mais efetiva, o trabalho na formação de professores com o curso Rodas de Brincar, que já faz parte do repertório de cursos ofertados pela Oficina Pedagógica/EAPE, desde 2014. Tendo a ludicidade e o resgate de brincadeiras e cantigas de roda como ferramentas para o desenvolvimento da aprendizagem na escola, esse curso proporcionou um aprendizado na organização e implantação de uma proposta que reverberasse em práticas e estratégias a serem utilizadas nas escolas pelos cursistas inscritos.

### **Movimento, Arte e Expressividade na Escola: proposta de formação para práticas interventivas em dança**

Motivada por essa experiência como formadora no primeiro semestre, apresentei uma proposta de curso à EAPE, tomando minha pesquisa de mestrado como ponto de partida para a construção de estratégias interventivas com a dança, ampliada agora ao contexto da formação continuada. A transição para o trabalho com uma proposta própria de curso, em vez de uma já estruturada nos espaços de formação, foi um marco profissional e um dos grandes desafios que enfrentei. Larrosa (2018) discorre sobre as decisões em torno da repetição ou criação de um curso e, sublinho, assim como ele, que, ao ter que decidir, apostei no desafio de reinventar algo que conhecia em outro contexto e que, como formadora, fiz uma releitura dos textos e práticas para redesenhar um novo percurso investigativo.

Começar um curso é dar-se lugar em um espaço público... onde as coisas são feitas com os outros e na presença dos outros. [...] Começar um curso é dar uma materialidade para percorrer uma linha (textual) para seguir ou, se você quiser, um caminho de estudo, de pesquisa. (LARROSA, 2018. p. 37)

O segundo semestre começou com medos, dúvidas e incertezas, que se misturavam ao desejo de insistir nesse desafio. Não resisti a esse intento de estruturar um curso baseado na minha experiência de sala de aula sobre práticas de dança, mesmo no turbilhão do fim de semestre letivo e, ainda, participando da seleção para o doutorado na UnB, do qual faço parte agora. Não pude, de antemão, mensurar todas as probabilidades de uma decisão tomada, como em quase todos os inícios, mas me deixei guiar pela força que me atraía e exigia uma atenção especial em todas as formas de ver e pensar as práticas pedagógicas que me impulsionavam naquele momento. Surge, assim, o curso de formação continuada em dança: *Movimento, Arte e Expressividade na Escola (MAE)*.

As estratégias interventivas e as atividades desenvolvidas no curso partiram de uma fundamentação teórica sobre dança e educação que acompanhou a proposta enviada à Secretaria de Educação. Dessa forma, destaquei, dentre outros aspectos, o papel da arte nos processos cognitivos e formativos que permite uma articulação entre o que o aluno conhece e os novos desafios apresentados, ao lado de uma atuação mediadora do professor na perspectiva de quem diz ‘faça comigo’ em vez de ‘faça como eu’ (DUARTE JÚNIOR, 1981; KASTRUP, 2001).

O curso destacou os conceitos de Dança Educativa da abordagem de Laban (1989), que propõe o movimento na escola priorizando processos de experimentação criativa. Essa prática na escola atua para despertar os alunos da imobilidade e para o aprimoramento da consciência corporal. O curso pautou-se, portanto, na reflexão do corpo e do espaço para compreender aspectos da corporeidade e suas conexões expressivas. O corpo, assim, poderá ser despertado para aprender e impulsionado, para além dos movimentos, a perceber os significados das experiências vivenciadas nos espaços cotidianos da escola.

A dança na escola, assim, trabalha o corpo em uma perspectiva interdisciplinar ao percebê-lo como um organismo vivo que faz parte de um processo evolutivo da natureza

e da cultura, suscetível às trocas e às relações que possibilitam seu aprendizado e desenvolvimento (FALKEMBACH, 2012).

A corporeidade se relaciona com tudo que os sujeitos desenvolvem em seus corpos, em um processamento das experiências que se acumulam a partir do movimento. As impressões arquivadas são construídas subjetivamente na interatividade para criar uma biografia corporal, que alicerça o vínculo como o mundo (NASCIMENTO, 2013).

Entender o corpo como uma linguagem do indivíduo e sua existência no mundo é uma forma de construir as bases para uma aprendizagem que abarca a corporeidade. O espaço será uma expansão das experiências que o corpo vivencia. Quanto mais for desnudado esse espaço, mais relações significativas e ressignificadas serão estabelecidas e a experiência será uma atividade de encontro frente aos estímulos do entorno (PARAGUAI, 2008).

Nessa reflexão da interatividade do corpo com o espaço, a proposta do curso foi justificada, também, pela necessidade de formação continuada de uma prática, já enfatizada no currículo e nas etapas de ensino, mas muitas vezes deixada de lado ou desenvolvida, basicamente, em ações pontuais de festividades da escola. Nos parâmetros Curriculares Nacionais de 1997, vimos o reconhecimento da Dança, Música, Teatro e Artes Visuais, como linguagens que têm sua própria gama de conhecimentos específicos, e isso possibilitou a reflexão sobre o significado da Arte na educação na perspectiva do desenvolvimento da sensibilidade, da percepção e da imaginação, além de favorecer ao aluno relacionar-se criadoramente com as outras disciplinas do currículo (BRASIL, 1997).

O MAE apresentou objetivos de promover experimentações significativas com o movimento e a dança no espaço escolar para desenvolvimento da expressividade com foco na corporeidade e nos elementos cognitivos, afetivos e emocionais, bem como promover diálogos e reflexões acerca da inserção da dança no contexto educacional; estimular a organização de práticas educativas centradas no movimento e na expressividade e identificar os instrumentos mediadores no desenvolvimento da criatividade e improvisação através da dança.

Doze professores, de diversas modalidades do ensino, desde a Educação Especial e Infantil, Ensino Fundamental e Médio, participaram do curso, que teve duração

de um semestre. Nele, compartilhamos saberes e experiências e ampliamos os significados de dançar. Como um dos maiores significados dessa experiência, tivemos o encontro com o outro, percebido nas relações lúdicas e nos gestos e possibilidades de cada corpo movente e que se dispôs a dançar. As atividades da proposta chegaram aos professores como um incentivo e, assim, trabalhamos ações interventivas e práticas que podiam ser levadas ao contexto da sala de aula, de acordo com a realidade de cada turma.

A experiência de dançar com esses professores destacou a dança em suas formas e desenhos do corpo no espaço e promoveu uma ressignificação da escola como um espaço no qual o corpo é percebido na interação das linguagens artísticas. O trabalho com a improvisação e a criação em grupo possibilitou a composição dos movimentos de dança em trajetórias corporais nas quais o gesto expressivo teve papel importante na reflexão e na imaginação do movimento/dança.

As imagens e os vídeos de cada encontro de dança deixaram rastros de uma experiência que, mesmo efêmera, desvelou e marcou formas de ensinar de cada um dos professores. As intervenções com o movimento de cada encontro, além da reflexão de textos e material de apoio, proporcionaram, ao grupo de cursistas, uma experiência de aproximação com a dança e com as implicações dessa prática no ambiente da sala de aula.

Os cursistas, além de se verem em imagens e vídeos, também compartilharam registros de atividades realizadas com seus alunos. E, assim, nossa exposição audiovisual, ao final do curso, foi enriquecida com as práticas que reverberaram nos espaços de atuação pedagógica dos professores.

Além das atividades propostas para cada encontro, a turma participou do Encontro Anual das Oficinas Pedagógicas das Regionais de Ensino do DF, no auditório da EAPE, apresentando uma coreografia baseada nas experimentações e compartilhamento de experiências com a dança. Esse momento foi importante para que pudessemos vencer o medo de uma apresentação em público e diante dos colegas da rede de ensino e para percebermos que as experimentações poderiam resultar em um produto artístico. Muito mais que uma apresentação de dança, nos percebemos mergulhados em uma prática cujo sentido pode ser percebido no processo e no instante mesmo de sua realização. O

eco desse ato, que exigiu coragem em certa medida, se propagou como uma resposta às nossas dúvidas que inquietam os caminhos a todo momento e nos fazem duvidar de nossas descobertas e construções coletivas na apreciação estética do movimento.

Como uma das últimas atividades do curso, visitamos o Espaço Cultural Moinho de Vento, situado na cidade de Santa Maria, e que promove a participação da comunidade em práticas artísticas de dança, música, teatro e cursos de capacitação desenvolvidos por voluntários. O espaço também fica aberto para que a comunidade possa utilizá-lo em reuniões e ações diversas. Estava à procura de um espaço que promovesse a cultura na cidade, longe dos grandes centros. Conhecer esse espaço, para mim e para os cursitas, representou uma forma de pensar as parcerias com a comunidade e a disseminação da cultura local na construção da identidade e pertencimento dos moradores e dos profissionais que trabalham há muito tempo na cidade, como no meu caso e dos professores do curso.

## **Sobre Sementes e Árvores**

*“Semeia-se, cuida-se, colhe-se, volta-se a semear, a cuidar, a colher”. (LARROSA, 2018)*

Em buscas constantes por experiências significativas, criamos simbologias capazes de fortalecer e imprimir sentido ao que nos dispomos a fazer e aprender. Cada instante de formação e do próprio existir é marcado pela interação estabelecida com o mundo de possibilidades que nos rodeia. E assim foi o início do curso, no qual foi possível refletir sobre a importância da arte nas experiências significativas que podem ser vivenciadas no espaço escolar. O símbolo desta primeira fase foi um regador, que esteve pela sala, cheio de flores e nos mimos de recordação que levamos para casa.

A apresentação no primeiro dia do curso pedia uma associação com uma árvore, presente na memória afetiva do passado distante ou na lembrança recente dos momentos de agora. Os poemas sobre sementes foram jogados como se fossem elas mesmas plantadas na leveza dos corações. Levados pelos ventos dos começos e dos inícios, trouxeram esperanças de florescimento para esta experiência que juntos

começávamos a vivenciar. “Somente a semente semeada sente o abraço carinhoso da terra... Fala dos encantos da semente... Semeia outras sementes poéticas.”<sup>166</sup>

Se o ofício de professor é uma ação cíclica, como nos diz Larrosa (2018), semeamos, cuidamos, colhemos e voltamos a semear, a cuidar e a colher em todo o tempo em que estamos nessa jornada de ensinar e de aprender. Terminamos o curso sentindo que a semente poderia ter se tornado uma árvore da vida, mais uma simbologia de afeto na qual tecemos fios de macramê para criarmos nossa própria árvore. A lembrança desta ficaria para lembrar a semente que traz em si o potencial da vida latente e forte.

As palavras que os momentos poéticos suscitavam fluíam dos instantes de partilha e fomentavam o mover criativo e inventivo dos professores, que, sentindo nos corpos a poética do mover, levavam os rastros da experiência para seus alunos e para seus percursos docentes. Escrevemos e falamos; movemos e sentimos a potência de cada gesto; criamos a dança do encontro e das palavras em relatos e percepções que nos atravessaram a cada encontro, naqueles espaços de formação e trocas em torno do dançar. Cada fragmento era único e subjetivamente explicitava os desejos e as experiências de cada um nos encontros: “...Somos capazes de tanto por meio do corpo! Às vezes esquecemos das nossas possibilidades...”. “O corpo vai criando formas no espaço... chamamos isso de dança...”. “Braços e pernas vão riscando o espaço e criando ângulos, pontos e retas...”. “Como pensar o espaço sem pensar em gente? Aqui tem improviso, afeto e muito movimento...”. “Cada um do seu jeito, no seu tempo e emoção... Quantas experiências!”

## **Processos Formativos: interatividade e emancipação na experiência artística**

“Conta-te a ti mesmo a tua própria história...  
Não sejas nunca de tal forma  
que não possas ser também de outra maneira”.  
(LARROSA, 2016 p. 41)

---

<sup>166</sup>Trechos do poema de Adelino Gomes, disponível em:  
<https://www.luso-poemas.net/modules/news/article.php?storyid=322630>

A interatividade dos movimentos vivenciados nesses encontros com o outro e consigo mesmo foi uma experiência de aprendizado para todos os participantes. No compartilhamento de práticas, plantamos sementes de autonomia e emancipação ao refletirmos sobre uma formação na qual os professores vão atuar no desenvolvimento dos alunos a partir dos elementos que constituem a nossa corporeidade. O grupo se fortaleceu criando junto e vivenciando uma prática de dança coletiva, diferente da que estavam acostumados.

As bases para uma dança interativa se construiu nesse processo artístico de composição do movimento, no qual aspectos da formação se tornaram importantes para compreender a emancipação e autonomia dos sujeitos. Nessa formação, a arte auxiliou na atualização de contextos, lugares e práticas em caminhos permeados de significações, sendo mesmo a mediadora de práticas emancipatórias. “Trabalhar processos artístico-educativos em dança sob a perspectiva da interatividade e da ampliação da relação entre os corpos é pensar a dança com elementos do movimento que promovem ações emancipadoras” (RENGEL et al, 2017. p. 66).

A arte, para Rancière (2015), promove uma sociedade de emancipados “... na qual se reconheceriam apenas homens ativos que fazem, falam e transformam tudo o que fazem em meio de assimilar a humanidade que há em todos” (RANCIÈRE, 2015, p. 104). Para isso, os professores teriam que se distanciar de métodos que ressaltassem uma inferioridade do aluno frente ao mestre do saber:

O problema não é fazer sábios, mas elevar aqueles que se julgam inferiores em inteligência, fazê-los sair do charco em que se encontram abandonados: não o da ignorância, mas do desprezo de si, do desprezo em si da criatura razoável. O desafio é fazê-los homens emancipados e emancipadores. (RANCIÈRE, 2015, p. 142)

Para Larrosa (2016), uma das questões principais da formação não é aprender algo que não sabíamos, e ao final da formação, passamos a saber numa relação exterior com aquilo que se aprende.

[...] se trata mais de se constituir de uma determinada maneira. De uma experiência em que alguém, a princípio, era de uma maneira, ou não era nada, pura indeterminação, e, ao final, converteu-se em outra coisa. Trata-se de uma relação interior com a matéria de estudo, de uma experiência com a matéria de estudo, na qual o aprender forma ou transforma o sujeito. (Larrosa, 2016. p. 52)

Cerceados pelo corpo em movimento, como promover uma formação continuada em arte/dança para a autonomia e emancipação? Fernandes (2006) destaca que o corpo se emancipa ao articular uma linguagem através da dança, que, para ela, é uma forma do registro corporal de quem somos. Então, como fazer arte a partir do corpo? A autora responde que isso é possível ao permitirmos que o cotidiano seja contaminado pela arte e que o corpo seja pensado a partir dele mesmo. Dessa forma, ressalto, como ela, que talvez caiba à arte o papel de reinventar maneiras criativas de se perceber as relações e os saberes, e que, nelas, o corpo tenha um enfoque expressivo. Nossos encontros no MAE se pautaram nesse enfoque e nossos registros corporais foram percebidos na articulação com o movimento e com a dança que se construía no espaço de formação e em experiências para além dele.

A experiência situa-se na base da formação a ser construída a partir de vivências e daquilo que nos afeta no percurso. A experiência é como um sintoma de desejo e das necessidades e ajuda a recuperar as dimensões espacial e corpórea da existência, devolvendo a sensação de estar no mundo (GUMBRECHT, 2010).

Que experiências queremos, então, compartilhar e mediar na atualização de práticas educativas advindas de uma formação na qual a dimensão do corpo, assim como destacou Gumbrecht (2010), será a condição para nossa existência? Percebemos o mundo a partir de como nos vemos e isso pode ser ampliado através das experiências com o movimento do corpo. “Não vemos as coisas como são, mas como somos” (DEMO, 2012. p 1).

### **Outros Olhares e Possibilidades Expressivas**

O espaço da formação em dança que o MAE ocupou ressignificou e reformulou conceitos nos quais a dança foi percebida e experimentada de forma até terapêutica, conforme relatos dos cursistas. Compartilhar e ampliar práticas de dança resultou em uma espécie de interação prazerosa com o outro e consigo mesmo em que a motivação pode fortalecer o percurso formativo de cada participante, inclusive o da formadora,

nessa breve experiência cujos rastros serão percebidos por mais um tempo ainda nas lembranças e nas histórias que seguem.

Percebemos, nessa experiência, que práticas pedagógicas precisam estar centradas no aluno em interação com sua corporeidade e maneiras de se relacionar com o mundo e que a expressividade do movimento pode fazer parte do cotidiano escolar. Assim como Nascimento (2013), acreditamos que as atividades propostas para o corpo, em caráter educativo, integram experiências do movimento nas quais o sujeito que dança materializa sua corporeidade pela subjetividade e percepção do espaço que o rodeia.

Os resultados vivenciados ultrapassaram os medos de ousar nos modos de ser e de estar na educação subjetivamente. Em contextos mais amplos, as trocas de saberes no grupo de professores inscritos no curso apontaram caminhos para uma prática de dança acessível, na qual não se impõem técnicas, nem ritmos específicos, mas se ampliam as possibilidades da criação espontânea e da valorização cultural e artística desencadeadas por intervenções e experimentações com o movimento. Para além de um caráter terapêutico, as escritas, as palavras e os movimentos reformularam significativamente este momento dos professores, que relataram suas percepções em cada etapa proposta e as inspirações para ações futuras nas suas trajetórias profissionais dentro das escolas em que atuam.

As intervenções com o movimento possibilitaram a construção de experiências compartilhadas em processos de socialização para o favorecimento da aprendizagem. Cada processo formativo pode indicar ampliações dos olhares e das experiências (GODOY, 2014).

Se, na formação inicial, professores e professoras não tiveram um percurso voltado para o trabalho com dança na escola, uma formação continuada pode suprir possíveis lacunas identificadas em práticas comumente desenvolvidas no contexto das escolas. Refletir e identificar o que se pode fazer de imediato, vai contribuir para a construção de projetos mais amplos e que façam parte das propostas pedagógicas e específicas de cada escola. Essas propostas poderão destacar o movimento como um potencializador da percepção de si e do mundo, para todos os sujeitos que participam desse contexto educativo.

Nos processos de formação, seja inicial ou continuada, temos a socialização como elemento favorável à construção da aprendizagem e dos saberes. Dentro dessa perspectiva coletiva, há espaço para descobertas, ampliação de experiências, fruição e criação. As relações estabelecidas nos espaços do conhecimento serão afetadas e reorganizadas na ótica da formação e da continuidade da busca de conhecimentos necessários para desenvolver as habilidades (GODOY et al, 2012).

...a formação continuada apresenta-se como uma condição importante para o desenvolvimento das competências, habilidades e saberes adquiridos durante a formação inicial, mas também representa um espaço de construção e reconstrução de novos conhecimentos e práticas pedagógicas, implicando em alterações na organização, nos conteúdos, nas estratégias, recursos, refletindo-se positivamente na relações sociais estabelecidas”. (GODOY et al, 2012, p. 5)

Olhares ampliados em experiências compartilhadas nesse trajeto somam possibilidades que não se esgotam com o fim de um curso ou formação continuada. Fomentam, sim, outras formas de perceber o corpo e sua relação com o meio e com seus pares, tendo na arte a força que pode transformar as experiências e as práticas pedagógicas cotidianas.

A partir dos encontros do Movimento, Arte e Expressividade, um novo caminho se faz na minha pesquisa de doutorado. Chego agora ao *Ampliando o Movimento Expressivo (AME)*, que foi pensado sem que eu percebesse o que sua sigla formaria. O AME vem com todos os desejos e simbologias possíveis de uma prática que se amplia dos espaços de formação aos lugares da aprendizagem.

Será uma nova etapa da pesquisa em novos encontros para dançar e imaginar. Esses encontros estavam programados para serem presenciais, mas terão de se adequar a esses tempos de distanciamento social que a pandemia instaurou. O lugar das experiências de dançar na escola será expandido em modos imaginativos de mover-se pela ativação da palavra, seja da literatura ou da escrita poética de si. Vamos escrever o movimento e dançar a palavra para transver a imaginação, pois, assim como escreve o poeta: “O olho vê, a lembrança revê e a imaginação transvê. É preciso transver o mundo” (BARROS, 2016. p. 55).

Nesses rumos a que a investigação em dança me levou, a tradução da linguagem escrita para a linguagem do movimento será uma oportunidade de unir a poesia de um à

sensibilidade do outro e vice-versa. Os processos criativos serão impulsionados pela força poética dos textos (BERNARDO, 2003). Essa tradução de linguagens vai comunicar um movimento poético, pois nas palavras encontramos elementos que podem tornar-se ação pela ótica do gesto (JESUS, 1996).

Os resultados dessa pesquisa, que delineia seu trajeto sobre dança, escrita e imaginação, jamais poderão se dissociar deste início e desta experiência de formação continuada em dança. Fazer o relato dessa experiência inicial da formação continuada foi essencial para desbravar outras trilhas e percursos na prática de dança na escola. Uma nova análise dos modos expressivos do gesto dançado se configura no espaço-mundo de convivência que estamos aprendendo a lhe dar virtualmente e com mais intensidade nesses dias.

Resistimos e insistimos em modos de continuar a pensar dança e educação, mesmo dentro desse cenário incerto e que tanto está impactando formas, espaços e sujeitos da aprendizagem. Queria uma continuação/ampliação da potência de estar junto e criar o movimento no compartilhamento de práticas e intervenções criativas em dança, mas outro tipo de experiência está acontecendo nos espaços remotos, como toda formação, continuada ou não, está se desenvolvendo nesse lugar de expectativa e esperança de que tudo se estabeleça, não como um novo normal, mas como uma realidade que surge da criação e ressignificação dos sentidos e das práticas de um por enquanto.

## Referências

BARROS, Manoel de. **Livro sobre Nada**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

BRASIL, Parâmetros Curriculares Nacionais. **Artes**. Ensino Fundamental. Séries Iniciais. Brasília: MEC/SEF, 1997.

BERNARDO, Arlei José. **Literatura e Dança: Educação Sensível e Crítica**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação, 2003.

DEMO, Pedro. Não Vemos as Coisas Como São, Mas Como Somos. **Revista Fronteira das Educação**, Recife, v. 1, n. 1, p. 1-23. 2012.

Disponível em: <https://docplayer.com.br/19942631-Nao-vemos-as-coisas-como-sao-mas-como-somos-pedro-demo.html>. Acesso: 20 ago. 2022.

DUARTE JR., João Francisco. **Fundamentos Estéticos da Educação**. Campinas, SP: Papyrus, 1981.

FALKEMBACH, Maria Fonseca. Quem Disse que não Tem Espaço para a Dança na Escola? *In*: FERREIRA, Taís; FALKEMBACH, Maria Fonseca. **Teatro e Dança nos Anos Iniciais**. Porto Alegre: mediação, 2012.

FERNANDES, Ciane. Como Fazer Arte a partir do Corpo? **TFC**, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 1-11, 2006. Disponível em: <https://doczz.com.br/doc/478801/como-fazer-arte-a-partir-do-corpo%3F-ciane-fernandes>. Acesso em: 20 ago. 2022.

GODOY, Kathya M. Ayres de. Marcas sobre a experiência na formação continuada na arte no projeto poéticas da dança na educação básica. *In*: CONGRESSO ESTADUAL PAULISTA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES, 12, 2014. **Anais [...]**. São Paulo: UNESP, 2014.

GODOY, Kathya M. A.; ANDRADE, Carolina R.; SGARBI, Fernanda; ALMEIDA, Fernanda de S.; ALVES, Flávia T.; JÚNIOR, Roberto de M.; PIMENTA, Rosana A. Multiplicando olhares sobre a Dança na escola: Construção de saberes experiências em curso de Formação Continuada para Professores. *In*: CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 2, 2012. **Anais [...]**. Salvador: ANDA, 2012.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Tradução de Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

JESUS, Adilson Nascimento de. **Literatura e dança**: duas traduções de obras literárias para a linguagem da dança-teatro. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

KASTRUP, Virgínia. Aprendizagem, Arte e Invenção. **Revista Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 6, n. 1, p. 17-27, 2001.

LABAN, Rudolf. **Danza Educativa Moderna**. Traducción de Amanda Area Vidal. Paidós: México, 1989.

LARROSA, Jorge. **Esperando não se sabe o quê**: sobre o ofício de professor. Tradução de Cristina Antunes. Editora Autêntica, 2018.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana**: danças, piruetas e mascaradas. Tradução de Alfredo Veiga Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

NASCIMENTO, Marcelo de Maio. Dança e corporeidade: considerações fenomenológicas do espaço dançado e o corpo percebido. **Cena**, Porto Alegre, n. 13, p. 1-15, 2013. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/41142/28629> Acesso: 29 jul. 2017

OSTETTO, Luciana Esmeralda. No Novelo da Memória, atravessamentos do sensível: tornar-se. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria, v. 11, n. 2, p. 66-191, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/33904>. Acesso: 20 ago. 2021.

PARAGUAI, Luísa. Interfaces Multisensoriais: espacialidades híbridas do corpoespaço. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 15, n. 37, p. 54-60, 2008. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/revistafamecos/article/view/4800>. Acesso: 25 ago. 2022.

RANCIÈRE, Jaques. **O Mestre Ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Tradução de Lilian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

RENGEL, L.; CARMO, C. E. O.; GONÇALVES, C. C. S.; LUCENA, A. S; SANTOS, J. F. **Elementos do Movimento na Dança**. Salvador: UFBA, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/26148>. Acesso: 30 ago. 2022.

#### **Sobre a autora:**

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB); Mestra em Artes (UnB); Tem licenciatura em Pedagogia (UFPI) e em Dança (IFB); Professora na Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal; Formadora na Oficina Pedagógica de Santa Maria

#### **Sobre la autora:**

Estudiante de doctorado en el Programa de Posgrado en Artes Escénicas de la Universidad de Brasília (UnB); Máster en Artes (UnB); Es licenciada en Pedagogía (UFPI) y Danza (IFB); Profesor del Departamento de Educación del Estado del Distrito Federal; Formador en el Taller Pedagógico de Santa María.

#### **About the author:**

Doctoral student at Postgraduate Program in Performing Arts at *Universidade de Brasília* (UnB); Master in Arts (UnB); She holds an undergraduate degree in Pedagogy (UFPI) and Dance education (IFB); Professor at the State Department of Education of Federal District; Trainer at the Santa Maria Pedagogical Workshop.



## CADERNO DE MANUSEIO COREOGRÁFICO E SUAS ESCRITAS

Camila de Moura Venturelli – Universidade de São Paulo - USP

**Resumo** | Este texto busca relatar como se deram as diferentes escritas do *Caderno de Manuseio Coreográfico*, dissertação de mestrado da autora, desenvolvida no departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, sob orientação da Prof. Helena Bastos, concluída em 2019. A pesquisa se estrutura em quatro diferentes tipos de escrita: escrita reflexiva, procedimentos coreográficos, relatos de tensão e escrita imagética. Estas foram desenvolvidas junto ao Laboratório de Manuseio Coreográfico, plataforma de pesquisa e criação em dança coordenado pela autora em contextos artísticos e acadêmicos. O eixo central da pesquisa parte de uma abordagem do gesto pelo *manuseio de tensão*, que propõe um olhar somático para o movimento a partir de uma cartografia de conceitos relacionados à *tensão*: estados corporais, emoções, significados, memória, situação, repertório e outros. Esta cartografia pretende oferecer caminhos para a elaboração de estratégias de criação e composição em dança. Este é um primeiro artigo escrito sobre este trabalho após a sua defesa. Suas elaborações serão direcionadas a uma exposição e reflexão sobre como o trabalho se estruturou, de modo a deflagrar, após a sua realização, procedimentos metodológicos de uma pesquisa artístico-coreográfica-acadêmica.

**Palavras-chave:** Gesto. Tensão. Coreografia. Metodologia. Dança.

## CUADERNO DE MANEJO COREOGRÁFICO Y SUS ESCRITURAS

**Resumen** | Este texto busca informar sobre las diferentes escrituras del Cuaderno de Manejo Coreográfico, tesis de maestría del autor, desarrollado en el Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de São Paulo, bajo la dirección del Prof. Dra. Helena Bastos, finalizada en 2019. La investigación se estructura en cuatro tipos diferentes de escritura: escritura reflexiva, procedimientos coreográficos, diarios de tensión y escritura de imágenes. Estos se desarrollaron junto con el Laboratorio de Manejo Coreográfico, una plataforma de investigación y creación de danza contemporánea coordinada por la autora en contextos artísticos y académicos. El eje central de la investigación parte de un acercamiento al gesto a través del *manejo de tensiones*, que propone una mirada somática al movimiento desde la percepción de sus tensiones y una cartografía de conceptos relacionados: estados corporales, emociones, significados, memoria, situación, repertorio y otros. Esta cartografía pretende ofrecer vías para la elaboración de estrategias creativas y compositivas en la danza. Este es un primer artículo escrito sobre esta obra después de su defensa. Sus elaboraciones estarán encaminadas a una

exposición y reflexión sobre cómo se estructuró la obra, con el fin de desencadenar, tras su finalización, procedimientos metodológicos de una investigación académico-artístico-coreográfica.

**Palabras clave:** Gesto. Tensión. Coreografía. Metodología. Danza.

## CHOREOGRAPHIC HANDLING NOTEBOOK AND ITS WRITINGS

**Abstract** | This text seeks to report on the different writings of the Choreographic Handling Notebook, the author's master's thesis, developed at the Department of Performing Arts of the University of São Paulo, under the guidance of Prof. Helena Bastos, completed in 2019. The research is structured in four different types of writing: reflexive writing, choreographic procedures, tension diaries and imagery writing. These were developed together with the Choreographic Handling Laboratory, a dance research and creation platform coordinated by the author in artistic and academic contexts. The central axis of the research starts from an approach to gesture through the *tension handling*, which proposes a somatic look at movement from the perception of its tensions and a cartography of related concepts: body states, emotions, meanings, memory, situation, repertoire, and others. This cartography intends to offer ways for the elaboration of creative and compositional strategies in dance. This is a first article written about this work after its defense. Its elaborations will be directed to an exhibition and reflection on how the work was structured, in order to trigger, after its completion, methodological procedures of an artistic-choreographic-academic research.

**Keywords:** Gesture. Tension. Choreography. Methodology. Dance.

### Introdução

A pesquisa de mestrado em questão se propõe a ser um Caderno de Manuseio Coreográfico<sup>167</sup>, onde estão contidos quatro diferentes tipos de escrita: escrita reflexiva, procedimentos coreográficos, relatos de tensão e imagens fotográficas. Esse formato de caderno é fruto da metodologia desenvolvida durante a pesquisa, que se desenvolveu entre leituras, reflexões e a realização de laboratórios coreográficos, de maneira

---

<sup>167</sup> A pesquisa tem como um dos disparos iniciais o livro de receitas da tataravó da autora. O livro inspirou a criação do espetáculo *Segredo de Lindonéia* (2015), que foi o primeiro trabalho realizado junto ao Laboratório de Manuseio Coreográfico e que deu início às criações da plataforma. A dissertação descreve em mais detalhes todo este processo inicial em sua introdução. Ver: Venturelli (2019).

contínua, complementar e recíproca, junto ao Laboratório de Manuseio Coreográfico. O Laboratório de Manuseio Coreográfico<sup>168</sup> é uma plataforma de pesquisa e criação em dança, criada e conduzida pela autora desde 2015. Desenvolveu-se, inicialmente, como residência artística no Centro de Referência da Dança de São Paulo, importante centro de encontro, criação e difusão da dança na cidade. Ao longo das residências, entre 2015 e 2018, diferentes ações artísticas e pedagógicas foram realizadas, como oficinas, grupos de estudos, performances, experimentos cênicos e espetáculo. Ações individuais e coletivas, que sempre envolveram diversas parcerias para suas realizações. Em 2017, o Laboratório integra a pesquisa de mestrado da autora e passa a se desenvolver também junto ao LADCOR - Laboratório de Dramaturgias do Corpo, coordenado pela Prof<sup>a</sup> Helena Bastos, orientadora da pesquisa.

Interessa-nos apontar o modo como o fazer artístico e o fazer acadêmico se entrelaçaram nesta pesquisa, no entanto, não nos aprofundaremos, neste artigo, na discussão desta questão de maneira ampla. Ateremo-nos a expor e descrever as diferentes escritas do Caderno, que envolvem escritas somáticas, de modo a refletir sobre o caminho metodológico de uma pesquisa artística, coreográfica e acadêmica.

## O manuseio de tensão

*O coração é um músculo  
contraí, expande, dói  
tensão é um estado do coração<sup>169</sup>*

A pesquisa propõe uma abordagem coreográfica do gesto a partir do que nomeamos como *manuseio de tensão*. Tal proposição parte do entendimento de que todo movimento que o corpo realiza em relação a algo, alguém ou a si mesmo é gesto e todo gesto envolve acionamentos de tensões. Assim, a tensão é uma perspectiva através da qual pode-se acessar o gesto por uma materialidade que o constitui e por meio da qual relacionam-se outros conceitos. A tensão, aqui, não se limita a uma ação muscular, mas a um acionamento sensório-motor que envolve o corpo todo e está relacionado à percepção, estados corporais, imagem corporal, memória, hábitos e situações. A tensão

---

<sup>168</sup> Ver mais em <http://www.manuseiocoreografico.com/>

<sup>169</sup> Um dos “relatos de tensão” da pesquisa, que serão descritos mais à frente neste artigo.

pode ser abordada desde o micro – a nível celular e toda sua cadeia de tensegridade, até o macro, percebendo-a em situações e contextos. Estes conceitos a ela relacionadas constroem uma cartografia por onde acessar o gesto e abordá-lo coreograficamente:

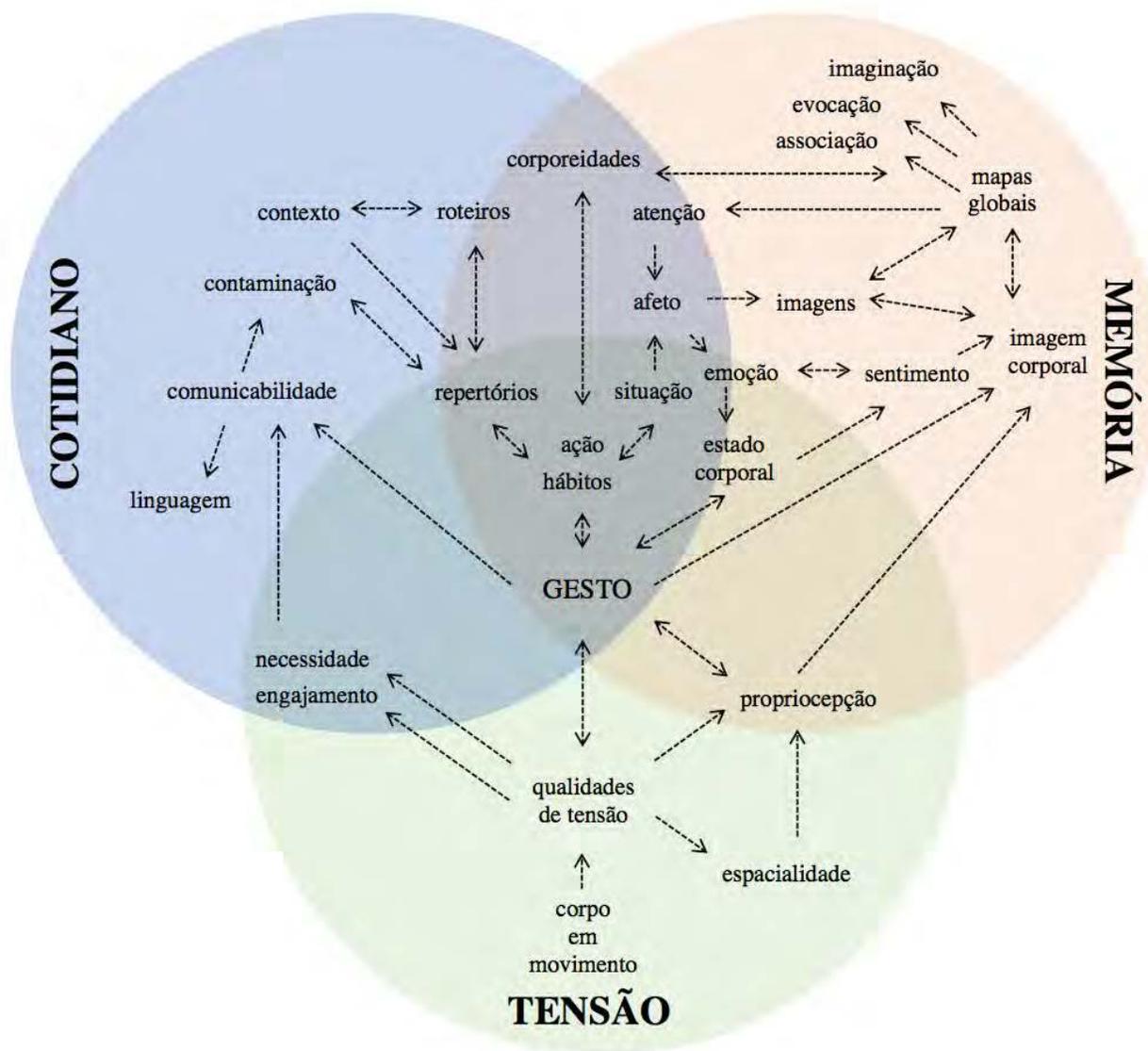


Figura 1 – Cartografia do gesto pela perspectiva da tensão.

Esta abordagem se fundamenta em estudos das ciências cognitivas, a partir de pesquisas de autores como Francisco Varela (1993), Alva Noë (2004), Alain Berthoz (2000) e Antonio Damásio (2007; 2013), para trazer uma compreensão dos acionamentos

cognitivos envolvidos na realização de um gesto, envolvendo aspectos também relacionados à memória (EDELMAN, 1987, 1994, 2000) e ao cotidiano (LAKOFF; JOHNSON, 1980). Parte-se do pressuposto de que corpo e ambiente estão em codependência, tal qual a Teoria *Corpomídia* (GREINER; KATZ, 2005) evidencia e é discutido também por Helena Bastos (2017).

Desde o início da pesquisa, buscou-se desenvolver uma metodologia que compreendesse uma distinção não hierárquica entre a experiência de conceituação e a experiência do movimento (GREINER, 2005). Para tal, suspendemos o uso das palavras “teoria” e “prática”, na tentativa de abordar tanto a conceituação quanto o movimento como experiências corpóreas. Compreender, afinal, que nosso sistema conceitual está fundado em nossa experiência sensório-motora, como explica Lakoff e Johnson (1980):

Os conceitos que regem nosso pensamento não são apenas questões do intelecto. Eles também regem nosso funcionamento diário, até os detalhes mais mundanos. Nossos conceitos estruturam o que percebemos, como nos movemos no mundo e como nos relacionamos com outras pessoas. Nosso sistema conceitual, portanto, desempenha um papel central na definição de nossas realidades cotidianas.<sup>170</sup> (LAKOFF; JOHNSON, 1980, p. 4)

Esse modo de abordar a pesquisa fundou o formato do caderno: escritas geradas a partir de diferentes experiências que compõem juntas uma reflexão artística e acadêmica, apontando uma relação estreita entre a metodologia do processo e o resultado da pesquisa. Continuaremos refletindo sobre esta relação fazendo uma breve descrição e exemplificação de cada uma destas escritas.

## **Escrita reflexiva**

Esta compreende a análise bibliográfica com reflexões a partir dos autores e das autoras citados e dos fazeres propostos pelos procedimentos coreográficos. Uma escrita que se propõe, ao mesmo tempo, a refletir sobre o fazer e fomentá-lo pela reflexão.

O sociólogo Richard Sennett, em seu livro *O Artífice* (2015), descreve que, no fazer artesanal, fazer e pensar se dão na mesma escala temporal e que a relevância do fazer

---

<sup>170</sup> Tradução nossa.

do artífice é que este cria uma relação de codependência entre o fazer e o pensar sobre o que se faz (SENNETT, 2015). Sennett propõe que este fluxo entre ideias e fazeres concretos cria um hábito prolongado que contribui para uma relação mais estreita entre problemas e soluções destes, e descreve esta qualidade como o *engajamento* do artífice. Buscamos esta qualidade no fazer coreográfico principalmente nesta relação entre a escrita reflexiva e os procedimentos.

### Procedimentos coreográficos

São exercícios e proposições coreográficas que buscam promover a experiência de percepção e/ou composição do gesto. Os procedimentos foram criados e experimentados junto ao Laboratório de Manuseio Coreográfico ao mesmo tempo em que a leitura e reflexão bibliográfica ocorria. No Caderno, os procedimentos estão dispostos em meio à escrita reflexiva e estão diretamente relacionados a ela, buscando elaborar os mesmos conceitos através da experiência do gesto, tal como o fazer artesanal a que Sennett se refere. Os procedimentos têm inspiração na ideia de uma receita, a qual dispõe dos ingredientes e modos de fazer, mas é um fazer que se ativa no momento em que é realizado, com a “mão na massa”, e depende da presença, atenção, sentidos e engajamento de quem a manuseia.

#### *Fazer dizer*



*Mova-se a partir do manuseio de suas tensões. Descreva, em voz alta, as ações que você faz, enquanto*

*faz. Procure falar sobre o que está fazendo em momento presente (“eu faço”), sem passado (“fiz”), ou futuro (“vou fazer”).<sup>171</sup>*

Figura 2 – Imagens e frases referentes ao procedimento coreográfico “Fazer-dizer”. Performer: Camila Venturelli. Fotos: Micaela Wernicke.

#### *Caminhadas assimétricas*

*A partir da posição em pé, perceba as tensões que lhe sustentam nessa posição e aumente a intensidade das tensões percebidas, de modo a provocar pequenos desequilíbrios; crie um fluxo contínuo entre desequilibrar-se, deslocar-se, encontrar nova posição e ampliar tensões a partir dessa nova posição.*



Figura 3 – Imagem referente ao procedimento coreográfico “Caminhadas Assimétricas”. Performer: Letícia Trovijo. Foto: Micaela Wernicke.

Como dito, os procedimentos coreográficos são instruções e proposições de fazeres que estão relacionados aos conceitos elaborados nas outras escritas. No entanto, não são cartilhas a serem seguidas tal e qual são apresentadas. A cartografia do manuseio de tensão dispõe de conceitos relacionados ao gesto para que outras elaborações possam ser criadas de acordo com as necessidades de cada processo criativo. A proposição está justamente na relação que estes podem criar com as ideias, desejos, conceitos, elaborações de um processo criativo, no sentido de promover a experiência daquilo que se deseja comunicar e criar estratégias técnicas para isso.

---

<sup>171</sup> Um dos procedimentos coreográficos relacionados à percepção do gesto, presente no 1º capítulo da dissertação.

Esta qualidade está relacionada ao engajamento do artífice, como dito, desenvolvida por Sennett, na qual este se engaja em sua matéria de maneira técnica, mas não necessariamente instrumental. Um engajamento que diz respeito a um aprimoramento técnico para o desenvolvimento de uma habilidade ou de um projeto artístico que envolve repetição, erro e transformação, processos pelos quais o corpo se engaja pela necessidade de fazer algo e fazê-lo bem feito (SENNETT, 2009, p. 49). Neste entendimento, a técnica não deve ser algo enrijecido ou maquinal, desvinculado da especificidade do que se produz. A artista da dança e pesquisadora Helena Bastos, em seu livro “Corpo sem vontade” (2017), aprofunda esta proposição relacionada ao artista do corpo. Direcionada a “levar um artista do corpo a experimentar o que está fazendo enquanto faz” (BASTOS, 2017, p. 47), Bastos descreve que o artista deve desenvolver uma responsabilidade em relação a seus hábitos, que modulam cognitivamente o corpo, e esta responsabilidade é o engajamento do artista:

A ideia de engajar é a de estabelecer vínculos entre uma ação, objeto e toda a circunstância que envolve esse praticar. Engajamento surge a partir dos nossos hábitos, que vão modulando cognitivamente o nosso corpo de forma codependente com seu entorno. Um engajamento nos envolve na capacidade de vínculos. (BASTOS, 2017, p. 38)

Fundamentadas em tais reflexões, propomos, nesta pesquisa, o *manuseio coreográfico* (VENTURELLI, 2019) como um fazer em dança que envolve as qualidades descritas por Sennett e Bastos, buscando criar hábitos nesta relação contínua entre o fazer e o pensar sobre o que se faz, no fluxo contínuo entre de ideias, fazeres e reflexões.

## Relatos de tensão

NÃO, NÃO, NÃO  
ELE NÃO  
é muito bom dizer não a certas tensões<sup>172</sup>

---

<sup>172</sup> Um dos relatos de tensão presentes na pesquisa, escrito no período do grupo de estudos, no segundo semestre de 2018, na época das eleições presidenciais no Brasil.

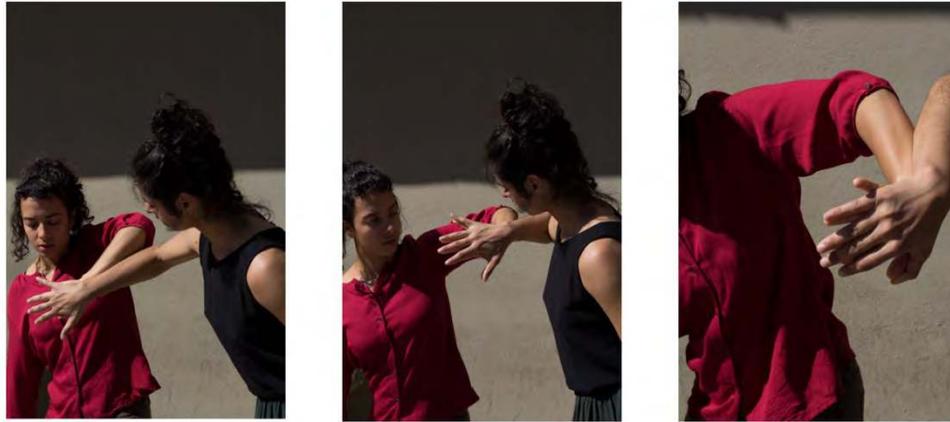


Figura 4 – Composição de imagens referente ao trecho sobre tensão ea qualidade de resistência. Performers: Leticia Trovijo e Jaqueline Andrade. Foto: Micaela Wernicke.

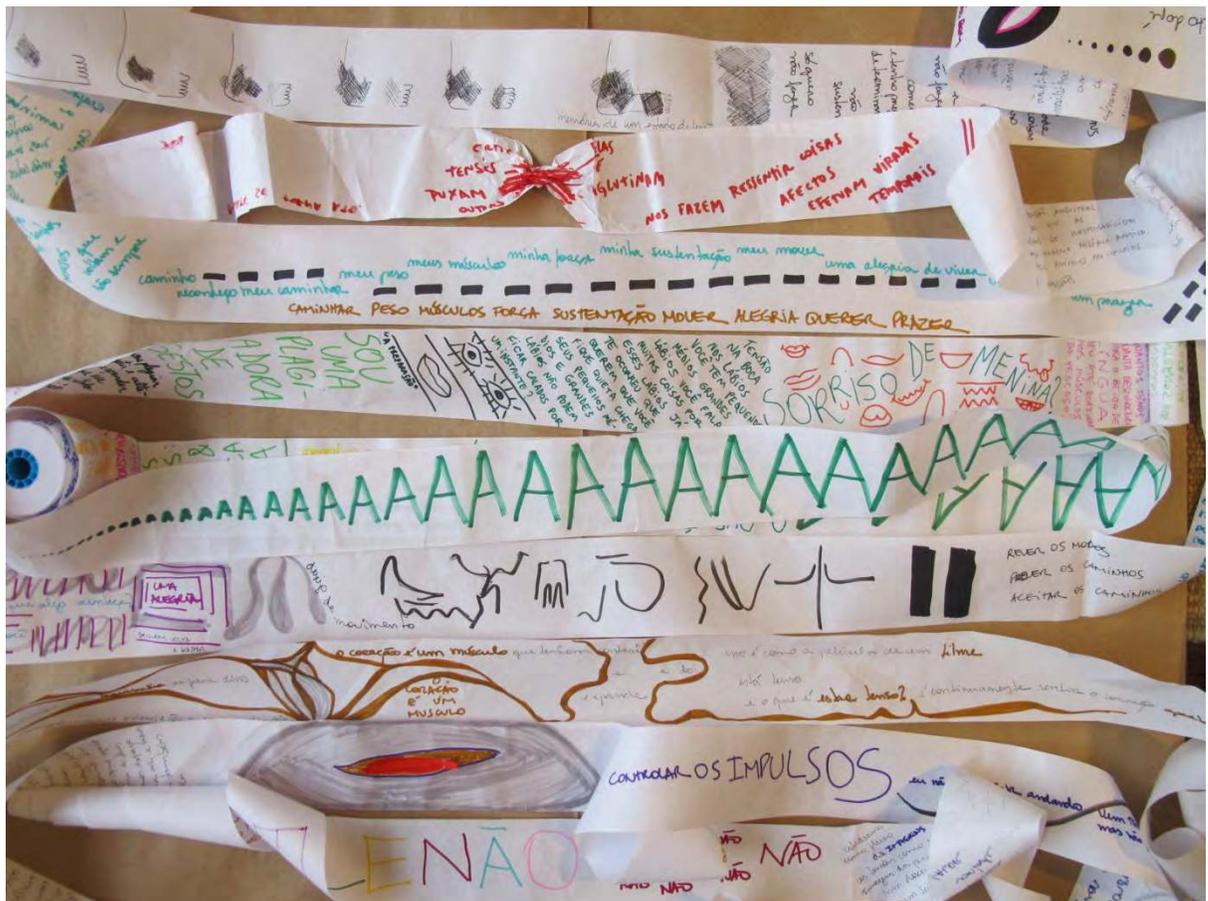


Figura 5 – Bobinas de relatos de tensão de diferentes integrantes do grupo de estudos “Manusear o cotidiano: gesto e memória em tensão”, do Laboratório de Manuseio Coreográfico. Foto: Camila Venturrelli

Os relatos ou diários de tensão, são proposições relacionadas ao interesse no cotidiano como campo de observação e pesquisa. Como descrito anteriormente, O Laboratório de Manuseio Coreográfico se desenvolve por meio de oficinas, experimentos cênicos e grupos de estudos. No período dessa pesquisa, foi realizado o grupo de estudos “Manusear o cotidiano: gesto e memória em tensão”, junto a mulheres na faixa de 20 e 30 anos, no Centro de Referência da Dança - CRDSP, no segundo semestre de 2018. Junto a este grupo, foram experimentados muitos dos procedimentos que estão no Caderno e os *relatos de tensão*. Foi entregue a cada uma das participantes uma bobina de papel, para que carregassem consigo nas atividades de suas rotinas. A proposta foi que cada uma observasse suas próprias tensões cotidianas e as escrevesse na bobina, de modo a registrar suas sensações inseridas nas situações que vivenciavam. Estas escritas são os *relatos de tensão* dispostos ao longo do Caderno, como epígrafes relacionadas ao conteúdo dos trechos a que dão início.

Esta estratégia vem do interesse no cotidiano como campo de observação e investigação do corpo em situação, para o manuseio da matéria sensível da criação. A pesquisadora Cecília Almeida Salles em “O gesto inacabado”, sublinha que estes suportes são recursos importantes para o trabalho do artista:

Conhecemos, assim, uma grande diversidade de suportes, como diários, cadernos de anotações ou notas esparsas que acolhem essas formas sensíveis que carregam futuras obras, ideias em desenvolvimento ou possíveis soluções para problemas. Registros feitos na linguagem mais acessível no momento, que ficam à espera de futura tradução. (SALLES, 2004, p. 119)

A ideia de abordar o cotidiano como campo de observação também envolve a ideia de conceituação de Lakoff e Johnson (1980), citada anteriormente. Pois, sendo os conceitos metafóricos e estruturais em relação ao que fazemos e à maneira como compreendemos o que fazemos, a escrita cotidiana dos *relatos de tensão* traz modos particulares de como cada pessoa experencia, percebe e descreve sua experiência. Estes materiais pessoais são matéria sensível e, como descreve Salles, podem ganhar qualidade ficcional e, portanto, artística.

## Escrita imagética

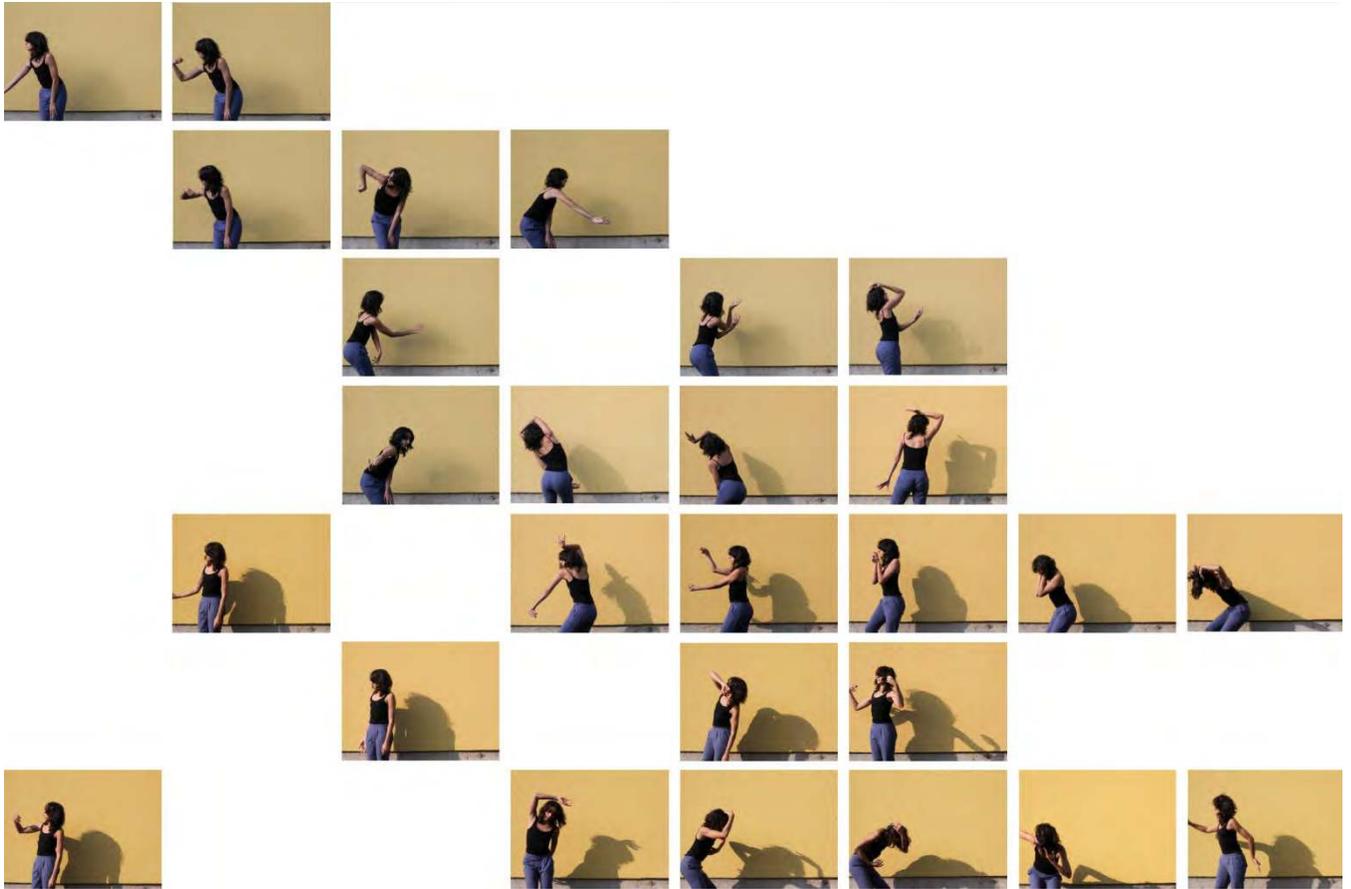
A *escrita imagética* compreende as composições fotográficas<sup>173</sup> relacionadas aos procedimentos coreográficos e à escrita reflexiva, algumas delas presentes ao longo deste artigo. A proposta é que, tanto as imagens em si, quanto a composição entre elas – sua disposição no espaço da página – esteja relacionada aos assuntos expostos por meio das outras escritas, como uma experiência visual do conceito. Percebeu-se que, além do sentido de cada imagem, a composição entre elas também cria um tipo de escrita. Por isso, a diagramação posterior das imagens foi uma etapa importante do trabalho. Na intenção de capturar o gesto em movimento através de imagens, foram utilizados diversos tipos de composições: sequenciais, que remetem aos fotogramas de Muybridge<sup>174</sup>, em que é possível ter a percepção do início e o fim do gesto pelo sequenciamento das imagens; composição espacial, em que a disposição das fotografias na página cria uma nova forma; e imagens pontuais, referentes a ações específicas indicadas no procedimento. Todos estes modos são diretamente relacionados ao procedimento coreográfico e ao assunto abordado no trecho.

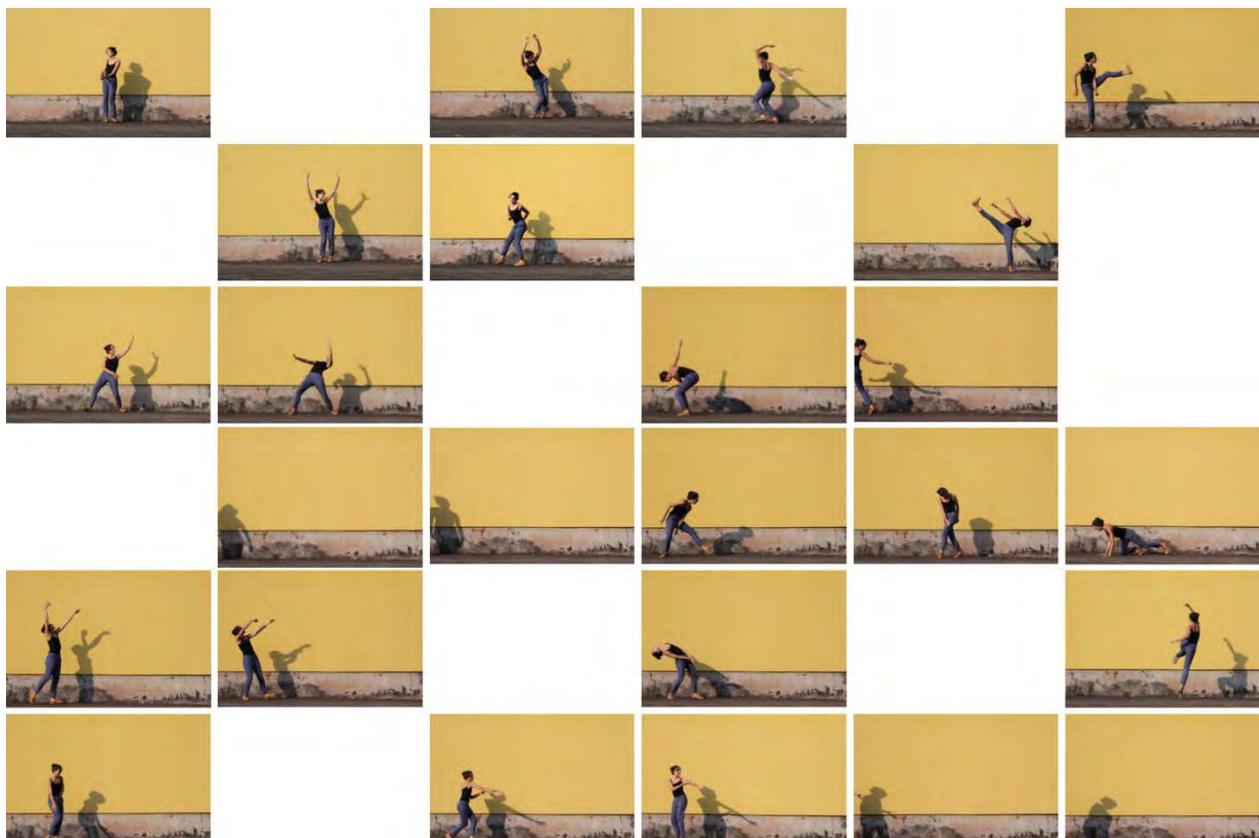
Por exemplo, ao falarmos sobre a característica da memória de criar mapas globais (EDELMAN, 2000), que possuem reentradas que podem criar diferentes acessos para uma mesma memória, foram construídas composições entre as imagens por repetições, sequenciamentos e interrupções:

---

<sup>173</sup> As fotografias tiveram como parceria a fotógrafa Micaela Wernicke e as colaboradoras Gabrielle Távora, Jaqueline Andrade, Letícia Trovijo, Natalia Yukie e Rebeca Tadiello. As fotografias foram realizadas no campus da Cidade Universitária da USP, na última etapa da pesquisa, a partir dos procedimentos organizados ao longo desta. As composições das imagens foram elaboradas pela autora, e contou com a colaboração do designer gráfico João Vaz para a diagramação e finalização destas junto ao texto.

<sup>174</sup>Eadweard J. Muybridge (1830-1904) foi um fotógrafo inglês conhecido por suas séries de fotografias do movimento.





Figuras 6 e 7 – Composições de imagens relacionadas ao trecho e procedimentos sobre gesto e memória. Performer: Camila Venturelli. Fotos: Micaela Wernicke.

## Considerações finais

Por meio destas quatro escritas que se entrelaçam no *Caderno*, busca-se expor um conhecimento que se organiza na experiência e através da experiência. Esta organização propõe que as informações ali dispostas sejam lidas como saberes não hierárquicos, mas complementares entre si. Nota-se que esta disposição é fruto de uma metodologia que optou por entrelaçar os seus diferentes fazeres durante o processo de pesquisa, no fluxo contínuo entre o fazer e o pensar sobre o que se faz. Deste modo, revela-se uma estreita relação entre a metodologia do processo e o seu resultado, e aponta-se para uma reflexão sobre possíveis caminhos para pesquisas que se desenvolvam entre os fazeres artístico e o acadêmico.

## Referências

- BASTOS, Helena. **Corpo sem vontade**. Rev. e trad. Martina Altaef. São Paulo: ECA-USP/ Cooperativa Paulista de Dança, 2017.
- BERTHOZ, Alain. **The Brain's Sense of Movement**. Cambridge: Harvard University Press, 2000
- DAMÁSIO, António. **O erro de Descartes**: emoção, razão e o cérebro humano. Trad. Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- DAMÁSIO, António. **O mistério da consciência**: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- DAMÁSIO, António. **E o cérebro criou o Homem**. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- EDELMAN, Gerald. **A Universe of Consciousness**: How Matter Becomes Imagination. Nova York: Basic Books, 2000.
- EDELMAN, Gerald. **Bright Air, Brilliant Fire**: on the matter of the mind. London: Penguin Books, 1994.
- EDELMAN, Gerald. **Neural Darwinism**: the theory of neuronal group selection. USA: BasicBooks, 1987.
- GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metaforas de la vida cotidiana**. Trad. Carmen González Marín. Madrid: Ediciones Cátedra, 1980.
- NOË, Alva. **Action in Perception**. Cambridge/Londres: MIT Press, 2004.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2004.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2004.
- SENNETT, Richard. **O Artífice**. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2015.

VARELA, Francisco J.; THOMPSON, Evan & ROSCH, Eleanor. **The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience**. Londres/Cambridge: e MIT Press, 1993.

VENTURELLI, Camila de Moura. **Cartografar o cotidiano: gestos pelo manuseio de tensão**. São Paulo, 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

**Sobre a autora:**

Camila Venturelli é artista da dança e pesquisadora. Mestre em Artes Cênicas (USP), bacharel em Comunicação das Artes do Corpo (PUC-SP). Fundou e coordena o Laboratório de Manuseio Coreográfico, plataforma de pesquisa e criação em dança e atua em parceria com artistas e coletivos. E-mail: [camila.venturelli@gmail.com](mailto:camila.venturelli@gmail.com)

**Sobre la autora:**

Camila Venturelli es artista y investigadora de danza. Maestría en Artes Escénicas (USP), se graduó en Comunicación de las Artes del cuerpo (PUC-SP). Fundó y coordina el Laboratorio de Manejo Coreográfico, una plataforma de investigación y creación de danza, y trabaja en asociación con artistas y colectivos. Correo electrónico: [camila.venturelli@gmail.com](mailto:camila.venturelli@gmail.com)

**About the author:**

Camila Venturelli is a dance artist and researcher. Master in Performing Arts (USP), Bachelor of Communication of Body Arts (PUC-SP). She founded and coordinates the Choreographic Handling Laboratory, a dance research and creation platform and works in partnership with artists and collectives. Email: [camila.venturelli@gmail.com](mailto:camila.venturelli@gmail.com)

## ESCRITAS SOMATO-CARTOGRÁFICAS: TERRACIMENTOMUSGOÁGUAFOLHASAREIAPEDRACHÃO

Lidia Costa Lorangeira – Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Ruth Silva Torralba Ribeiro – Universidade Federal do Rio de Janeiro

**Resumo** | No presente trabalho, propomos compartilhar textualidades oriundas de escritas somato-cartográficas realizadas pelo Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança, da UFRJ – o núcleo – dentro do projeto Cartografias do Corpo na Cidade, no Rio de Janeiro. No referido projeto, exercitamos práticas de escritas contracoreográficas embasadas no método da cartografia, entendendo que os atravessamentos somáticos do escritor(a)/dançarina(o)/cartógrafo(a) em seu encontro com o território são o material relevante que nos leva a refletir sobre o mundo a partir dos nossos afetos. Salientamos a dimensão somato-cartográfica das produções que nascem a partir de experiências empíricas, sensíveis, íntimas, vividas no nosso corpo em seu encontro com pessoas e lugares. Quando contracoreográfica, a escrita pode sugerir uma não domesticação da dança à coreografia e ao seu legado colonial, criando outras textualidades que considerem as sensações, micromovimentos, percepções, imagens e rastros. Para além da folha de papel em branco e da sala de ensaio, muitas outras superfícies também registram textualidades somáticas: paredes, calçadas, chãos, plataformas digitais, corpos, papéis, folhas de árvores.

**Palavras-chave:** Escrita. Somáticas. Cartografia. Contracoreografia.

## ESCRITAS SOMATO-CARTOGRÁFICAS: TERRACIMENTOMUSGOÁGUAFOLHASAREIAPEDRACHÃO

**Resumen** | En este trabajo, proponemos compartir escritos somato-cartográficos realizados por el Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança, de la UFRJ – onúcleo – dentro del proyecto Cartografías del Cuerpo en la Ciudad, en Rio de Janeiro. En este proyecto practicamos la escritura contracoreográfica basada en el método de la cartografía, entendiendo que las cuestiones somáticas del escritor/bailarín/cartógrafo en su encuentro con el territorio son el material relevante que nos lleva a reflejar sobre el mundo desde nuestros afectos. Destacamos la dimensión somato-cartográfica de las producciones que nacen de experiencias empíricas, sensibles, íntimas, vividas en nuestros cuerpos en su encuentro con personas y lugares. Cuando contracoreográfica, la escritura puede sugerir una no domesticación de la danza a la coreografía y su legado colonial, creando otras textualidades que consideran las sensaciones, los micromovimientos, las percepciones, las imágenes y las pistas. Además de la hoja en blanco y la sala de ensayo, muchas otras superficies también registran nuestras textualidades somáticas: paredes, aceras, plataformas digitales, cuerpos, papeles y hojas de árboles.

**Palabras clave:** escrita, somática, cartografía, contracoreografía.

## SOMATO-CATOGRAPHIC WRITINGS: TERRACIMENTOMUSGOÁGUAFOLHASAREIAPEDRACHÃO

**Abstract** | In this work we propose to share somato-cartographic writings made by the Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança, UFRJ – o núcleo – within the project Cartographies of the Body in the City, in Rio de Janeiro. In this project, we practice counterchoreographic writings based on the method of cartography, understanding that the somatic crossings of the writer/dancer/cartographer in their encounter with the territory are the relevant material that leads us to reflect on the world from our affections. We emphasize the somato-cartographic dimension of the productions that are born from empirical, sensitive, intimate experiences lived in our bodies in their encounter with people and places. When counterchoreographic, writing may suggest a non-domestication of dance to choreography and its colonial legacy, creating other textualities that consider sensations, micromovements, perceptions, images, and traces. Besides the blank sheet of paper and the rehearsal room, many other surfaces also may record our somatic textualities: walls, sidewalks, floors, digital platforms, bodies, papers, and tree leaves.

**Keywords:** writing, somatic, cartography, counterchoreography.

As reflexões e escritas partilhadas neste texto emergiram de experimentações coletivas realizadas dentro do projeto Cartografias do Corpo na Cidade, desenvolvido de 2015 até 2018<sup>175</sup>, pelo Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança – o núcleo –, constituído de um ajuntamento de mulheres – pesquisadoras, artistas, professoras e estudantes de dança – relacionadas aos cursos de graduação e pós-graduação em Dança do Departamento de Arte Corporal da UFRJ. A perspectiva em dança na qual nos inserimos acontece na fricção entre arte-vida e se interessa por aquilo que pode emergir do encontro entre pessoas e lugares para, a partir daí, criar práticas de *estarcom* no cruzo corpo-cidade. A atuação d'o núcleo aposta na ocupação afetiva de espaços da cidade como procedimento para a produção de conhecimento em dança. Uma política do encontro pautada em relações de sintonia, afeto e ressonância. Política que é também sustentada pela crítica à lógica de poder colonial – de comando e obediência – que fundamenta os processos de formação e criação da dança cênica ocidental associada à coreografia. A contracoreografia, nesse sentido, é um termo desenvolvido na tese de doutorado de Lidia Larangeira (2019) que questiona, através de práticas coletivas, as relações de poder da dança herdadas pelo legado colonial.

---

<sup>175</sup>Atualmente o núcleo tem realizado a Pesquisa Posaúsub Ibi (sonhar o chão que se pisa): corporeidade e decolonialidade nos cruzos da dança. Para conhecer as integrantes d'o núcleo e saber mais, acesse: [www.onucleo.art](http://www.onucleo.art)

Embora o núcleo tenha realizado, ao longo dos anos, diversas práticas em espaços múltiplos da cidade do Rio de Janeiro, neste artigo vamos concentrar a atenção às escritas somato-cartográficas realizadas na Aldeia Maracanã, no Morro da Conceição e na praça Poeta Duque Costa. A dimensão somática da experiência do encontro com os lugares vai conduzindo a construção dos textos que estamos chamando de somato-cartográficos. A abertura da percepção nos conecta com camadas multidimensionais do espaço que contemplam outros aspectos do visível. A abertura para o não-saber ativa a pele do encontro e o aspecto não expositivo da presença. A dilatação do tempo ordinário e a instauração de uma demora estabelecem um vago. O espaço é guia e convoca a abertura e a ativação da percepção somática, atmosférica, vibrátil e geográfica (mapear, orientar, situar) do corpo. Uma prática sem finalidade e sem objetivo. Experiência coletiva. Tomamos como procedimento metodológico a cartografia<sup>176</sup> e nos guiamos pelo plano de composição que chamamos de *estarcómic*.

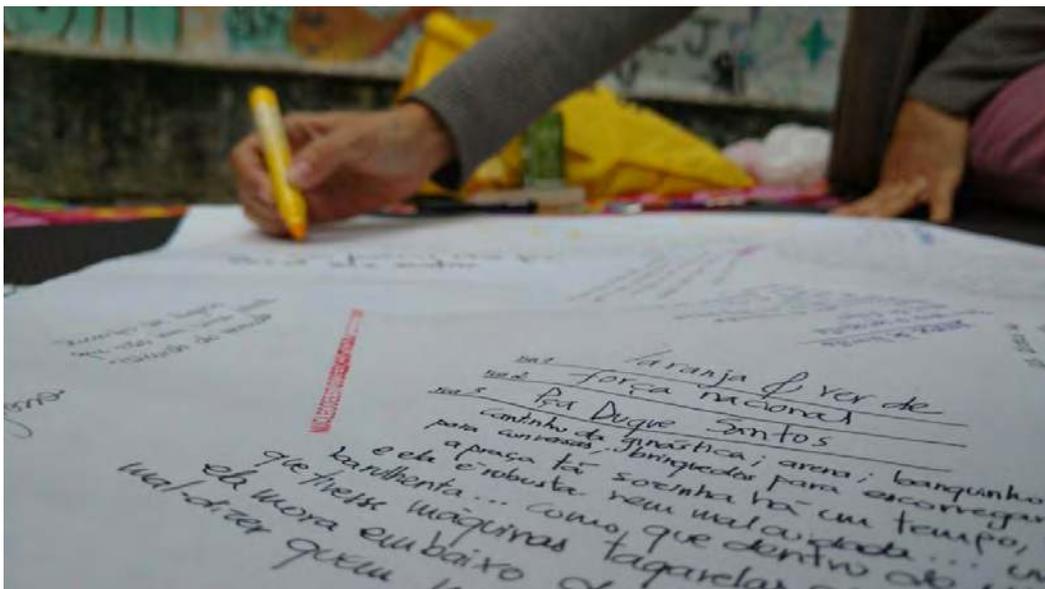


Figura 1 – Ocupação afetiva na praça Poeta Duque Costa, 2017. Fotografia: Laura Vainer.

O *estarcómic* convida à instauração de uma dança contracoreográfica descomprometida com a exibição de algo: “sem cena, sem exibição, sem público, sem

<sup>176</sup>A cartografia como método de pesquisa intervenção propõe uma inversão no sentido tradicional de pesquisar, enfatizando-se o processo, o percurso que traça suas próprias metas a partir de seu movimento, para além das prescrições e objetivos dados a priori no ato de pesquisar (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2010). Nessa perspectiva, todo corpo interfere no espaço, ocupa um espaço no espaço, portanto não há neutralidade nesse modo de estar na pesquisa. Conhecer é então um fazer-criar. Conhecer a realidade é acompanhar seu processo de constituição, sua feitura, feitura que se faz com.

ensaio e sem repetição” (LARANGEIRA, 2019, p. 71). Uma dança comprometida com o micro e com o pré-movimento, com uma abertura do corpo que procura e deseja encontrar aquilo que viemos chamando de OUTRO. *Estarcom* o OUTRO – pessoas e lugares – tem sido uma possibilidade de renovação do sentido da vida e de criação de brechas para que as potências alegres e ativas possam emergir. Exercitamos o *estarcom* como reinvenção das forças de ação na cidade.

como  
criar  
condições  
para criar

outros gestos  
outros gestos

a partir  
daquilo que é  
imperativo aos  
corpo?

(a praça está quase vazia)<sup>177</sup>

As cartografias são construídas na experiência afetiva com os espaços da cidade, são desdobramentos escritos, fotográficos e videográficos das experimentações vividas. Cartografar tem sido, para nós, uma experiência de fazer corpo com a cidade, um modo de *estarcom* pessoas e lugares e de alargar e transbordar os sentidos de criação em dança. Habitamos a dimensão somato-cartográfica para *estarcom* e nossas produções brotam de experiências empíricas, sensíveis, íntimas, vividas no nosso corpo em seu encontro com o chão da cidade e os corpos que o partilham.

A partir das práticas de escrita, nos perguntamos: Por que dançar quando o mundo parece em colapso? Como dançar quando o chão parece erodir sob nossos pés? Como pode a dança, em sua dimensão de encontro, ser uma experiência de re-existência? Como construir diálogos e trocas entre o chão da universidade e o chão da cidade?

SEMENTE, FRUTO, PEIXE, RIO, SEMENTE, CHÃO. O caminho da germinação é escuro.

Nesse pedaço de pele de Gaia só é terra metade do ano, a outra metade é água. A jenipapo-mãe dá frutos na cheia, nos galhos que permanecem fora d'água. O peixe pula e come o fruto. A semente passeia dentro do peixe, antes de voltar à água. Para o filho-jenipapo, tudo ainda é escuridão. Até que ele, num

---

<sup>177</sup> Escrita somato-cartográfica na praça Poeta Duque Costa de Thaís Chilinque

balanço ritmado entre flutuar e afundar, encontre o chão. Sai a água, entra a terra. O igapó é a casa do jenipapo.

O embrião rompe a semente, cria ramo, folha, raiz e, com luz, cresce. O chão não é aquele que sua memória evolutiva antecipava. Ao contrário da areia mole, uma argila dura. Rejeito de mineração: rijo e sem nutrientes. A lua deve ser assim. Ao invés de ter brotado na pele sã do planeta, a planta nasceu da ferida.

Todo o chão é vermelho. Bem perto de si, povo jenipapo, carregado por peixes nas mesmas águas. “Gente” de outros povos também. Plantas de diferentes tamanhos, jovens e adultas, distantes umas das outras. Muitas um pouco tortas porque crescerem em terreno tão duro, estéril e encarnado. Tem jenipapo grande também! É possível crescer aqui, na ferida, ainda que torcido. (SCARANO, 2019:35).



Figura 2 – Ocupação afetiva na Aldeia Maracanã, 2017. Fotografia: Ruth Ribeiro

Por mais naturalizada que a firmeza do chão sob nossos pés possa parecer, não nascemos (como espécie) em um espaço liso e plano, ou em uma superfície

neutra pronta para nossas ações, produções e “piruetas”. O chão sobre o qual pisamos agora - asfalto, piso frio, parquet ou linóleo<sup>178</sup> - só existe porque foi aterrado sobre os relevos de um organismo vivo que pulsa e vibra: a Terra.

**TERRACIMENTOMUSGOÁGUAEMPOÇADALIXOFOLHASSECA SMUSGO PEDRINHASXIXIPAPELMUSGOFOLHASSECA SLIXOMUSGOCIMENTOTERRAXIXIMUSGOÁGUAEMPOÇADAPAPELMUSGO PEDRINHAS PEDRINHASMUSGOXIXIÁGU AEMPOÇADALIXOTERRAPAPELMUSGOFOLHAS<sup>179</sup>**

Quantas camadas de pedras, asfalto e concreto separam nossos pés da terra propriamente dita? Paul Carter, em *The Lie of the Land* (1996), lança essa pergunta para refletir sobre a violência contida no processo de aplainamento e pavimentação do solo na construção de nossas casas, cidades e subjetividades enraizadas na colonialidade. A reflexão sobre “uma política do chão” nos faria lembrar que a terraplanagem aplaina os acidentes do solo e apaga as memórias e as inscrições daquele território. Em uma abordagem poética, o autor afirma que a restauração da terra se dará se a “liberarmos para o movimento”. (CARTER, 1996, p. 5, tradução nossa).

Ninguém parece se preocupar com o que foi removido quando as ruas foram traçadas de acordo com o plano bidimensional, quando a topografia natural foi neutralizada e no seu lugar paisagens artificiais foram cuidadosamente hipotecadas. Em ponto nenhum no processo de chegada, inquérito, estabelecimento e residência, o chão reclama nossa atenção. (CARTER, 1996, p. 2, tradução nossa)

Podemos, então, pensar que o chão sonhado diante deste cenário mundial de crise ecológica é um chão movediço, móvel, ativo, vivo que não esconde seus acidentes e relevos em pretensões de neutralidade. A dança faz lembrar que é preciso pés firmes na terra para suspender o céu e impedir que ele caia. Como é o chão que você pisa neste instante? Que memórias soterradas, aplainadas, se mantêm vivas debaixo de nossos pés?

---

<sup>178</sup> Linóleo é o tecido com que se produzem os tapetes utilizados como piso para diversos tipos de dança de palco do ocidente.

<sup>179</sup> Escrita somato-cartográfica de Raquel Oliveira na praça Poeta Duque Costa RJ.



Figura 3 – Ocupação afetiva no Morro da Conceição, 2016. Fotografia: Ruth Ribeiro

O chão, o asfalto revirado para levantar do chão a terra:  
desterrar: revirar a terra: devolver terra à Terra.  
Desterro.  
Encontro a terra do lugar que me chama.<sup>180</sup>

<sup>180</sup> Escrita somato-cartográfica de Ruth Torralba. Ocupação afetiva na Aldeia Maracanã, 2017.

Krenak (2019a) afirma que o antropoceno instaura uma pretensa ideia de superioridade e dominação do homem sobre a natureza, desconectando corpo-mundo, que fere não somente a Terra-mãe, mas muitos corpos vivos que teimam em se agarrar a ela. Os povos que vivem ligados à terra, hegemonicamente considerados minorias, são os maiores alvos da necropolítica de Estado (MBEMBE, 2018) e os mais vulnerabilizados pela nossa história colonial, escravocrata e pela recente exploração neoliberal. Justamente por estarem na mira das forças de exploração por tantos séculos, esses povos — originários — vêm desenvolvendo tecnologias de sobrevivência e re-existência. Articulando escapes e estratégias de vida e de bem viver.

O ensinamento, a absurda concentração antropocêntrica, esse pensamento que orientou e que sustentou o processo de colonização das Américas, que trouxe esse pensamento branco para ocupar a paisagem das Américas, ele imprimiu nessa paisagem a visão de uma planitude, a visão de um lugar plano, onde o saque de toda a riqueza, de toda fartura da natureza, se constitui no projeto civilizatório, no projeto de conquista, no projeto de consolidação de um tipo de sociedade. (KRENAK, 2019a, p. 86 e 87)

Para os yanomami, a Terra é também o dorso do antigo céu Hutukara que caiu no princípio do mundo. Em sua cosmogonia, o esqueleto da Terra, o que está debaixo de sua carne, aquilo que os brancos chamam de minérios, são “as lascas do céu, da lua, do sol e das estrelas que caíram no primeiro tempo” (KOPENAWA; ALBERT, p. 357, 2015). Esses metais, mareaxi ou xitikarixi, que sustentam a carne do planeta, vêm do céu e precisam ser mantidos debaixo da terra para preservar a floresta e assegurar que o céu não caia novamente. Para os yanomami as doenças trazidas pelos brancos advêm da fumaça dos minérios — fumaça de epidemia xawara. A cosmogonia yanomami nos indica que, para evitar a queda do céu, é preciso fazer dançar os xapiris, esses seres que resguardam a tensão gravitacional entre céu e terra. Indica também que é preciso cuidar da Terra, perceber seu corpo, cuidar da sua carne e fortalecer seu esqueleto para manter a pele da floresta de pé. É preciso sonhar a floresta, sonhar o céu, sonhar o chão da cidade.

CHEIRO de musgo que toca a PELE do nariz, se esparrama pelo corpo todo (parece mesmo da qualidade dos musgos saberem se emaranhar nas coisas), levam logo minhas MÃOS à busca de textura... veludo que cobre a pele do chão  
e se emaranha no meio da aspereza do cimento e das micropedrinhas e do que mais estiver pelo caminho.... meus DEDOS reconhecem

a aspereza estofada em verde.<sup>181</sup>



Figura 4 – Ocupação afetiva Morro da Conceição, 2016. Fotografia: Ruth Ribeiro

Parece que a colonização foi distanciando os sonhos da terra, ambicionando explorar outros mundos e perdendo a conexão com o seu lugar de origem que é vivo, ancestral, cíclico, mutante e mnêmico. Carter (1996) escreve que a avidez colonialista por remover cada vestígio de relevo e vegetação expressa uma esmagadora vontade de silenciar as diversas línguas e sonoridades originárias, de eliminar a dúvida e de silenciar os sussurros e os inexplicáveis tremores do céu e da terra, que parecem acompanhar a colonização. Quantas camadas de células nos distanciam da pele da Terra?

Os encontros me parecem rasteiras, próximos ao chão da umidade que avança sobre os meus  
quadris  
o meu braço esquerdo à tocar células de movimento de escrita de afeto outro e que ficou e o que está  
sendo  
parte já amarelou, já até caramelizou  
mas suas dobras ainda são maleáveis por uma  
brisa soprada<sup>182</sup>.

<sup>181</sup> Escrita somato-cartográfica de Raquel Oliveira na praça Poeta Duque Costa RJ.

<sup>182</sup> Escrita somato-cartográfica de Laura Vainer, na praça Poeta Duque Costa.

O “progresso” colonial parece estar construído sobre as ruínas do passado; “para ficar ereto, o homem precisa, parece, carimbar a terra plana, torná-la um planisfério pacífico” (CARTER, 1996, p. 9). A bipedia compulsória e sua erectibilidade fálica nos afastou de um contato mais ostensivo e íntimo com o chão. O cheiro e o gosto do chão são mais distantes com a cabeça apontada para o céu. Entretanto, enquanto corpos dançantes, somos convocadas a criar e a escrever a partir de um contato íntimo com o solo e com a força de ação da gravidade que atrai tudo para o centro da Terra.

Somos movidas a pensar a dança na universidade sob a perspectiva decolonial, considerando que a produção de conhecimento deve respeitar os saberes oriundos do chão – Terra – e reverenciar a força de nossas ancestralidades.

Espaço-raiz. Espaço-memória. Espaço-abrigo. Espaço-re-existir.  
Lá as árvores crescem pelas paredes, criam raízes por elas, buscando encontrar a terra.<sup>183</sup>



Figura 5 – Ocupação afetiva Aldeia Maracanã. Fotografia: Ruth Ribeiro

<sup>183</sup> Escrita somato-cartográfica de Ruth Torralba. Ocupação afetiva na Aldeia Maracanã, 2017.

## Referências

CARTER, Paul. **The lie of the land**. Boston, Mass.: Faber & Faber, 1996.

KOPENAWA, Davi. ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: Palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Coleção Tembetá. Ailton Krenak**. Lisboa: Oca Editorial, 2019a.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019b.

LARANGEIRA, Lidia Costa. **Coreografias e contracoreografias de levante: engajando dança, grafias e feminilidade**. 2019. 173 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

PASSOS, Eduardo, KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana. **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Editora Sulina, 2010

SCARANO, Fabio Rubio. **Regenerantes de Gaia**. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2019.

### Sobre as autoras:

Lidia Costa Larangeira é artista e Professora dos cursos de dança da UFRJ, doutora em Artes – UERJ e mestre em Ciências da Arte – UFF. Coordenadora do Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança e criadora do solo de dança Brinquedos para esquecer ou práticas de levantes, 2016.

lidia.costa@eefd.ufrj.br e llarangeira@yahoo.com.br

Ruth Silva Torralba Ribeiro é Professora dos Cursos de Dança da UFRJ e do PPGDan UFRJ. Artista e pesquisadora da dança e das práticas somáticas. Doutora e mestre em psicologia, terapeuta pelo movimento (FAV) e aperfeiçoamento em Eutonia (Instituto Gerda Alexander).

ruthtorralba@eefd.ufr.br e ruthtorralba@gmail.com

### Sobre las autoras:

Lidia Costa Larangeira es artista y profesora en los cursos de graduación de danza de la UFRJ, Doctora en Artes de la UERJ y Master en Artes de la UFF. Coordinadora del Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Danza y creadora del solo Brinquedos para esquecer o práticas de levantes, 2016.

Ruth Silva Torralba Ribeiro es profesora de los Cursos de Graduación de Danza y del PPGDan UFRJ. Artista e investigadora de la danza y las prácticas somáticas. Doctora y máster en psicología, terapeuta del movimiento (FAV) y mejora en Eutonia (Instituto Gerda Alexander).

**About the authors:**

Lidia Costa Larangeira is an artist and Professor in dance courses at UFRJ, PhD in Arts at UERJ and Master of Arts at UFF. Coordinator of Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança. Performer and creator of the dance solo Brinquedos para esquecer ou práticas de levantes, 2016.

Ruth Silva Torralba Ribeiro is Professor of Dance Courses at UFRJ and of PPGDan UFRJ. Artist and researcher of dance and somatic practices. PhD and master in psychology, movement therapist (FAV) and improvement in Eutonia (Gerda Alexander Institute).

## ABERRANTE(ÂNCIA) E RESISTÊNCIA: CARTOGRAFANDO A PERFORMATIVIDADE

Maria Ângela De Ambrosis Pinheiro Machado – Universidade Federal de Goiás e Universidade Estadual de Campinas  
Valéria Braga dos Santos – Café teatro Casa 107

**Resumo** | Este artigo visa desenvolver a ideia de ação aberrante inspirada na noção de movimento aberrante de Peter Pál Pelbart e resistência para delinear aspectos da linguagem performática e sua construção no corpo do performer. As autoras são criadoras da performance *Não posso esquecer*, em cartaz desde 2016 em Goiás e São Paulo. A comunicação terá por base os diálogos entre as autoras, que são, respectivamente, performer e diretora da interpretação. Este estudo permite entrever a compreensão do corpo e sua experiência do ponto de vista de duas mulheres, orientando a construção da expressão artística da performance, ou seja, cena e performatividade. Utilizaremos a ideia de movimento aberrante de Peter Pál Pelbart para uma análise de *Não posso esquecer* em seus processos criativos e performativos. Propomos um estudo das várias acepções da ideia de resistência (cultura, política, corpo) buscando compreender a potência de criação que estados de resistência gestam e, neste caso, como gestou o espetáculo *Não posso esquecer*. A fricção de forças gera um embate de resistências e, neste ambiente, a criação estética se potencializa. A proposta pretende, com os conceitos dados, construir uma nova fricção: a da escrita com a experiência cênica. A um só tempo, este percurso da criação artística amplia seu sentido e significado quando a performance *Não posso esquecer* subscreve um movimento aberrante e resistente ao embotamento político, educacional e cultural do sistema fascista de exercício do poder.

**Palavras-chave:** Aberrante. Resistência. Performance. Performatividade.

## ABERRANTE Y RESISTENCIA: MAPEO PERFORMATIVIDAD

**Resumen** | Esta comunicación tiene como objetivo desarrollar la idea de acción aberrante y resistencia para delinear aspectos del lenguaje de interpretación y su construcción en el cuerpo del intérprete. Las autoras son creadoras de la actuación *No puedo olvidar* en exhibición desde 2016 en Goiás y São Paulo. La comunicación se basará en los diálogos entre la creación del intérprete y el director. Este estudio nos permite vislumbrar la comprensión del cuerpo y su experiencia desde el punto de vista de dos mujeres, guiando la construcción de la expresión artística de la actuación, es decir, la escena y la performatividad. Utilizaremos la idea de Peter Pál Pelbart de movimiento aberrante para analizar el espectáculo *No puedo olvidar* en sus procesos creativos y performativos. Proponemos un estudio de los diversos significados de la idea de resistencia (cultura, política, cuerpo) buscando entender el poder de la creación que generan los estados de resistencia y, en este caso, cómo funciona la actuación *No puedo olvidar*. La fricción de las fuerzas genera un choque de resistencias y, en este entorno, la creación estética è potenciada. La propuesta pretende, con los conceptos dados, construir una nueva fricción: la de escribir con la

experiencia escénica. Al mismo tiempo, este camino de creación artística amplía su significado e importancia cuando la actuación *No puedo olvidar* se suscribe a un movimiento aberrante que es resistente a la embotamiento político, educativo y cultural del sistema fascista de ejercicio del poder.

**Palabras clave:** Aberrante. Resistencia. Performance art. Performatividad.

## ABERRANT AND RESISTANCE: MAPPING THE PERFORMATIVITY

**Abstract** | This communication aims to develop the idea of aberrant action and resistance to outline aspects of the performance language and its construction in the performer's body. The authors are the creators of the performance *I cannot forget* on display since 2016 in Goiás and São Paulo. The communication will be based on the dialogues between the creation of the performer and the director. This study allows us to glimpse the understanding of the body and its experience from the point of view of two women, guiding the construction of the artistic expression of the performance, that is, scene and performance. We will use Peter Pál Pelbart's idea of aberrant movement to analyze the performance *I cannot forget* in its creative and performative processes. We propose a study of the various meanings of the idea of resistance (culture, politics, body) seeking to understand the power of creation that states of resistance generate and, in this case, how it does in the performance *I cannot forget*. The friction of forces generates a clash of resistances and, in this environment, aesthetic creation is enhanced. The proposal intends with the concepts given to build a new friction: that of writing with the scenic experience. At the same time, this path of artistic creation expands its meaning and significance when the performance *I cannot forget* subscribes to an aberrant movement that is resistant to the political, educational, and cultural dullness of the fascist system of exercising power.

**Keywords:** Aberrant. Resistance. Performance. Performativity.

## Introdução

Este artigo inicia-se pelas imagens do teatro performativo *Não posso esquecer*<sup>184</sup>, criação das autoras desta fala escrita presente. Buscamos, com isso, trazer algumas

---

<sup>184</sup> O teatro performativo *Não posso esquecer* é encenado por Valéria Braga e interpretada por Maria Ângela De Ambrosio e conta com a dramaturgia e iluminação de Kleber Damaso e direção de arte de Cacá Fonseca. Teve estreia dia 05 de novembro e permaneceu em temporada até 04 de dezembro de 2016. Para sua realização, este espetáculo foi contemplado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura edital 02/2015. Desde 2016, este espetáculo compôs as atividades de pesquisa e extensão do Grupo IPU – Núcleo de estudos corpo, jogo e criação cênica, cadastrado na Pró reitoria de extensão e Cultura da Universidade Federal de Goiás. Em 2017, foi contemplado com o Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás para continuidade da pesquisa cênica, reestreado em 12 de maio de 2018, em Goiânia, perfazendo uma temporada de 20 apresentações por quatro gameleiras na cidade de Goiânia-GO, participando também neste mesmo ano dos festivais Goiânia em Cena e do FUGA- Festival de Teatro Universitário de Goiás. Em 2019, com apoio da Lei Municipal de incentivo à

imagens que, para nós, podem trazer uma sensação de aberrância e resistência, temas que pretendemos tratar neste artigo.

A sensação era como se houvesse um poço enorme atrás deles, cheio de eras de memória e de um pensamento constante longo e lento; mas, a superfície faiscava com o presente: como o sol tremeluzindo nas folhas externas de uma imensa árvore, ou nas ondas de um lago muito fundo. (...) parecia que alguma coisa que crescia na terra – adormecida (...) ou apenas percebendo-se a si mesma como algo entre a extremidade de uma raiz e a ponta de uma folha, entre a terra funda e o céu – despertara de repente e estava observando você com o mesmo cuidado lento que tinha dedicado às suas próprias preocupações por anos intermináveis. (Tolkien, 2000, p.485)



Figura 1 – apresentação da performance *Não posso esqu cer*, Centro Cultural da UFG, 2018. Foto: acervo das autoras.

---

cultura realizou a terceira temporada em Goiânia integrando a ação cultural de formação de plateia junto à Educação de Adolescentes, Jovens e Adultos (EAJA) e junto aos cursos técnicos de formação de atores no município de Goiânia, onde além da oficina de formação estes grupos foram levados ao teatro para apreciação estética da performance. Em 2019 ainda foram realizadas duas apresentações no SESC Ipiranga em São Paulo. Finalizada nos dias 04, 12 e 13 de março de 2020, esta terceira temporada contou ainda com três apresentações com áudio descrição atendendo pessoas cegas ou com baixa visão, para quem também oferecemos uma oficina de formação de plateia antes da apreciação. Destaco também a participação de um grupo de estudantes deficientes auditivos nestas últimas apresentações realizadas em março de 2020. E ainda, para 2020, com apoio do Fundo de Arte e Cultura de Goiás, realizar-se-ia presencialmente a primeira circulação nacional da performance em São Paulo e Paraná. Com a pandemia e consequente protocolos de isolamento social, este projeto foi adaptado para execução *online*. Foram realizados sete *workshops* de formação de plateia (*online*) dirigida para público das cidades de São Paulo-SP, São Roque -SP, Curitiba-PR e Ponta Grossa-PR, pois eram as cidades que comporiam a circulação nacional. Foram realizados estudos e ensaios para integrar os meios digitais à performance de modo a salvaguardar elementos da performance presencial ao associar a ela os recursos audiovisuais e seu caráter performático também. Foram realizadas duas *lives* (dias 22 e 23 de julho de 2020) com a performance acontecendo ao vivo e a partir destas filmagens foi editado um vídeo disponibilizado na página do YOUTUBE do projeto. Link para a live ocorrida em 23 de julho 2020 [https://www.youtube.com/watch?v=lxPU9Ufxcng&t=1792s&ab\\_channel=UFGOficial](https://www.youtube.com/watch?v=lxPU9Ufxcng&t=1792s&ab_channel=UFGOficial)



Figura 2 – apresentação da performance *Não posso esqui cer* em 2018, Escola de Música e Artes Cênicas da UFG. Foto: acervo das autoras.



Figura 3 – Apresentação da performance *Não posso esqui cer*, Centro Cultural da UFG. Foto: Layza Vasconcelos.



Figura 4 – Apresentação da performance *Não posso esquecer*, Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, em 2019. Foto: Layza Vasconcelos.



Figura 5 – Apresentação da performance *Não posso esquecer*, Centro Cultural da UFG, 2020. Foto: Layza Vasconcelos.



Figura 6 – Apresentação da performance *Não posso esqu cer*, Centro Cultural da UFG, 2018. Foto: Fabícia Vilarinho.

O teatro performativo *Não posso esqu cer*, trata-se de uma execução guiada pela experiência e do que ela pode produzir e expressar naquele momento, embora, esta se realize mediante uma composição de movimentos, figurino, objetos, sob um foco de luz, num espaço cênico onde transbordam imagens, sensações, personagens e corpos. Não se trata de uma execução realizada nos moldes de um drama. Na performance, a ação se sustenta na busca de pontos limites de tensão, torção, resistência e fluxo do corpo: um jogo relacional com os objetos e o figurino e na construção se sonoridades inerentes a este fluxo. Neste intenso e complexo jogo de ações, o espectador presencia um fluxo de imagens de um corpo disforme, informe, artisticamente aberrantes criado pela integração do corpo, movimento, figurino e objetos de cena, em uma dramaturgia nascida destas relações. Os sentidos do espetáculo são dados pela execução e pelo ato de assistir.

A performance se realiza dentro de uma lógica própria. A lógica da experiência presente no ato performativo. Ação produz imagens que, por sua vez, acionam possíveis sensações, sentimentos, memória no espectador.

Todos (atos performativos) tem sua lógica e no entanto, liberam um movimento aberrante, produzem ao seu redor um abalo, uma ruptura, uma fissura, um desregramento. Deixam vazar alguma coisa que extrapola nossa capacidade de compreender, ou de sentir, ou de pensar ou de programar e nos levam até o limite [...] Do que esses movimentos aberrantes dão

testemunho é de uma potência, uma potência de vida que talvez não caiba no limite de uma vida, de uma existência definida, de uma sensibilidade configurada, de um pensamento possível, individual ou coletivo. Como se essa potência que eles liberam extrapolasse nossa vivência ordinária, nossa existência corriqueira, nossa normalidade cotidiana. Pois de fato, isso que irrompe parece grande demais até para quem o vive, forte demais para quem o experimenta, terrível demais para quem sofre, belo demais para quem admira (PELBART, 2019, p. 301-302)

Ao longo dos quatro anos em que estive em cartaz, é possível identificar, em vários depoimentos de espectadores do teatro performativo *Não posso esquecer*, semelhanças com esta descrição de percepções acima descritas. Estas percorrem vários caminhos, as temáticas assemelham-se, mas os julgamentos perceptivos vêm carregados das memórias dos espectadores, de sua história e associada ao entendimento. Revelam, assim, a potência que a performance pretende ao se expor ao mundo como movimento aberrante, não só como modo de fazer teatro, mas como modo de afetar os hábitos perceptivos do espectador.

Na qualidade de uma ação performativa, os sentidos do espetáculo são dados pela execução e pelo ato de assistir (FERÁL, 2015). Compreender *Não posso esquecer* como teatro performativo, segundo o que é pontuado por Féral, significa fundamentar a apreciação estética do espectador na performatividade do ator e da encenação mais que a narrativa ou história dramática. Implica em dar lugar à ação e à experiência do corpo em cena como produtores de sentido mais do que à representação de um personagem. No teatro performativo, o espectador mais cria o sentido do que compreende o sentido dado. Assim, o este é tomado pela partilha de uma experiência cênica.

Desta maneira, a ação cênica estruturada numa perspectiva de tensão, força, resistência e torção, somada à potência que a execução ganha quando realizada na perspectiva da experiência em cena, conduzem o espectador na construção própria de sentido, quiçá, respondendo à pergunta “o que não posso esquecer?” A primeira sequência de movimento da performance constitui-se em torções nas quais braço, cabeça e tronco apenas se movem quando o limite da torção exige. Lentamente, tensamente, largamente, longamente, como que o galho de centenária árvore viva, resistente e resistindo, a imagem da cena se forma e os sentidos se produzem. A sensação cinestésica da resistência provoca a construção de imagens aberrantes, este conjunto de movimento e imagem, por sua vez, instiga a percepção sinestésica do espectador.

Alguns sentidos da palavra resistência, implícita nos processos de criação e apresentação do teatro performativo *Não posso esqu cer*, podem ajudar a compreender um núcleo sígnico transbordado na performatividade da cena, que geram, a um só tempo, imagens aberrantes e as tornam um lugar da experiência aberta aos diversos sentidos que qualificam a performance arte.

Do Dicionário *on-line* de Português temos:

Resistência: substantivo feminino. Ação ou efeito de resistir, de não ceder nem sucumbir. Recusa de submissão à vontade de outrem; oposição[...]. Tendência para suportar dificuldades, como doenças, fome, grandes esforços [...]. Qualidade de um corpo que reage contra a ação de outro corpo. [...]. Defesa contra um ataque [...]. [Física] Força que se opõe ao movimento; inércia. [...]. [...]. [Eletricidade] Condutor elétrico do qual se utiliza especialmente a resistência. [expressão] Centro de resistência. [..]. Resistência do ar. Força que o ar, mesmo imóvel, opõe ao deslocamento de um corpo, particularmente de um projétil. [Construção] Resistência dos materiais. Ciência que tem como objetivo determinar as dimensões dos elementos de uma construção para que possam resistir à tensão que terão de suportar. Resistência passiva. A que se faz sem revide, sem apelo à violência. Etimologia (origem da palavra **resistência**). Do latim *resistentia*.ae. (Dicionário online de português, <https://www.dicio.com.br/resistencia/>, acessado em 28 08 de 2021, grifo nosso)

Entre seus sentidos metafóricos e possíveis descrições de acontecimentos, o termo resistência constitui o *modus operandi* desta performance que dá substância ao corpo da mulher. Nascida debaixo de uma gameleira, a partir de longo processo de criação, o teatro performativo traz em sua temática a resistência da mulher. Instiga o espectador a olhar este corpo em estado de resistência como forma de não ceder nem sucumbir, ao recusar-se à submissão. Historicamente, o corpo da mulher traz a memória da opressão sofrida no sistema patriarcal e machista que orienta a vida social da cultura ocidental (Machado, 2020). O corpo em estado de resistência pode explorar a força e a tendência de ‘Marias Marias’<sup>185</sup> para suportar dificuldades trazidas pela vida neste ambiente muitas vezes hostil às mulheres (MACHADO, 2021).

O termo resistência, no sentido de promover a qualidade de um corpo para interagir e agir frente a ação de outro corpo (pronto para defender-se ou gozar-se), sugere uma proximidade no sentido metafórico à condição sócio-histórica da mulher

---

<sup>185</sup> Alusão poética à música Maria Maria de Milton Nascimento e Fernando Brant, Clube da Esquina 1978.

e/ou pode ser compreendido na performatividade da atriz em sua relação com objetos, figurino e movimentos. Somando ao sentido dado pela ciência Física, pode-se distinguir a resistência pela compreensão do movimento da atriz conduzida por vetores de força e resistência ao movimento. Nos ensaios e nas apresentações, jogar com a resistência do ar era uma forma de construir do corpo cênico.

Poética ou ainda em processo de comprovação científica, o corpo em estado de resistência produz calor e imagem, há algo de eletricidade na ação cênica.

Hoje compreendemos que a personagem de *Não posso esqu cer* não é somente uma, mas possíveis mulheres anônimas, disformes, torcidas, escondidas, resistentes, sensuais, presas, contidas, cujo movimento liberta e prende, resiste e cede, carrega incondicionalmente a história do corpo feminino, mergulha voluntariamente em seu próprio sufocamento e busca incansavelmente o que não vai encontrar. Vai embora para o nada, andarilha no mundo e no tempo. Personagens paradoxais constituem o eixo de construção da ação performativa (PELBART, 2019).

Embora pareçam doentio, na verdade, laçam sobre o entorno uma luz lívida através da qual iluminam as doenças do entorno... Mais do que neuróticos ou psicóticos, são médicos da civilização, diagnosticam as doenças do mundo, isto é, o domínio do homem branco, macho, ocidental, nacional, eurocêntrico, colonialista, racista, heteronormativo, isto é, humano, demasiadamente humano, como diria Nietzsche. (PELBART, 2019, p. 304)

Se, por um lado, o corpo em estado de resistência pode trazer as compreensões acima, por outro, no contexto das artes da cena atual, o teatro performativo *Não posso esqu cer* constitui um possível centro de resistência às aberrantes dissoluções da vida, da mulher, da natureza, da sensibilidade, da percepção e interação com o outro (Machado, 2021). Todo prazer é fonte de resistência, o prazer estético carrega esta potência de transformação (Foucault, 2004). Corpo em resistência na cena incita criação de sentidos metafóricos e vivos para a construção do corpo feminino na vida, cuja resistência passiva ou ativa nutre o viver. Assim, o termo resistência conduz a cena do ponto de vista do corpo da atriz e dos possíveis sentidos da encenação. Resistência está em cena e está nos possíveis sentidos da cena. “Do latim *resistentia.ae*”.

Como pontuado anteriormente, este *modus operandi* do teatro performativo *Não posso esqu cer* gesta na cena um fluxo de imagens de um corpo disforme, informe e aberrante que somado à esta perspectiva da performatividade, este modo de ser da

experiência em cena, permite-nos compreender esta performance como um movimento aberrante, conforme definição de Peter Pál Pelbart (2019).

Conforme este autor, movimentos aberrantes não são anomalias da natureza humana, como comumente relacionamos o termo às monstruosidades, aberrações ou anormalidades, como se fossem algo completamente fora dos padrões de normalidade. Movimento aberrante é por ele tratado como ações, acontecimentos que afetam, primeiramente, a qualidade sensível da natureza humana e que “não pode ser apreendido racionalmente” (p. 301). Sua lógica própria afeta antes os sentidos, descompensando as formulações padronizadas no julgamento perceptivo e do pensamento. Nesse sentido, movimentos aberrantes geram modificações nos estados perceptivos de quem os presencia ou vivência.

Nesta perspectiva, compreendemos o teatro performativo *Não posso esqu cer* como um movimento aberrante, uma vez que seu foco não é atingir seu público com uma compreensão racionalizada, linear da obra cênica, mas atingi-lo em sua sensibilidade ao propor imagens, sensações e percepções para que o próprio espectador possa criar, a partir delas, a sua própria compreensão. Ao que parece, esta condição não é específica desta performance, mas uma qualidade inerente à performance artística (FÉRAL, 2015).

Segundo Féral,

entretanto, se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusões, espetáculo centrado na imagem e na ação não mais sobre o texto dramático, apelo a receptividade do espectador de natureza essencialmente espetacular ou aos modos das percepções próprias das tecnologias.) Todos estes elementos que se inscrevem numa performatividade cênica, hoje tornada frequente na maior parte das cenas contemporâneas do Ocidente (...), constituem as características daquilo que gostaria de chamar de ‘teatro performativo’ (FÉRAL, 2015, p. 114).

Do ponto de vista semiótico, as imagens produzidas no teatro performativo *Não posso esqu cer* são núcleos sintéticos e contundentes de signos que atuam sobre os processos perceptivos do espectador. Estas nascem do estudo da resistência do corpo em seu amplo sentido (físico, cultural, social). A encenação desenhada com este material cênico conduz a construção de imagens aberrantes cujo foco não é atingir o público por meio de uma compreensão racionalizada, linear da obra cênica,

mas atingi-lo em sua sensibilidade ao propor imagens, sensações e percepções para que o próprio espectador possa criar a partir delas a sua própria compreensão.

## Referências

DICIONÁRIO *ON-LINE* DE PORTUGUÊS. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/resistencia/>. Acesso em 28 ago. 2021.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. São Paulo (SP): Perspectiva, 2015.

FOUCAULT, Michel. Michel Foucault, uma entrevista: sexo, poder e a política da identidade. **Revista Verve**, São Paulo, v. 5, p. 260-277, 2004.

MACHADO, Maria Ângela De Ambrósio Pinheiro. Não posso esquecer: arte como experiência e memória. **Revista Limiar**, São Paulo, v. 7, n. 14, p. 333-353, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/limiar/article/view/12085>. Acesso: 20 ago. 2021.

MACHADO, Maria Ângela De Ambrosio Pinheiro. Corpo em processo criativo sempre. **Revista Arte Da Cena**, v. 6, n. 1, p. 133-159, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/63167>. Acesso: 15 ago. 2021.

PELBART, Peter Pál. Movimentos aberrantes. *In*: CONARGO, O; FERNANDES, Silvia; GUIMARÃES, Julia. **O teatro como experiência pública**. São Paulo: HUCITEC, 2019.

TOLKIEN, J. R. R. **O Senhor dos anéis**. Trad. Lenita Maira Rimo li Esteves e Almito Pissetta. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

## Sobre as autoras:

Profª Drª Maria Ângela De A. P. Machado é atriz e palhaça. Professora da Universidade Federal de Goiás. Pós doutoranda na UNICAMP-SP. Educadora do Movimento Somático pela *School for Body-Mind Centering™*. [maria\\_angela\\_ambrosis@ufg.br](mailto:maria_angela_ambrosis@ufg.br)

Profª Ms. Valéria Braga dos Santos é atriz, encenadora, pesquisadora e professora de teatro. Mestre em Performances Culturais e Especialista em História Cultural, ambos pela Universidade Federal de Goiás. [valeriabraga9@gmail.com](mailto:valeriabraga9@gmail.com)

**Sobre las autoras:**

Profª Drª Maria Ângela De A. P. Machado es actriz y payaso. Profesor de la Universidad Federal de Goiás, estudiante de postdoctorado en UNICAMP-SP. Educadora del Movimiento Somático por la *School for Body-Mind Centering*<sup>SM</sup>. maria\_angela\_ambrosis@ufg.br

La profesora Valéria Braga dos Santos es actriz, directora, investigadora y profesora de teatro. Máster en Actuaciones Culturales y Especialista en Historia Cultural, ambos de la Universidad Federal de Goiás. valeriabraga9@gmail.com

**About the authors:**

Profª Drª Maria Ângela De A. P. Machado is an actress and clown. Professor at the Federal University of Goiás. Post doctoral student at UNICAMP-SP. Certified Somatic Movement Educator by The School for Body0Mind Centering<sup>SM</sup>.maria\_angela\_ambrosis@ufg.br

Profª Ms. Valéria Braga dos Santos is an actress, director, researcher, and theater teacher. Master in Cultural Performances and Specialist in Cultural History, both from the Federal University of Goiás. valeriabraga9@gmail.com

## CARTAS PARA/DE/SOBRE UMA ESCRITADANÇANTE

Neila Cristina Baldi – Universidade Federal de Santa Maria

**Resumo** | Sinopse das cartas: Escrevo-te porque contar histórias tem sido o meu fascínio, desde a infância, quando brincava de casinha. Conte histórias também dançando. Conte histórias como jornalista. Conte a história dos(as) estudantes com os quais trabalhei, durante meu doutorado. Conto-te, agora, a história da escrita da minha tese de doutorado. Se eu estava pesquisando dançando o aprender ensinar balé clássico a partir das abordagens somáticas Sistema Laban/Bartenieff e Coordenação Motora, aliadas ao Construtivismo Pós-Piagetiano, minhas escolhas metodológicas deviam dialogar com as epistemológicas. Então, escolhi as pesquisas somático-performativa e autobiográfica como metodologias e, em virtude destas, modifiquei a minha escrita. Como o pesquisador dançando afetava o meu escrever dançando? Escrevi-te cartas, como Noverre, para discutir o ensinar aprender balé. Havia dias em que te contava sobre como transcorriam minhas aulas. Em outros, discutia questões a respeito das bases epistemológicas. Houve momentos em que me dediquei a contar sobre os resultados da pesquisa: a proposta metodológica Espiral do/no movimento/conhecimento, constituída de quatro eixos: (re)conhecer, (re)significar, explorar e conceituar. As cartas, a partir da narrativa dos(as) estudantes, revelaram que esta proposta metodológica pode facilitar o processo de aprendizagem, bem como torná-lo mais significativo, e favorecer a autonomia do sujeito frente à construção do seu conhecimento em dança no/pelo corpo, assim como provocar reverberações para o fazer docente dos(as) estudantes. Mas, mais que apenas narrarte, escrevi dançando, corporificando a pesquisa, de modo a não dissociar a pesquisa em/com dança da escrita. Nesta carta, conto-te um pouco deste processo de escrita: que estratégias busquei para corporificar a escrita da pesquisa e escrever dançando. Lispector (1974, 1980), Fernandes (2013, 2015), Barret e Bolt (2007) e Hernández (2013) apoiaram o meu pensar fazendo dançando. Conto-te aqui um pouco do que foi esse processo.

**Palavras-chave:** Escrita performativa. Escrever dançando. Pesquisador dançando. Pesquisa artístico-acadêmica.

## CARTAS A/DESDE/SOBRE UNA ESCRITURABAILANTE

**Resumen** | Sinopsis de las cartas: te escribo porque la narración de cuentos ha sido mi fascinación desde la infancia, cuando jugaba a la casa. También conté historias mientras bailaba. Conté historias como periodista. Conté la historia de los/las estudiantes con los/las cuales he trabajado en mi doctorado. Ahora te contaré la historia de la redacción de mi tesis doctoral. Si estaba investigando bailando sobre la enseñanza y el aprendizaje del ballet clásico desde los enfoques somáticos Laban/Bartenieff y la Coordinación Motora, aliados al Constructivismo Post-Piagetiano, mis elecciones metodológicas deberían dialogar con las epistemológicas. Entonces, elegí la investigación somático-performativa y autobiográfica como metodologías y, debido a esto, modifiqué mi escritura. ¿Cómo la investigación bailada afectó a mi escritura bailada? Te escribí cartas, como Noverre, para hablar sobre la

enseñanza y el aprendizaje del ballet. Según sea necesario, te escribí. Hubo días en que te conté cómo fueron mis clases. En otros, discutí cuestiones sobre bases epistemológicas. Hubo momentos en que me dediqué a contar los resultados de la investigación: la propuesta metodológica en espiral de / en el movimiento / conocimiento, que consta de cuatro ejes: (re) conocimiento, (re) significado, exploración y conceptualización. Las cartas, de la narrativa de los estudiantes, revelaron que esta propuesta metodológica puede facilitar el proceso de aprendizaje, así como hacerlo más significativo y favorecer la autonomía del sujeto con respecto a la construcción de sus conocimientos de danza en / en cuerpo, además de provocar reverberaciones para que los estudiantes sean maestros. Pero más que solo narrarte, escribí bailando, incorporando la investigación, para no dissociar la investigación en/con la danza de la escritura. En esta carta, te cuento un poco sobre este proceso de escritura: qué estrategias busqué para incorporar la escritura de investigación y la escritura bailada. Lispector (1974, 1980), Fernandes (2013, 2015), Barret y Bolt (2007) y Hernández (2013) apoyaron mi pensar haciendo bailando.

**Palabras clave:** Escritura performativa. Escribir bailando. Investigar bailando. Investigación artística y académica.

## LETTERS TO/ FROM/ABOUT A DANCERWRITER

**Abstract** | Synopsis of the letters: I write to you because telling stories has been my fascination, from childhood, when playing housewife. I told stories also dancing. I told stories as a journalist. I told the story of the students I worked with during my doctorate. Tell you the history of the writing of my doctoral thesis now. If I was researching dancing teaching learning classical ballet from the somatic approaches Laban/Bartenieff and Motor Coordination, allied to Post-Piagetian Constructivism, my methodological choices should dialogue with the epistemological ones. So, I chose somatic-performative and autobiographical research as methodologies and, because of these, I modified my writing. How did dancing researching affect my dancing writing? I wrote letters to you, like Noverre, to discuss teaching learning ballet. As needed, I wrote to you. There were days when I told you about how my classes went. In others, I discussed questions about epistemological bases. There were moments when I dedicated myself to tell about the results of the research: the Spiral methodological proposal of/in the movement/knowledge, consisting of four axes: (re) knowing, (re) signifying, exploring, and conceptualizing. The letters, from the students' narrative, revealed that this methodological proposal can facilitate the learning process, as well as making it meaningful and promoting the autonomy of the subjects facing their knowledge construction in dance in/by body, as well as causing reverberations to make students' teachers. But, more than just narrating to you, dancing writing, embodying the research, so as not to dissociate research in/with dance from writing. In this letter, I tell you a little about this writing process: what strategies did I seek to embody the research writing and dancing writing Lispector (1974, 1980), Fernandes (2013, 2015), Barret and Bolt (2007) and Hernández (2013) supported my thinking making dancing.

**Keywords:** Performative Writing. Dancing writing. Dancing researching. Artistic academic Research.

## Carta introdutória

Eu estava no Laboratório de Performance<sup>186</sup>, de pernas para o alto. Cantarolava várias músicas, uma seguida da outra: “Deixe-me ir, preciso andar, vou por aí a procurar rir pra não chorar” (CANDEIA FILHO, 1976). “Oh pedaço de mim, oh metade exilada de mim” (BUARQUE, 1977). “Você não sabe o quanto eu caminhei pra chegar até aqui” (GARRIDO; BIDO; LAZÃO; GHAMA, 1988). Não lembro quantas vezes fiquei assim, de pernas para o alto. Mas lembro que, em uma das noites, colegas colocaram lápis, caneta, borrachas entre meus dedos dos pés. E que fiquei a pensar: E se o pé não fosse a base? E se no desenho corporal os pés fossem a cabeça? Fui para casa pensando: se os meus pés falassem, o que eles diriam? E, na aula seguinte, propus que meus alunos e alunas<sup>187</sup> pesquisassem, em movimento, o que seus pés falavam e, depois, escrevessem. A partir deste pensar o pé em outro lugar, nasceu o sumário da tese, dividido em cartas às partes do corpo – que são eixos norteadores do meu trabalho docente a partir de abordagens somáticas.

Desde o Mestrado, eu vinha escrevendo cartas, como Noverre. Mas, no Doutorado, eu queria que a escrita fosse mais corporificada. A escrita de cartas pode ser tanto pensada como narrativas – (auto)biográficas, como diários do processo – mas também com uma produção artística outra, uma dança com as palavras, uma escrita literária – quantos livros são escritos como cartas? Barthes (2005) diz que escrita literária opõe-se à escrita da ciência, pois envolve a prática do desejo (querer-escrever) e isso não é fantástico, produzir uma tese não só com o desejo da pesquisa, mas o desejo da escrita? Apesar dos prazos, minha escritura, o tempo todo, foi desejante... é por isso que os temas iam e vinham, como as músicas que tocavam ao longo do processo.

Em “O mundo de Sofia”, o filósofo escreve para Sofia que: “[...] a única coisa de que precisamos para ser filósofos é a capacidade de nos admirarmos com as coisas.” (GAARDER, 2012, p. 27). E acrescenta que espera que ela “[...] não esteja

---

<sup>186</sup> O Laboratório de Performance da UFBA é uma atividade obrigatória para aqueles e aquelas que têm resultado cênico em suas pesquisas de Mestrado ou Doutorado em Artes Cênicas. E atividades optativa às demais pessoas. Não se constitui em uma disciplina da pós-graduação, mas em uma atividade. Sob coordenação da professora Ciane Fernandes, o Laboratório de Performance trabalha a partir da Pesquisa Somático-Performativa, tendo como principais eixos o Sistema Laban/Bartenieff e o Movimento Autêntico. Fernandes situa a Pesquisa Somático-Performativa dentro da chamada Prática como Pesquisa (Practice as Research – PaR).

<sup>187</sup> Minha pesquisa de campo era desenvolvida no Curso de Licenciatura em Dança, da Universidade Estadual do Sudoeste Baiano (UESB), onde lecionava à época, na disciplina Técnicas Corporais II – Dança Clássica.

entre aqueles que dão o mundo por visto.” (GAARDER, 2012, p. 28). Adentramos a academia e vamos repetir o que já está posto ou vamos propor formas outras de pesquisar e escrever? Se fazemos arte, pesquisamos arte, não seria bom que escrevêssemos arte? Estas eram minhas questões norteadoras de escrita. Não me interessava apenas falar sobre minha temática, mas também escrever a partir de uma perspectiva outra<sup>188</sup>.

Desde o Mestrado, eu queria responder à pergunta como é escrever sendo “[...] coerente com a(s) dança(s), isto é, *escreverdançando* ou *dançarescrevendo* como atos de igual valor, constituição e consistência?” (FERNANDES, 2013, p. 20). Mas talvez apenas no Doutorado tenha conseguido pesquisardançando e escreverdançando. Por isso, escrevo-te para contar sobre minha escritura artisticoacadêmica. Escrevo-te para falar das (a)(des)venturas da minha pesquisa de Doutorado, da minha pesquisadança e escritadança. Escrevo-te distanciada daquele momento – quatro anos da defesa – e em um momento em que volto a escrever cartas, a pesquisar a escritadançante<sup>189</sup>. E conto-te, a partir de agora, como foi esse processo de escreverdançando.

### **Carta sobre as escrituras**

“Desde o começo percebemos que a dança é afim à escrita, que o movimento que percorre uma entrelaça a outra, que as duas são feitas de algo único.” (TIBURI; ROCHA, 2012, p. 130). Deparei-me com essas cartas trocadas entre Márcia Tiburi e Thereza Rocha em 2013, quando me mudava de Brasília para Salvador, onde faria meu Mestrado. Trouxe o pensamento delas na escrita da dissertação e, a partir desta citação, fiquei a pensar sobre a relação da escrita com a dança. Etimologicamente, coreografia é escrita. E então, eu danço/escrevo desde os três anos de idade, quando iniciei meus estudos de balé clássico, em Porto Alegre, onde nasci.

---

<sup>188</sup>A partir do conceito de Pensamento-outro (KHATIBI, 2001), que parte do princípio da possibilidade do pensamento a partir da decolonização, ou seja, a luta contra a não-existência, a existência dominada e a desumanização. Quando comecei as escrituras das cartas, ainda não estava envolvida pelas leituras a respeito da decolonialidade, que passam a fazer parte do meu cotidiano em 2015, mas tinha a certeza da necessidade de uma escrita outra.

<sup>189</sup>Desde a defesa do Doutorado e a nomeação na UFSM, tenho me dedicado a pesquisas mais pedagógicas, a partir da Autobiografia, da Decolonialidade e da Educação Somática, que transformaram, parcialmente minhas escritas, uma vez que muitas revistas da área da Educação não permitem escritasdançantes. Com a pandemia e o isolamento social, meu grupo de pesquisa Corpografias/UFSM tem se dedicado a pesquisar práticas sensíveis e escritas sensíveis – pelo movimento, pelo desenho, pelas letras no papel.

Mas, se temos a escrita no espaço, proporcionada pelo corpo que dança, que outras escritas tenho produzido? Sempre gostei de escrever e, porque não passei no vestibular para Artes Cênicas, nos anos 1990, quando ainda não existia curso de graduação em Dança no Rio Grande do Sul, acabei por graduar-me em Comunicação Social/Jornalismo. E o que fiz como jornalista? Sim, eu era uma bailarina/jornalista e, às vezes, jornalista/bailarina... Escrevia. Trabalhei sempre – por mais de 15 anos – no jornalismo impresso.

Mas o que isso tem a ver com a dança? Ou com essas cartas que aqui te escrevo para falar da minha escritadançante, minha pesquisa artisticoacadêmica? Ora, Tiburi e Rocha (2012) fizeram-me inicialmente pensar sobre a escrita e, por fim, chegar a uma conclusão: sempre gostei de contar histórias. E esse foi o mote para o meu Doutorado: contar histórias de alunos(as) de balé clássico que vivenciavam outro modo de aprenderensinar esta técnica a partir de abordagens somáticas.

Então, eu inicio a minha tese dizendo-te que gosto de contar histórias. E, porque gosto de contar histórias, escolhi uma metodologia de pesquisa mista: somático-performativa e autobiografia. E, porque escolhi essas metodologias, escrevi a tese dançando e em forma de cartas...

Para produzir as cartas, passei a ler, no Mestrado, diversos livros escritos desta forma e também li e reli algumas obras de Paulo Freire, uma vez que muitas são escritas em forma de conversa ou cartas. Mas, no Doutorado, eu queria mais: não apenas narrar os fatos, mas corporificá-los. Uma das estratégias que usei, além de participar do Laboratório de Performance, foi ler ou reler diversos livros de Clarice Lispector, cuja escrita, na minha avaliação, é corporificada, mas também muitos(as) outros(as) autores(as) de literatura. Se estava fazendo/falando (de)arte, por que não consumir arte e deixá-la permear a minha pesquisa e escrita? Bosco (2007, p. 40) diz que “[...] quando se escreve, todo lido está em jogo, disponível, é a soma dos recursos que sustenta um pensamento ativo.” Então, na minha escrita havia, direta ou indiretamente, autores e autoras de literatura que me acompanham em boa parte da vida ou no momento do Doutorado, bem como as músicas que permeiam o meu viver.

Fiz outras escolhas para a escrita, que acho importante que tu saibas: a começar pelo uso da segunda pessoa do singular. Sou gaúcha e falo tu, ou seja, nada mais natural escrever para a segunda pessoa do singular. Mas, mais que isso: como as cartas não têm um(a) destinatário(a) específico: é para ti, homem ou mulher, estudante, artista, professor(a), o tu me dá uma impessoalidade de gênero.

Outra escolha a respeito da questão de gênero: o uso dos artigos nas variações masculina e feminina, o tempo todo. Bem como a escolha bibliográfica majoritariamente feminina, uma vez que as mulheres são maioria tanto na dança quanto na educação – campos de conhecimento aos quais a minha pesquisa se filia. Do mesmo modo, a escolha bibliográfica dos campos da educação, dança e educação somática, uma vez que:

Com frequência, usamos autores de várias áreas do conhecimento para legitimar nossas pesquisas. Porém, a maioria desses autores não é artista - pelo menos não como opção primeira e fundante -, e utiliza a arte como objeto de ilustração ou mesmo se apropria de termos artísticos para compor teorias de outros campos. Esta configuração é politicamente incorreta e perpetua modos limitantes de ver e viver. Ela subverte o campo das artes como puramente prático, a ser analisado e citado pelos “pensadores”, ou exaltado como objeto do desejo, confirmando sua marginalização, além de reforçar a dicotomia entre fazer e pensar, corpo e mente, Real e Simbólico.

Nossa justificativa para aquela fundamentação teórica extra-artes é, em geral, o argumento de que somos um campo recente de pesquisa e, portanto, não temos um arcabouço próprio e precisamos nos basear em áreas mais consolidadas para legitimar nossas pesquisas.

[...] Enquanto continuarmos a usar outros campos como fundamentos para nossa pesquisa, continuaremos a legitimar nossa auto-marginalização e a dicotomia entre fazer e pensar, serviço braçal e atividade intelectual, com desvalorização da primeira e hegemonia da segunda. (FERNANDES, 2014, p. 76-77).

## **Carta e(m) movimento**

“A coerência não é um favor que fazemos aos outros, mas uma forma ética de nos comportar. Por isso, não sou coerente para ser compensado, elogiado, aplaudido.” (FREIRE, 2000, p. 45). Escrever cartas também era coerente com a metodologia de pesquisa mista que (es)(a)colhi em meu Doutorado: somático-performativa e autobiografia.

Segundo Fernandes (2014), a pesquisa somático-performativa cria um arcabouço das e para as artes cênicas, tendo como principais eixos o Sistema Laban/Bartenieff e o Movimento Autêntico no contexto da Prática como Pesquisa – *PaR* (BARRET; BOLT, 2007 apud FERNANDES, 2014). A autora afirma, ainda, que:

Uma pesquisa não precisa necessariamente aplicar a Educação Somática para ser considerada Pesquisa Somático-Performativa. O fundamental é que tenha como eixo ou guia a corporeidade, compreendida como um todo somático, autônomo e inter-relacional. Ou seja, que o *modus operandi* da pesquisa seja determinado pelas conexões somáticas criativas, ao invés de

métodos determinados *a priori* e impostos a um objeto a ser analisado. O estudo também não precisa ser sobre performance ou temas afins, nem mesmo incluir encenação. A abordagem somática informa e se forma a partir da prática performativa processual, e vice-versa, ambas enquanto experiências metodológicas, como maneiras de ativar o estudado incógnita (daí o sentido da pesquisa), dando-lhe *espaçotempo* de manifest(açã)o. (FERNANDES, 2012, p. 3)

A escrita pessoal, proporcionada pelas cartas, na minha avaliação, era coerente com a pesquisa somático-performativa assim como, do mesmo modo, entendi, ao longo do processo, que essa escrita pessoal e em forma de cartas poderia ser também corporificada. Talvez outra opção que não cartas fosse a escrita em forma de diário.

Por sua vez, o campo da pesquisa autobiográfica foi constituído na segunda metade do século XX, e abrange histórias de vida, narrativas de si, autobiografias, biografias educativas, pesquisa em formação, entre outros termos que variam conforme os procedimentos, sendo muito comum na Educação. No entanto, as narrativas autobiográficas também aparecem tanto na Investigação Baseada em Artes – IBAs (HERNÁNDEZ, 2013) quanto na Pesquisa Educacional Baseada em Artes (Peba). Isto porque “[...] a ideia do investigador como alguém que está dentro, que sustenta histórias, e não só as coleta [...]” (HERNÁNDEZ, 2013, p. 47) permite que “[...] o leitor se sinta motivado a refletir sobre suas próprias experiências a partir do diálogo com o relato que lhe propõe o investigador” (HERNÁNDEZ, 2013, p. 48).

Ora, apoiei-me nas escritas – diários, reflexões e inventários pessoais – de minhas alunas e alunos para produzir a tese e, ao longo do processo, devolvia suas escrituras com cartas. Esta escrita, portanto, é coerente com a metodologia de pesquisa. Usava duas metodologias que propunham um tipo de movimento, metodologias em movimento, que entendem a processualidade da pesquisa e que, de alguma forma, dialogavam com as Artes ou são da Arte.

Além disso, as cartas permitiam-me um duplo narrar: enquanto escrevo, me narro – e, na tese há, inclusive, bastidores da pesquisa – e, ao mesmo tempo, há as narrativas de minhas alunas e alunos. Do mesmo modo que as escolhas que faço, ao longo do processo, a respeito do que escrevo, também têm uma duplicidade, uma vez que:

Ao dizer do outro, também estou dizendo um pouco de mim. Mostro-me com as palavras que escolho para apresentar da narração de si que dele ouvi. Digo de mim pela forma como o apresento na construção de meus registros e escritas, pelas escolhas que faço daquilo que imagino que deva ser

preservado e comunicado de sua narrativa. São escolhas e estas refletem, inexoravelmente, quem as faz. (TIMM, 2012, p. 180).

### **Carta sobre escrever dançando**

E como se deram minhas escritas dançantes? Minhas cartas, ao longo da tese, eram escritas à medida da necessidade do processo de pesquisa. Às vezes, literalmente dançando. Havia momentos em que eu fazia apontamentos no Laboratório de Performance, no meu diário de bordo, e, ao chegar em casa, os transcrevia para o computador. Havia momentos em que fazia minhas anotações e as retomava muito tempo depois. Tinha dias em que me sentava, como agora, sobre uma almofada por causa de uma tendinite no glúteo e, a partir da descrição daquele momento, começava a discorrer sobre algum tema. Havia momentos em que escrevia viajando, pois trabalhava no interior da Bahia e estudava na capital e, além disso, viajava para congressos. Os momentos de escrita eram diversos, alguns, inclusive, ao som de músicas que me martelavam e vinham para a minha escrita conversar comigo. Esta também foi uma estratégia para corporificar a escrita: ouvir música enquanto escrevia, quando estava em casa.

Não havia, portanto, uma ordem pré-definida dos temas, assim como não há agora, enquanto te escrevo: fui colocando no computador meus pensamentos ao vento e, depois, organizando-os, pois: “Escrevo-te em desordem, bem sei. Mas é como vivo. Eu só trabalho com achados e perdidos... [...]” (LISPECTOR, 1980, p. 74). Isso significa que a primeira carta não foi a primeira a ser escrita e que, lá pelas tantas, eu olhava para todas as cartas e encontrava assuntos em comum e organizava-as, mas que muitas foram reorganizadas na qualificação do Doutorado, algumas reescritas durante o processo, e outras escritas à medida que sentia falta de algum tema.

### **Cartas a partir do pesquisador dançado**

A pesquisa somático-performativa insere-se no contexto da prática como pesquisa e é “[...] uma forma de pesquisa acadêmica em que se busca descobrir e estabelecer novos conhecimentos através da prática, com resultados, muitas vezes, em formas simultaneamente práticas e teóricas.” (FERNANDES, 2015, p. 26). Neste

sentido, de acordo com ela, as abordagens exploratórias práticas estabelecem os percursos da pesquisa – inclusive as escolhas relativas à coleta de dados (FERNANDES, 2015). Ao longo do processo, muitas vezes isso não era claro para mim, mas ficou visível nas cartas finais da tese, quando me dei conta de que havia um entrelaçamento das metodologias – as da pesquisa e a que eu propunha na tese, pois esta versa exatamente sobre uma proposta metodológica para ensinar/aprender balé clássico. O que quero te dizer é que, ao final da escrita da tese, ainda escrevendo-a, me dei conta que via minha dança na tese. Minhas diversas danças/pesquisas: eu artista, eu artista/docente, eu pesquisadora. E, aí, o Laboratório de Performance é um *lócus* potente para entender o que estou dizendo. O que quero dizer é que enxerguei que minha pesquisa artística desenvolvida dentro do Laboratório de Performance – muitas vezes, o que produzíamos ali seria apresentado em mostras, fora das salas de aula da UFBA – durante o período do Mestrado e do Doutorado, aparece no meu fazer docente e, portanto, em minha tese.

Isso significa que não apenas a minha prática docente, nem a prática de minhas alunas e alunos fazem parte da pesquisa, mas também o próprio Laboratório de Performance, uma vez que é na exploração de movimentos que muitas questões da tese emergiram. Ou seja:

Não se trata, por exemplo, de apenas analisar uma prática, mas ser afetada por esta e durante o processo ir dançando com a pesquisa (deixando que as interferências afetem esta pesquisa). Trata-se, portanto, de estar aberta para o processo. E isso, em dança, sobretudo na contemporaneidade, faz muito sentido. (BALDI, 2017, p. 25)

Um ir-e-vir natural da dança, de afetar e ser afetado, e que se reflete na escrita, inclusive em um ir-e-vir fragmentado, como já te falei, quando escrevi que não havia uma ordem de escritura das cartas.

Importante ressaltar que, apesar de eu pesquisar balé clássico, no Laboratório de Performance não há a premissa da movimentação a partir de uma técnica codificada de dança, pelo contrário. Muitas vezes, nossa pesquisa corporal partia do Sistema Laban/Bartenieff ou do Movimento Autêntico.

A partir dessas premissas, exemplifico-te como a minha dança na pesquisa do Laboratório de Performance estava também na minha dança-pesquisa de Doutorado e no meu fazer docente. Uma das primeiras pesquisas corporais, no Laboratório de Performance, em 2013, ocorreu a partir da solicitação de que levássemos algum

objeto que tivesse relação com a pesquisa acadêmica. Eu havia me mudado para Salvador fazia pouco tempo e boa parte das minhas coisas ainda estava em Brasília. Busquei entre o que eu tinha comigo e levei, neste dia, um porta-joias, porque, apesar de não ser uma caixinha de música, me remetia a ela – e caixinhas de música, muitas vezes, têm bailarinas... E, como te disse, o balé clássico era meu objeto de pesquisa, no Mestrado e no Doutorado.

Durante um tempo fiquei brincando com esse porta-joias, de espiar o que havia dentro, do outro lado da tampa, de abrir e fechar, tirar suas partes – era composto por três compartimentos. Mexia no porta-joias e ao mesmo tempo me movimentava, muitas vezes inspirada pelo que fazia com a caixa, reproduzindo em mim, em gestos, o que fazia na caixa. Naquele dia não ficou perceptível, para mim, que naquela dança havia duas questões-chave para a pesquisa acadêmica: **buscar outro ângulo**, ver de outra forma o balé clássico e **desencaixar**. Só me dei conta disso algum tempo depois, já na escrita da dissertação, ao lembrar que estava há alguns encontros pesquisando o desencaixar no meu corpo, o desequilibrar, o espiar, o buscar novos ângulos... Ora, o que proponho metodologicamente para aprenderensinar balé clássico é exatamente um “desencaixe”, um modo outro de pensar a técnica, a partir das abordagens somáticas. Aquela pesquisa corporal me levou a outra: pular a janela e ver o que havia do lado de lá, e esta metáfora foi para o título da dissertação.

Ao final da tese, percebi muitas outras danças pesquisas artísticas que se entrelaçavam com a pesquisa acadêmica. Descobri o entrelaçamento das metodologias e das pesquisas. E percebi que há muito tempo estava pesquisando dançando, e que, aos poucos, isso se corporificava na escrita. Ou seja, que minhas escolhas tinham relação com o que estava vivendo, numa ‘influência’ da pesquisa somático-performativa, como citado acima sobre os percursos da pesquisa (FERNANDES, 2015).

### **Cartas para depois do depois**

“E eis que sinto que em breve nos separaremos.” (LISPECTOR, 1980, p. 73). Sinto que o que tinha para te contar, já o fiz. Pelo que te contei até aqui, talvez tu tenhas percebido que tanto a pesquisa somático-performativa quanto a autobiográfica são campos movediços, complexos, mas que, por outro lado, é fácil perceber, também, pelas minhas colocações, que ambas produzem corpografias –

(es)(ins)critas do/no corpo – e que, por elas, fazemos narrativas próprias e outras pessoas, narrativas que podem ser pela expressão gráfica no papel, mas também pelo movimento, entre outras formas.

Boff (1977, p. 9) diz que “Cada um lê com os olhos que tem. E interpreta a partir de onde os pés pisam. Todo o ponto de vista é a vista de um ponto. “Ele completa dizendo que “Para entender como alguém lê, é necessário saber como são seus olhos e qual é sua visão do mundo” (BOFF, 1977, p. 9). Nos últimos oito anos, desde que deixei o jornalismo para me dedicar totalmente à dança – até então, trabalhava com as duas profissões – tenho feito o esforço de ser cada vez mais artista: na minha docência, na minha pesquisa, no meu fazer artístico, na minha escrita. O meu ponto de vista mudou e a minha escrita também. E isso tem toda a relação com meus estudos, com a imersão, desde a graduação em Dança, no início deste século, até o Doutorado, nas abordagens somáticas.

Nas cartas aqui presentes, tentei te mostrar como foi o meu processo, quais foram minhas estratégias – a própria dança, mas também a literatura e a música. Não sei se consegui. E, mais uma vez, recorro a Lispector (1980, p. 29) para tentar te explicar: “Há muita coisa a dizer que não sei como dizer. Faltam-me as palavras. [...]”. Nem sempre as palavras – sobretudo as escritas – dão a dimensão do nosso pensamento, pois o pensamento é mais rápido que a escrita. Talvez algumas coisas tenham me escapado... Talvez outras fossem melhor desenvolvidas apenas dançando, produzindo uma coreografia e não uma escritadançante.

Em minha primeira carta, te trouxe a imagem de “O mundo de Sofia”, da nossa necessidade de artista, de sair da caixa. Agora, quando estou para encerrar a nossa conversa, vem-me à memória que, no início do livro “Alice através do espelho”, a personagem principal, Alice, diz: “[...] Como seria bom se ao menos pudéssemos atravessar para a Casa do Espelho! Tenho certeza de que existem...oh!... coisas lindas por lá!” (CARROLL, 2017, p. 19). Quando produzimos artisticamente, muitas vezes não sabemos o que há do lado de lá. Quando pesquisamos, também. Mas, creio, podemos nos aventurar em buscar o que há do lado de lá, e se nos atrevermos a não perdermos a capacidade de nos maravilhar com as coisas, a não nos acostumarmos com o mundo (GAARDER, 2012), poderemos descobrir que é possível pesquisar formas outras de escrita acadêmica, de sermos coerentes com os nossos fazeres artísticos e, sim, produzirmos uma escritadançante, uma escritaperformativa, uma escritartista, uma pesquisa artisticoacadêmica. Porque, sim, pensar fora da caixa

é fazer fora da caixa. Então, pensar a partir de uma perspectiva outra, pressupõe o escrever sob outro ângulo, uma vez que a escrita é a organização materializada do nosso pensamento. Ribetto (2009, p. 8), quando fala da escrita da sua tese, chega à seguinte conclusão:

Seus escritos não foram feitos depois de uma pesquisa *de campo*. Eles são a pesquisa *no campo* do pensar-escrever-pensar. Eles, os escritos, são movimentos do pensamento como pesquisa, da escritura como pensamento, da escritura como acontecimento, como padecimento.

Termino esta carta numa expectativa de até breve, pois tenho tido muita vontade de escrever cartas sob perspectivas outras. Assim, encerro do mesmo modo que minha tese, mais uma vez com Lispector (1974, p. 29):

Sei – por meu próprio e único testemunho – que no início desse meu trabalho de procura eu não tinha a mais fraca ideia da espécie de linguagem que me seria revelada aos poucos até que eu pudesse um dia chegar a Constantinopla.

Mas esta frase, de “A paixão segundo G.H.” não é a última da tese. Está no início do último capítulo. O que encerra, de fato, a minha fala tem relação direta com a minha história: “O que te escrevo continua e estou enfeitiçada.” (LISPECTOR, 1980, p. 97). Porque eu aprendi, ao longo das minhas escritas, que contar histórias talvez seja a minha grande vocação. Sejam elas as escritas que forem...

## Referências

CARTAS lidas/ouvidas/pesquisadas

BALDI, Neila. **Por um balé somático**: cartas sobre aprenderensinar balé clássico por meio das abordagens de Béziere e Laban/Bartenieff e do Construtivismo Pós-Piagetiano. 2017. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

BARTHES, Roland. **A Preparação do Romance II**: a obra como vontade: notas de curso no Collège de France 1979-1980. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOFF, Leonardo. **A água e a galinha** – uma metáfora sobre a condição humana. Petrópolis: Vozes, 1977.

BOSCO, Francisco. O ensaio como poema. **Cult**. São Paulo, n. 120, ano 10, p. 40-41, Dez. 2007.

BUARQUE, Chico. Pedacoço de mim. Disponível em:  
[http://www.chicobuarque.com.br/letras/pedacode\\_77.htm](http://www.chicobuarque.com.br/letras/pedacode_77.htm). Acesso em: 13 mar. 2016

CANDEIA FILHO, Antônio. Preciso me encontrar. *In*: CARTOLA II. 1976. 2:57.  
Discos Marcus Pereira. 34:45

CARROLL, Lewis. **Alice através do espelho**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

FERNANDES, Ciane. Quando o Todo é mais que a *Soma* das Partes: somática como campo epistemológico contemporâneo. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 9-38, 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 15 ago. 2021.

FERNANDES, Ciane. Pesquisa somático-performativa: sintonia, sensibilidade, integração. **Art Research Journal**, Natal, v. 1-2, p. 76-95, 2014.

FERNANDES, Ciane. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. **Dança**, Salvador, v. 2, n. 2, p. 18-36, 2013.

FERNANDES, Ciane. Movimento e Memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa. *In*: CONGRESSO NACIONAL DA ABRACE, 10, 2012, Porto Alegre. **Anais [...]**. Porto Alegre: UFRGS, 2012.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da indignação**: cartas pedagógicas e outros escritos. São Paulo: UNESP, 2000.

GAARDER, Jostein. **O mundo de Sofia**. São Paulo: Seguinte, 2012.

GARRIDO, Toni; BINO; LAZÃO; DA GHAMA. A estrada. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=v7rXgogsqs0>. Acesso: 20 ago. 2021.

HERNÁNDEZ, Fernando. A pesquisa baseada nas Artes: propostas para pensar a pesquisa educativa. *In*: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita (org.). **Pesquisa Educacional baseada em arte: a/r/tografia**. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2013. p.39-62

KHATIBI, Abdelkebir. Maghreb plural. *In*: MIGNOLO, Walter (comp.). **Capitalismo y geopolítica del conocimiento**. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporâneo. Buenos Aires: Signo, 2001.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. 9ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** 4 ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1974.

RIBETTO, Anelice. **Experimentar a pesquisa em educação e ensaiar a sua escrita**. 2009. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

TIBURI, Marcia. ROCHA, Thereza. **Diálogo dança**. São Paulo: Editora SENAC, 2012.

TIMM, Edgar Zanini. Historias de vida: alguns aportes filosófico-literarios como contribuição à reflexão. *In*: PASSEGI, Maria da Conceição. ABRAHÃO, Maria helena Menna Barreto (org). **Dimensões epistemológicas e metodológicas da pesquisa (auto)biográfica**: Tomo I. Natal: EDUFRN; Porto Alegre: EDIPUCRS; Salvador: EDUNEB, 2012. p. 159-198.

### **Sobre a autora:**

Neila Baldi é professora do Curso de Dança-Licenciatura da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) desde 2017. Foi professora do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, de 2013 a 2016. É Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

### **Sobre la autora:**

Neila Baldi es profesora del Curso de Danza-Licenciatura de la Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) desde 2017. Fue profesora del Curso de Licenciatura en Danza de la Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), de 2013 a 2016. Es Doctora en Artes Escénicas por la Universidade Federal da Bahia (UFBA).

### **About the author:**

Neila Baldi is a professor of the Dance Course of the Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) since 2017. She has been a professor of the Dance Degree at the Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB) from 2013 to 2016. She is a PhD in Performing Arts from the Universidade Federal da Bahia (UFBA).

## TRANSCRITA: A ESCRITA TRANS, SOMÁTICA, ARTIVISTA, PERFORMÁTICA DESCONSTRUTIVA

Rafael de Souza Garcia – Universidade Federal da Bahia

**Resumo** | O texto aborda um modo artístico, somático, performativo, ativista, de trair, traduzir, tropicalizar e TRANSciar conceitos, o que chamo em minha pesquisa “Tupiniquer: sobre a TRANSciação das teorias no cu do mundo” de TRANScrita, escrita TRANS desconstrutivista. Estudos sobre o corpo, educação somática, desconstrução, descolonização dos corpos, ativismo Latinoqueer e sobre as performances e performatividades de gênero desviante brasileiras. Estudos que dialogam com saberes decoloniais, em autores como: Enrique Dussel; Walter Mignolo; com a filosofia da diferença e da desconstrução em Jaques Derrida, Michel Foucault e Gilles Deleuze; com saberes das artes de resistência em Antonin Artaud, Jean Genet; e brasileiros como Haroldo de Campos, Hélio Oiticica, Caetano Veloso, na poesia concreta e arte tropicalista. TRANSciações redigidas no caótico de um texto, que transcende a grafia normatizada do contexto, transbordando na palavra e na forma por pretexto, a academia da norma e os sentidos reprimidos da significação. Uma estratégia programada de escrita somática performática e um *sub-conceito*, que inverte a hierarquia protegida e **ABNormaTizada** no direito, trazendo corpos marginais e transviados para a forma da escrita e como centro da inspiração. Discurso no curso de um corpo TRANSnexo, metade imanência, desejo e sexo, metade homônimo sintético e cirurgião. *Envaginações* de pensamentos, atitudes e comportamentos, que perfuram a retidão da postura moral, rasgam a beatitude da carne divina, e a preenchem de beleza e silicone industrial. Furtivos entendimentos que aqui imito, TRANScriados digitados e TRANScritos que buscam TRANScgredir no signo do labor de meu texto, a metafísica biologizante, que leva o corpo significante aos gêneros binários de um único significado. Operações de mudança de signos, transplantes nas letras de um corpo desejo descolonizado. Troca-troca entre significantes e acepções. *Punhetoemasativistas, somáticas ejaconceituações*.

**Palavras-chave:** TRANSciações. Corpo. Gênero. Escrita Somática. Ativismo.

## TRANSCRITA: LA ESCRITA TRANS, SOMATICA, ARTIVISTA, PERFORMATICA DESCONSTRUCTIVA

**Resumen** | El texto aborda una forma artística, somática, performativa, activista, para traicionar, traducir, tropicalizar y TRANScrear conceptos, lo que llamo en mi investigación "Tupiniquer: sobre la TRANSciación de teorías en culo de el mundo" por TRANScrita, escritura TRANS desconstruccionista. Estudios sobre el cuerpo, educación somática, deconstrucción, descolonización, activismo Latinoqueer y sobre performances y performatividades de género brasileñas. Estudios que dialogan con el conocimiento descolonial, en autores como: Enrique Dussel; Walter Mignolo; con la filosofía de la diferencia y la deconstrucción, en Jaques Derrida, Michel Foucault y Gilles Deleuze; con conocimiento de las artes de la resistencia, en Antonin Artaud, Jean Genet; y brasileños como Haroldo de Campos, Hélio Oiticica, Caetano Veloso, en poesía concreta y arte tropicalista. TRANSciaciones escritas en el caos de un texto,

que trasciende la ortografía estandarizada del contexto, desbordando en la palabra y en la forma con pretexto, la academia de la norma y los significados reprimidos del significado. Una estrategia programada de escritura somática performática y un *subconcepto*, que invierte la jerarquía protegida y **ABNormaTizada** no derecho, llevando el cuerpo marginal desviado en el formulario de escritura, e para el centro de la inspiración. Discurso en el curso de un cuerpo TRANSnexus, mitad inmanencia, deseo y sexo, mitad homónimo sintético y cirujano. *Envainaciones* de pensamientos, actitudes y comportamientos, que perforan la rectitud de la postura moral, rasgan la bienaventuranza de la carne divina y la llenan de belleza y silicona industrial. Furtadas comprensiones que imito aquí, transcripciones mecanografiadas, procesadas y transcritas que buscan transgredir en el signo del trabajo de mi texto, la metafísica biologizante, que lleva el cuerpo significativo a los géneros binarios de un solo significado. Operaciones de cambio de signos, trasplantes teóricos en las letras de uno cuerpo deseo descolonizado. Intercambio-intercambio entre significantes y significados. *Una paja artistas, somáticos eyacocectuaciones*.

**Palabras clave:** TRANScriaciones. Cuerpo. Género. Escritura Somática, Artivismo.

### **TRANSCRIPT: TRANS, SOMATIC, ARTIVIST, DECONSTRUCTIVE PERFORMING WRITING**

**Abstract** | This text addresses an artistic, somatic, performative way, artist, to betray, translate, tropicalize and TRANScree concepts, what I call in my research “Tupiniqueer: about the TRANScree of theories in the world’s ass” by TRANScrita, written TRANScree deconstructivist. Studies on the body, somatic education, deconstruction, decolonization of bodies, Latino queer activism and on Brazilian deviant gender performances and performativities. Studies that dialogue with decolonial knowledge, in authors like: Enrique Dussel; Walter Dignolo; with the philosophy of difference and deconstruction, in Jacques Derrida, Michel Foucault and Gilles Deleuze; with knowledge of the arts of resistance, in Antonin Artaud, Jean Genet; and Brazilians like Haroldo de Campos, Helio Oiticica, Caetano Veloso, in concrete poetry and tropicalist art. TRANScree written in the chaotic of a text, which transcends the normalized spelling of the context, overflowing in the word and in the form by pretext, the academy of the norm and the repressed meanings of meaning. A programmed strategy of somatic performance writing and a *sub-concept*, which inverts the protected hierarchy and **ABNormaTive** in law bringing the strayed marginal body to the center of inspiration. Speech in the course of a TRANScree body, half immanence, desire and sex, half synthetic namesake and surgeon. *Envaginations* of thoughts, attitudes, and behaviors, which pierce the uprightness of moral posture, tear the beatitude of divine flesh, and fill it with beauty and industrial silicone. Stealthy understandings that I imitate here, typed, processed, and transcribed transcripts that seek to transgress in the sign of my text's work, the biologizing metaphysics, which takes the significant body to the binary genres of a single meaning. Sign change operations, theoretical transplants in the letters of the body of a desire. Exchange-exchange between signifiers and meanings. *Artisthandjobs poems, conceptual somatic ejaculations*.

**Keywords:** TRANScriptions. Body. Gender. Somatic Writing. Artivism.

## Introdução

A TRANSciação apresenta uma textualidade desobediente performática e TRANSGênero literária, um dos artifícios que tenho utilizado para subverter a norma, que tenho chamado em minha pesquisa “Tupinicuir: sobre a TRANSciação das teorias entre as Bandas do Sul,... no cu do mundo” de TRANScrita, escrita TRANScritivista. Estudos TRANSciplinares, que tratam das questões ligadas ao corpo, gênero, sexualidade, arte educação, educação estética, sensível, somática. E também sobre a desconstrução e descolonização dos corpos, ativismo dissidente Latinoqueer; à brasileira.

Discorre, também, sobre as performances e performatividades de gênero desviantes “*perfechativas*” (COLLING; ARRUDA; NONATO, 2019) entre nossas bandas, no cu do mundo, estudos que transam o entrecruzamento TRANSciplinar de saberes decoloniais; com a filosofia da diferença, as teorias da desconstrução, pós estruturalistas, saberes das artes do corpo e da cena, de resistência e dissidente de gênero. E que compreendem que as Artes do Corpo e Performativas através de seus artifícios podem ser potentes ferramentas para desaprendizagem e desobediência do gênero cishetronormatizado, modo por meio do qual o biopoder é somatizado e materializado nos corpos.

Os corpos de letras pretas significados aqui entre os espaços da página branca se corrompem e se materializam em poesia concreta, assim, desobedecem às normas acadêmicas, transparecendo na página, visualidade de luz, cafonas, paródicas e políticas, verbovocovisuais Cuirestéticoartista<sup>190</sup> TRANSpicalistas: TRANSciações redigidas no caótico de um texto, que transcende a grafia normatizada do contexto, transbordando na palavra e na forma por pretexto, a academia da norma e os sentidos reprimidos da significação. Uma estratégia programada de escrita somática performática e um subconceito, que inverte a hierarquia protegida e ABNormatizada no direito, trazendo corpos estranhos para a forma da escrita e como centro da

---

<sup>190</sup> O Conceito Cuirestéticoartivismo foi desenvolvido pelo Pesquisador, Artista, Cleber Braga, em palestra proferida no youtube: BRAGA, Cleber Cuiresteticoativismosudaca: tensões entre arte e política na América Latina. GUIMARÃES, Rafael: Gagueira entre Ruídos e Moquecas. Palestra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YcDHmg-Ovws>

inspiração. Discurso no curso de um corpo TRANSnexo, metade imanência, desejo e sexo, metade homônimo sintético e cirurgião.

Envaginações de pensamentos, atitudes e comportamentos, que perfuram a retidão da postura moral, rasgam a beatitude da carne divina, e a preenchem de beleza e silicone industrial. Furtivos entendimentos que aqui imito, TRANScritos digitados e TRANScritos que buscam TRANScridir no signo do labor de meu texto, a metafísica biologizante, que leva o corpo significante aos gêneros binários de um único significado. Operações de mudança de signos, transplantes nas letras de um corpo desejo descolonizado. Troca-troca entre significantes e normatizações. Punhetoemascuiestéticoartistas, somáticas ejaconceituações.

### **Da escrita transcrita como TRANSciação**

Páginas digitadas. Esta é a única forma de escrita imposta a nós acadêmicos, para as quais preferia eu, por experimento, os grifos de caneta esferográfica, que, pelas voltas do relógio digitalizado do hoje, provavelmente veio veloz e a baixos escravos custos, em um container navegado do outro lado da esfera.

Tracejos circulados de tinta oferecem ao globo ocular daqueles que se enrolam na língua, que é letra manuscrita, afetos borrados de incertezas, trêmulos veios nascentes, que se aprofundam papel nos músculos das orações de cólera. Expressões afluentes, que se perdem no fluxo vertente da mente ao corpo, que é então caneta, para depois serem cursivos traços, que inundam a brancura seca e vazia da folha com o azul molhado de letras lentas, que não podem voltar a não ser pelo poder da magia da tecla, o BACKSPACE que apaga a poética.

Signos estes que, ainda se por cima tornem-se rabiscados, oferecem ao olho do leitor, mesmo pouco atento, um circunscrito comunicativo de um momento errático, minuto e particular. Escrevo como quem faz palavras, com vontade de as rabiscar. Por cima de letras já dadas, signos de vida, rasuras de carne, transbordamentos do inventar.

Quantas palavras se perderam no tempo, na escritura e no pensamento?  
Quantas sem sequer serem voltaram atrás?

Quantos sentimentos e sentidos perdidos.

Entre a potência do espírito e os corpos da extensão e tecla?

Entre a consciência, no ouvido, o respirar, o pulmão e a fonética? Quantas essências não foram notadas vida, na história transcendental prescrita em sujeito, poder da ordem, superstição do “direito”, sociedade da norma e da forma alfabética?

E quão rígida, a dureza ainda ABNormatizada da grafia acadêmica, em Times New Roman 12 com letras justificadas, em espaçamentos de 1,0 cm.

(...) que devem correr na voz do outro, para o parágrafo de 4,0 cms, conter espaços de 1 cm e ser 11 de tamanho<sup>191</sup>.

Tão austera é a norma quanto à incerteza da poesia que é desordem, no que fiz agora *poder* até em você chegar.

Qual o domínio dá forma à linguagem, quando impõem, sobre a atuação do signo do estudante, as normatividades instituídas à letra da palavra? Ao fluxo do pensamento?

Ao corpo do texto em movimento, no corpo do outro, e sobre o corpo de quem quer se expressar aqui de dentro?

O ato de impor modos para transcrição de vivências numa página da instituição revela intentos de domínio simbólicos sobre as escritas transviadas de um artista inventivo.

Além disso, estabelecer moldes para orações particulares pode acarretar efeitos um pouco questionáveis sobre as dimensões somáticas, corporais que estas letras, estrangidas dentro de um formato, podem provocar naquele corpo outro que se defronta com o movimento do discurso, através da maneira pela qual o lê.

Como seria então? Para um artista, criativo, político e transgressivo, das artes do corpo e da Performance, transcrever pensamento e vida feita fora da regra em palavras postas à norma? Como imprimir nesse papel, em palavras academizadas, a realidade sensível de corpos/experiências estranhos que não cabem nas rubricas masculino e feminino para o destino?

Que desobedecem a natureza representativa da cultura e do corpo, para as encenações do(s) gesto(s) do(s) sexo(s)? Como transverter dogmas, políticas, saberes médicos e formas jurídicas? Sem, com isso, refutar ou criticar os princípios

---

<sup>191</sup>Ou virem a ser pé de página: Assim! Nas devidas regras! Medidas! Tamanhos! E lugares de citar!

de outras liturgias legitimadas, de um tempo em que “únicas” ou “verdadeiras”. Admiravelmente conduzidas por uma vigília crítica de pensamentos ou fé, ou poder, que outros. Antes de nós, puderam ou fizeram por nos conduzir a seguintes entendimentos, que chegam até os meus, na ordem de seus progressos e regressos, na historicidade de seus trajetos e tradição de seus momentos?

Como não ser pessimista?

Se, de fato, a história da metafísica dualista, que inspirou a binaridade alma e corpo nos gêneros masculino e feminino, sustentando assim a palavra da existência e o sexo corpo da autorização, foi inspirada.

Ou, melhor dizendo, soprada por uma unânime sagrada voz, lendo ela própria um texto mais velho que o poema do meu corpo, que o teatro do meu gesto? Como?

Reverter toda esta dramaturgia aristotélica, judaico/cristã/moral/colonial, que é genérica. Começo/meio/final? Revelando também a verdade contida, no armário do sexo e na consciência reprimida de um erro existencial? Como transcender o eurocêntrico monólogo mito poético imperial? E discorrer deleites de leitões de outros conceitos, singularizados de sexo natural.

Mais um drama consiste consistente. Como dar anseio sexual à letra fria e digitada de um texto acadêmico, normal, se este foi originalmente concebido no calor físico de uma paixão carnal? Como engendrar o texto em uma performance poética que imbua às palavras do movimento de meus afetos, e do desejo e tesão do meu sexo, permeando, assim, as letras de suores sórdidos de excitação e a palavra do sêmen prazer que tive de encontrá-las? Como escrever transpirando os sentidos dos corpos, para que, sobre os corpos sejam os movimentos transgressivos dos sentidos?

Como tecer na escritura presente, presença inventada de criador, militante e performer? Se a arte de minha criação e relação com o desejo situa-se no imediatismo, de presenças e ausências presentes e imediatas? Se o desejo de minha arte trata do acontecimento, do aqui-agora?

E para um escritor, esta presença é mediada, diferida, atrasada, pela presença/ausência tanto do autor como do leitor/ouvinte?

TRANScriar pensamentos, não apenas transcrever veracidade, mas TRANScgredir no signo do labor de meu texto e de minha criação artística, a metafísica biologizante, que leva o texto e o corpo significante ao gênero e sentido de um único e verdadeiro significado. Violar as palavras, dilatar os sentidos. Escrever na diferença

de significados de carne movendo. Filosofar-arte: filosofARTE e formar, inventar, fabricar conceitos.

TRAMar e TRANSar no traço existencial de mundos possíveis e nos espaçamentos e movimentos dos signos de corpos vividos, TRANSvividos. Gestos e expressões cujos sentidos, buscam e devem ser entendidos, para além das determinações metafísicas da palavra, do corpo e sujeito e das limitações estruturalizadas nas cisheteronorma do ser. Digitar rasuras sobre as noções de centro tramadas na historicidade eurocentrada do conceito.

Ser e desobedecer nas letras de sentido, transviados corpos do hibridismo, para que os gêneros redigidos na oração da letra transcendental recebam ordenações e formas do corpo de um texto estranho de gênero literário indeterminado.

Porque, na escrita, o contato com o outro não deixa de existir. O escritor pode TRANScrever devir(es) outro(s), (re)produzir ou (re)criar atmosferas, corporeidades, fisicalidades, presença e deste modo, entrar em contato e tocar realmente no corpo do outro que lê.

TRAMar um escritor, para poder TRANSar a letra e TRANScriar palavras roubadas, TRAduzir na grafia estranha a TRANSmutação alquímica do corpo objeto-errado. TRANScrever texturas da transpiração social, trasbordamentos do ideal de corpo lavrado. Tessituras do corpo e sentidos significantes em contexturas de transviadas criações. Operações de mudança de signos, transplantes de próteses de significados, punhetoemas e ejaconceituações. Trago comigo a recente consideração, de que o ato de TRANScrever espíritos, que são, também, corpo, sexo e pensamento, seja da maneira que os forem, é sempre um ato de TRANScriar.

Ideais furtadas, que passam e se esvaem de um corpo para então serem escritas, levam consigo compassos carregados de leituras e sonâncias próprias. Movimentos e soluções de estética, ora linguística, ora fonética, resultantes do embate palavra/potência, carne/trajeto, palavra/escrita, signo/singular.

São TRANScrições de pensamentos, com invenções em letras de afeto, meio corpo no corpo da norma, meio sem forma de corpo abjeto. Um pouco pesquisador, poética do desejo, um tanto artista, anarquista em protesto. Palavras que agora trocam espaço com o toque das suas digitais. Que em seus olhos se estabelecem na folha e na cor invisível de sua concretude material, fugaz ao olho nu. Revelando junto aos meus signos, vida de tinta, cartucho e papel, letras de tua pele, escritas de digitais.

Que podem significar no dispositivo tecnológico de leitura do hoje. Tua composição química, biológica ou substancial. Ser arte pintada em teu Registro Geral. Escrita analfabeta de um nome, tinta carimbo do social. Dinheiro na boca do caixa, que não tem boca pois é autômato e virtual. TRAços do teu e do meu, comunicado. Conhecimentos, sentido e dado(s), do dedo digitalizado. Marcas de um invisível pintado num mundo já revelado.

Escritos de outros, para o teu folhear minhas palavras, agora suas páginas e talvez sentimentos. Que nos prendem, os dois, a um papel do processo de ensino e capital, que burocratizado, nos separa corpos, máquinas, matéria de tinta, mas que também nos une, agora num eu afeto prolongado, de um eu anterior, interior, pesquisado. Que se revela outro eu extensão e signo em letra no agora você e eu TRANSciado.

### **Considerações finais**

**TRANSarte: Postulações sobre uma ideologia de criação TRANSciplinar em artes TRANScenérica, TRANScipalista, Cuiestéticoartista e politicamente engajada na desconstrução da cisheteronormatividade e na expressão da sexualidade como desobediência e TRANScressão.**

Os conteúdos apresentados e relacionados até aqui, levaram-me à TRANSciação e alguns conceitos que permeiam e permearam todas as criações estéticas, artísticas que nasceram de minhas pesquisas, que como foi apresentada, se dá nas no *TRANS-ito* e nas fronteiras dos gêneros das artes.

Reflete e empreende TRANScbordar as fronteiras entre arte vida, pretende deformar os gêneros sexuais e literários e os signos e significados da linguagem e TRANSciar as formalidades da escrita normatizadas impostas enquanto determinação e condição a formação acadêmica de um artista em criação. Conceituarei e localizarei estas práticas de criação sob o título de *TRANSarte*,

Uma arte TRANSciplinar que se promiscua com as diversas linguagens das artes do espetáculo, do canto e da música, do audiovisual e das novas mídias do universo digital, da poesia e da palavra e dos multimodos da vida cotidiana. Esta é principalmente performática e política, milita e tem como função primordial revelar a camada ficcional que rege todo o comportamento social.

Tem como bandeira principal o a desconstrução da normatividade imposta ao sexual a partir das classificações de gênero, o que por consequência reserva a alguns

lugares privilegiados nas hierarquias sociais do mundo. Uma maneira de criar, empenhada em afirmar toda teatralidade que é construída em nome das verdades sociais para nossos corpos.

A TRANSarte, busca fundamentação teórica, ética, política e expressiva e se faz TRANScorpo, corpo que TRANSborda esteticamente a noção de corpo moderna, e que TRANScreve em TRANSvoz e TRANSGesto, a TRANSatitude, uma potência de ser desejo e modicar a história do nosso tempo. Programada a TRANSarte se arrisca criando espaços de vulnerabilidade no social. Martir, intervém na teatralidade cotidiana, armada de performance e munida de dispositivos tecnológicos de captura do real, se lança em batalhas estéticas de revelação da teatralidade cotidiana ritualizada. Promove Gueirrilhas performáticas espetaculares, embrenhadas em desconstruir à representatividade normativa que coordena as hierarquias humanas, desqualificando determinadas formas singulares de vida.

TRANSGenérica busca ser uma expressão criticamente subversiva, que se emaranha na fronteira estética de todos os gêneros e linguagens artísticas de demonstração, criticando as divisões feitas para arte e tão contestadas à longa modernidade. Libidinoso, deleita-se na possibilidade de se utilizar de todos os meios de expressão para fazer de si, um corpo artístico e político mestiço, híbrido de fronteira.

Se embrinca nas fendas dos gêneros artísticos e sexuais e literários para dilacerar em imagens multiplicadas a fragilidade da representação das sexualidades pré-determinadas, e tornadas dever pelas jurisdições políticas, estatais, morais e religiosas. Uma arte TRANSGênero por nascimento e Cuir por convicção, que se delicia dos gêneros artísticos, literários, filosóficos, históricos, políticos e tecnológicos de construção do saber, e como quem se deita por promiscuidade e prazer, e, que, traz das experiências.

TRAjetivas dos diferentes corpos e formas de ver, estética de entrega em corpo político que emana arte desconstrutiva e performático desejo estético de subverter. TRANSDisciplinar e TRANSmóderna, TRANSlocal, tem como referência idealizada maior os corpos e saberes de gênero esTRANho, que não se enquadram, se referência do conceito acadêmico, mas, para olhar para os corpos do mundo.

Busca com arte, criar espaços de aparecimento, desconstruindo um único enquadramento, tentar enquadrá-la torna-se uma tentativa frustrada, lisa de performance escapole, e traça uma série de novas linhas de fuga, ouTRANS

manifestações, que TRANSbordam as normas pelas quais eram analisadas as representações artísticas.

Pois já sabe que o foi concebido para nós como arte foi forjado como prática e conceito numa determinada parte do planeta, e funciona com determinados parâmetros que também foram gestados na cultura ocidental.

EpsTRANSmológica, busca nos saberes o saber anti origem e fora de determinação.

## **A TRANScrita**

A TRANSarte, pretendeu demonstrar-se ao longo desta escrita em sua foma TRANScrita, neste texto performativo TRANScariado e TRANScrito. Esta estratégia se apresenta como uma tentativa de TRair poeticamente no texto, as formas impostas a um texto acadêmico, ou as imposições condicionadas pelo próprio sistema da linguagem, como origem única e forma “correta” do ser e saber. Por isso o texto também buscou constantemente um investimento contra o signo da palavra e a forma de escrita e linguagem normativa da academia, que é heterossexual, branca e europeia e acomete com esmagadora frequência os discursos acadêmicos ao longo de toda modernidade.

O prefixo TRANS utilizado com tanta conotação ao longo de todo texto em CAIXA ALTA, pretendeu representar a imagem do corpo de uma TRAvesti a chegar, a adentrar um recinto social, amplamente regido pelo sexo normal, com suas roupas, filosofias palavras e ordens etc e tal. Demonstrando em leTRa a seu corpo sensível, o preconceito com o qual tratamos tudo aquilo que é visualidade e que não consideramos como normal.

TRAgO do corpo esTRanho TRANS, o enTRANhemento que. TRANSfiro ao corpo da leTRa, TRAmendo conceitoTRAVAndo política TRANScrevo performance e letra TRANScriada. Segundo Roland Barthes, “É o gosto da palavra que faz o saber profundo”, e porque não o corpo delas. E por isso TRAço no dígito, e no signo preto da letra, entre os espaços branco das palavras performances com os corpos de letras, que buscam com sua expressão um deslocamento acadêmico para a frase seguinte.

Isto porque essa Transcrição escreve sobre um real não representável que não segue a lógica da escritura. O texto pretende ainda, TRANsviar as páginas desta dissertação e virar cena espetacular performática nos objetos estéticos

TRANSCRIÇÕES, tais como TRANSPICÁLIA montagem que está em desenvolvimento, junto a ao coletivo que criei, e faço parte os TRANSVIAD@s PERFORMÁTIC@s.

## Referências

BOMBADEIRA. Singra produções e Grifo.doc. Edição: Fernando Oliveira. Direção: Luiz Carlos de Alencar, [S.l.], 2007. 1 vídeo (1h15min57s). Disponível em: <https://vimeo.com/6653323>. Acesso em: 28 nov. 2013.

BRAGA, Cleber; GUIMARÃES, Rafael. Cuiresteticoativismo sudaca: tensões entre arte e política na América Latina. *In: CICLO DE DEBATES. E AGORA NOW? ATRAVESSAMENTOS ENTRE ARTE E AFINS*. Maringá: Universidade Estadual/DOBRA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YcDHmg-Ovws>. Acesso em: 26 jun. 2020.

CASA da Bartô: aplicação de silicone industrial em travestis. Edição especial Arquivo Transforma. Documentário de Goulart de Andrade e Andrea de Maio, [S.l.], 1987. 1 vídeo (21min53s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YQjPfouRaAk>. Acesso em: 26 jun. 2020.

COLLING, Leandro; ARRUDA, Murilo Souza; NONATO, Murillo Nascimento. Perfechatividades de gênero: a contribuição das fechativas e afeminadas à teoria da performatividade de gênero. **Cadernos Pagu**, n. 57, p. 1-34, 2019.

DERRIDA, J. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DERRIDA, J. **Escritura e diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DERRIDA, J. Entrevista a Evando Nascimento, no Caderno Mais]. Folha de São Paulo. 15 de agosto de 2004.

DERRIDA, J.; ROUDINESCO, E. **De que amanhã**: diálogo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

DERRIDA, J.; BERGSTEIN, Lena. **Enlouquecer o subjétil**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Ed. Loyola, 23 edição, 2004.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MAFFESOLI, Michel. **A transfiguração do político**: a tribalização do mundo. Porto Alegre: Sulina, 1997.

STIEGLER, Bernard. **Reflexões (não) contemporâneas**. Chapecó: Argos, 2007.

GUIMARÃES, Rafael; BRAGA, Cleber. Vidobras dissidentes na música pop brasileira. **Revista Cult**, ano 20, n. 226, p. 29-31, 2017.

**Sobre o autor:**

Artista, criador, atua na TRANSdisciplinaridade das artes, sobretudo as do corpo, cênicas e performativas, artista das causas LGBTQIA+. Doutorando em Cultura e Sociedade UFBA. Mestre em Artes UNB. Pós Graduado em Gestão Cultural SENAC. Graduação Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina.

**Sobre el autor:**

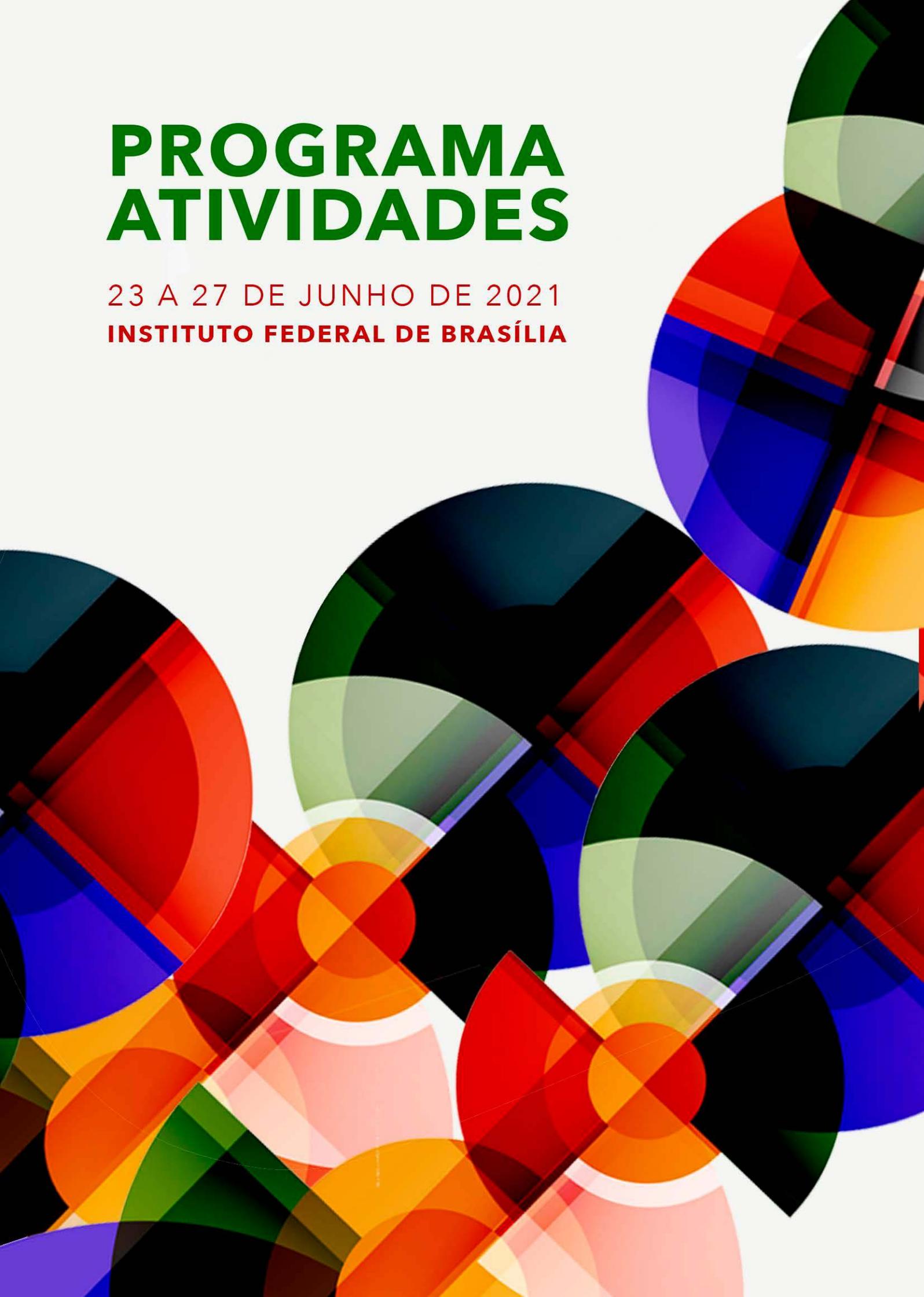
Artista, creador, trabaja en la transdisciplinariedad de las artes, especialmente las del cuerpo, escénicas y escénicas, artistas de las causas LGBTQIA+. Estudiante de doctorado en Cultura y Sociedad UFBA. Máster en Artes UNB. Postgrado Gestión Cultural SENAC. Artes escénicas de pregrado en la Universidad Estatal de Londrina.

**About the author:**

Artist, creator, works in the TRANSdisciplinarity of the arts, especially those of the body, scenic and performing, activist of LGBTQIA+ causes. PhD student in Culture and Society UFBA. Master in Arts UNB. Post Graduation Cultural Management SENAC. Undergraduate Performing Arts at the State University of Londrina.

# PROGRAMA ATIVIDADES

23 A 27 DE JUNHO DE 2021  
INSTITUTO FEDERAL DE BRASÍLIA



# Comissão Organizadora e da Comissão Técnico-Científica

## Comissão Organizadora

**Carla Sabrina Cunha** (IFB)

**Diego Pizarro** (IFB)

**Elizabeth Tavares Maia** (IFB)

**Eloísa Rosa** (IFB)

**Raquel Purper** (IFB)

**Suselaine Serejo Martinelli** (IFB)

**Luiz Daniel Muniz Junqueira** (IFB)

**Fabiana Marroni Della Giustina** (UnB)

**Clara Faria Trigo** (UFBA)

**Lilian Freitas Vilela** (UNESP)

**Maria Ângela de Ambrosio Pinheiro Machado** (UFG)

**Marila Annibelli Vellozo** (UNESPAR)

**Patrícia de Lima Caetano** (UFC)

## Comissão Científica

**Profa. Dr<sup>a</sup> Carla Sabrina Cunha**

(Instituto Federal de Brasília – IFB)

**Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ciane Fernandes**

(Universidade Federal da Bahia – UFBA)

**Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Cibele Sastre**

(Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS)



**Prof. Dr. Diego Pizarro**

(Instituto Federal de Brasília – IFB)

**Profª Drª Elisa Teixeira**

(Instituto Federal de Brasília – IFB)

**Profª Ms. Elizabeth Tavares Maia**

(Instituto Federal de Brasília – IFB)

**Profª Dra Juliana Carvalho Franco da Silveira**

(Universidade Federal de Viçosa – UFV)

**Profª Drª Laura Maria Brito Sales Campos**

(Pesquisadora independente)

**Profª Drª Lígia Losada Tourinho**

(Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ)

**Profª Drª Lilian Freitas Vilela**

(Universidade Estadual Paulista – UNESP)

**Profª Drª Maria Albertina Silva Grebler**

(Universidade Federal da Bahia – UFBA)

**Profª Drª Maria Ângela De Ambrosio Pinheiro Machado**

(Universidade Federal de Goiás – UFG)

**Profª Drª Patrícia de Lima Caetano**

(Universidade Federal do Ceará – UFC)

**Profª Drª Raquel Purper**

(Instituto Federal de Brasília – IFB)

**Profª Drª Silvia Maria Geraldi**

(Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP)

**Profª Drª Suselaine Serejo Martinelli**

(Instituto Federal de Brasília – IFB)



**23/06/2021 – quarta-feira**

**9h às 10h30 – IMERSÕES SOMÁTICAS**

### **1 – Lab Corpo Palavra, com Aline Bernardi**

LAB CORPO PALAVRA é o procedimento formativo que contém a metodologia geradora do livro performance e do solo *Decopulagem*. As relações entre o corpo e a palavra no processo de criação artística são o eixo dessa proposta artística-pedagógica, motivadas por perguntas como: O que a bailarina pensa quando está dançando? É possível escrever dançando? Qual a implicação do corpo durante o ato de escrever? De que maneira 'razão' e 'sensibilidade' dialogam na construção do corpo-pensamento? Os processos de assistir, criar e escrever sobre a dança trazem, em primeiro plano, a participação do corpo, possibilitando um redirecionamento da construção do campo teórico em dança. Assim, pressupõe-se habitar o corpo como um espaço de acontecimento que produz afetos de um saber sensível, que favoreça a construção de uma escrita em ressonância com o campo intensivo das modulações de pensamento. O pensamento é uma prática de criação de corpo que sustenta suas marcas, seu desassossego. O Lab Corpo Palavra se afina com a metodologia cartográfica e somático-performativa para mover uma escrita integrada ao fluxo vital do corpo em movimento com abertura à criação de outro logos do pensamento.

#### **Aline Bernardi**

A prática somática a qual se dedica é o Contato Improvisação. É praticante e pesquisadora há 15 anos e, professora há 12 anos. Toda sua trajetória como bailarina, docente e pesquisadora da dança dialoga com a formação na Escola e na Faculdade Angel Vianna, mestra que em sua metodologia e em seu sistema de pesquisa corporal evoca a todo instante o saber sensível em suas múltiplas dimensões de aprendizagem. Nos últimos 3 anos, atua com Técnicas de Terapia Crânio Sacro que atua com a liberação de restrições fasciais, ativando a autorregulação somática do corpo.

### **2 – Toque, energia e criação, com Andréa Jabor**

A energia que governa nosso corpo é a mesma que governa o universo. Somos um campo dinâmico e pulsante de energia, e quando confiamos nesta conexão e nos conectamos com ela, ficamos mais fortes, intuitivos e criativos. Nesta oficina o objetivo será abriremos nossos sentidos para investigar modos de criação. O corpo é nossa casa, e através dele podemos ter



experiências a respeito de como sentimos e percebemos o mundo, e como podemos potencializar a nossa interação com o meio para nos tornar mais responsáveis e atuantes em cuidar daquilo que nos afeta e nos interessa; ou seja, o foco é cuidar de nós, do planeta e da humanidade.

Partindo da técnica de Contato-Improvisação (CI), que traz para a consciência a percepção do peso através do toque, da improvisação e da experiência somática, e aliada à escuta do pulso e os ritmos do corpo em movimento, nesta oficina, vamos investigar o que uma noção ampla de peso e toque, apoiada nos fundamentos do CI pode produzir para nós pesquisadores do movimento. O que o toque e o ato de tocar podem provocar no sujeito que se permite afetar e ser afetado? Vamos escutar nosso corpo e nossos sentidos, principalmente o tátil e auditivo, para sentir na pele onde mora a confiança. Onde reside nossa capacidade de acreditar e confiar em nós mesmos e no outro para poder se entregar respeitando as diferenças? Ter empatia, dividir, compartilhar, ter responsabilidade por si e pelo outro, sentir afeto e cuidado, estabelecer vínculo e sentir troca energética, são experiências físicas, sentidas no corpo, no ser. São experiências que norteiam nossas escolhas artísticas, criativas e pessoais e influenciam como sentimos, percebemos e agimos no mundo ao nosso redor.

### **3 – Do cuidar de si ao cuidar com os outros: movimentos a partir da Biodanza, com André Bochetti**

Um convite à experimentação da noção de cuidado de si, explorando, por meio de movimentos animados pela música, seus elementos de auto experimentação e sobretudo de atenção ao outro e ao coletivo. A proposta é de reconhecimento de como a produção de si mesmo e do mundo estão imbricados e precisam ser considerados urgentemente em nossas formas de considerar os corpos em comum.

#### **André Bochetti**

É Professor Adjunto da Faculdade de Educação e docente do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro PPGE/(UFRJ). Licenciado em Ciências Biológicas (Universidade Estadual do Ceará), especialista em Educação a Distância (Universidade Católica de Brasília), mestre e doutor em Educação pela Universidade de São Paulo. Coordena o CorPes - Zona de Estudos e Pesquisas em Corporeidades, Materialidades Afectantes e Pedagogias Sensíveis, no qual tem desenvolvido e orientado pesquisas de iniciação científica, mestrado e doutorado interessadas no entrelace entre corporeidades, experiência e política no âmbito da educação e, mais especificamente, da formação de professores. Nesse contexto, estão inclusas as análises de uma prática corporal específica como



plataforma de pensamento acerca do ato educativo - a Biodanza, da qual é facilitador - e, em especial, da noção de formatividade e de seus desdobramentos na contemporaneidade.

#### **4 – O movimento vital expressivo pela cultura do ser brincante, com Socorro Miranda Torres e Juliana Arraes**

Vivência de uma prática de Movimento Vital Expressivo, técnica psicocorporal do Sistema Rio Aberto, onde o participante vai poder entrar em contato com a consciência corporal, a expressão de si e do grupo, e o movimento espontâneo. Tudo isso inspirado em elementos rítmicos da dança e da música presentes em manifestações da cultura popular brasileira, por meio das quais se expressa o Ser Brincante.

#### **Socorro Miranda Torres**

Psicóloga Clínica, Psicoterapeuta com Especialização em Psicodrama (1987) e Terapia Psicocorporal do Sistema Rio Abierto – Argentina (2006). Coordenadora e Professora do Curso de Instrutor do Sistema Rio Abierto / reconhecido pela Escola Internacional Río Abierto Argentina (de 2012 até atualmente). Professora/Instrutora de curso de Extensão “Cuidar do Ser – Sistema Rio Abierto” patrocinado pelo CESPE/UNB e coordenado pela Faculdade de Educação da Universidade de Brasília (2007 a 2009). Instrutora de aulas regulares de Movimento Vital Expressivo - Sistema Rio Abierto – em parceria com a Associação dos Docentes da Universidade de Brasília – ADUNB (2020). Instrutora de aulas regulares de Movimento Vital Expressivo - Sistema Rio Abierto – em parceria com a Faculdade de Educação da UnB (2006 a 2011). Consultora na área de desenvolvimento pessoal, de equipes e trabalho em rede em instituições públicas e privadas.

#### **5 – Método Gyrokinesis® em expansão, com Luíza Banov**

GYROKINESIS® é um sistema de movimento desenvolvido por Juliu Horvath para trabalhar o corpo como um todo a partir dos elementos naturais do movimento da coluna: flexão/ extensão; flexão lateral direita/ esquerda; torção direita/ esquerda e movimento circular, que se expandem por todas as articulações corporais. Desta maneira, através de movimentos rítmicos e ondulados, desenvolve-se um trabalho delicado com a musculatura e com as articulações. Estes movimentos são aliados ao ritmo da respiração e permitem estimular os órgãos internos do corpo bem como uma consciência e maior percepção de si.



### **Luíza Banov**

Doutoranda em Artes Cênicas na Escola de Comunicação e Artes ECA/USP, mestre em Artes (2011) pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Bacharel (2006) e licenciada (2007) pela mesma universidade. Vem atuando nos últimos anos como bailarina, pesquisadora, interprete, criadora, gestora de projetos, e docente integrando projetos cênicos em diversificados núcleos de pesquisa. Integrou a Porto Alegre Cia de Dança, em Porto Alegre, em 2008, mesmo ano em que iniciou, em parceria com a coreógrafa Sayonara Pereira, o projeto cênico Transi(s)tórias, que busca integrar as diferentes linguagens artísticas, como artes visuais, música e dança em criação coletiva. Em 2010 foi estagiária da remontagem de Frauenballett (1981) a convite da coreógrafa Susanne Linke, junto ao Folkwang Tanz Studio, na Folkwang Universität der Künste em Essen, na Alemanha. Ainda neste mesmo ano realizou uma residência artística de dois meses na cidade de Bogotá, na Colômbia com o grupo Estantres Danza. Também já se apresentou na Venezuela e em Portugal. Formada no método GYROTONIC® desde 2011, sendo pré treinadora em GYROTONIC® e GYROKINESIS® sob a supervisão da Master trainer Fabiana Bernardes. Como trabalhos autorais estão Casulo de Seda (2007), Aos que aqui estiveram... (2011), SOPRO (2011, 2013 e 2015) e Labirintos Intermitentes (2017). Tem atuado dentro da tríade pesquisadora, artista e pedagoga, as quais nutrem uma a outra e permitem impulsionar suas inquietações. Possui grande interesse no movimento consciente.

## **11h às 12h30 – CONFERÊNCIA SOMÁTICA INTERNACIONAL**

### **Isabelle Ginot (França)**

(tradução simultânea  
Francês-Português)



## Teaching to transgress / Aprender a Transgredir

Partindo de experiências da prática de Feldenkrais em instituições francesas de acolhimento a pessoas socialmente marginalizadas (principalmente imigrantes vivendo com HIV), levantarei questões tanto epistemológicas quanto políticas sobre as utilizações da Somatics nos dias atuais. Inicialmente, questionarei as relações que, como praticantes somáticos, temos com certos registros de saberes: os fundamentos próprios aos nossos métodos, por um lado, e, por outro, os que provêm das ciências dominantes e da medicina, em particular, quanto aos usos hegemônicos e normativos que elas adotam especialmente nos contextos pessoas com vidas precárias e frágeis. Em um segundo momento, convidarei a uma exploração crítica e política da Somática, para assim pensarmos coletivamente nas nossas pedagogias e utilização da Somática como pedagogias de transgressão: “ensinar a transgredir” (“teaching to transgress”, “enseigner la transgression”) de acordo com a bela fórmula de bell hooks. Tratar-se-á de uma oportunidade para se considerar o lugar do imaginário nas nossas práticas como fonte vital desta transgressão.

### Isabelle Ginot (França)

Isabelle Ginot é professora do Departamento de Dança da Université Paris 8. Sua pesquisa centra-se nas práticas somáticas e da dança e em seus usos políticos, em particular no contexto da vulnerabilidade social. É cofundadora da A.I.M.E. (*Association d'Individus en Mouvements Engagés*), onde desenvolve um conjunto de práticas corporais decorrentes da dança e das práticas somáticas para pessoas em situação de precariedade social ou de saúde. De 2007 a 2017 criou e dirigiu o Diploma Universitário em Técnicas Corporais e o Mundo do Cuidado (agora curso de Dança, Educação Somática e Públicos Frágeis). Fundou o grupo de pesquisa Soma & Po, que publicou notavelmente dois livros: *Penser les somatiques avec Feldenkrais* (Org. I. Ginot, éd. L'Entretemps, Lavérune, 2014), e *Écosomatiques. Penser l'écologie depuis le geste* (Org. M. Bardet, J. Clavel, I. Ginot, éd. deuxième Époque, Montpellier, 2019). Sua pesquisa atual abre-se para o campo de análise de obras envolvendo artistas que se identificam como pessoas com deficiência. Também publicou, com Philippe Guisgand, *Analyser les oeuvres en danse. Partitions pour le regard* (Ed. Centre national de la danse, 2021). A maioria de suas publicações pode ser encontrada aqui: [http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur\\_bibliographie.php?cc\\_id=4&ch\\_id=11](http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bibliographie.php?cc_id=4&ch_id=11)



## 14h30 às 15h30 – MOSTRA ARTÍSTICA

### Poéticas da Casa (41 min - videodança)

SINOPSE: Em uma jornada do porão ao sótão, o videodança, dividido em 5 episódios, toma a casa como protagonista ao desvelarmos, através do gesto e da dança, suas camadas, partindo do seu inconsciente, seus lados sombrios e esquecidos, suas entranhas, passando pelo cotidiano repetitivo, suas portas, passagens, cômodos e incômodos, extrapolando seus limites no encontro com a natureza e a cidade, e culminando na vivência de uma casa onírica, construída através de nossos devaneios.

#### Ficha técnica:

Coordenação da Residência Artística: Laila Padovan

Direção do Videodança: Laila Padovan e Mariana Sucupira

Edição do Videodança: Mariana Sucupira/Imagens Nômades

Núcleo Artístico: Alex Ratton, Ciro Godoy, Clara Gouvea, Laila Padovan e Larissa Salgado

Residentes Criadores: Ana Garbuio, Andrea Lomardo, Andrea Vasconcelos, Barbara Ivo, Barbara Serafim, Belister Paulino, Bruna Amano, Caio Zanuto, Carolina Camargos, Catharina Glória, Daniele Laje, David Nery, Eduardo Bordinhon, Elinaide Alves, Isadora Lobo, Izabel Martinelli, Janaína Rosalen, Jonas Hory, Julia Lara Lima, Juliana Tarumoto, Laís Rosa, Leonardo Crochik, Luz Francisco de Barros, Mar Mendes, Maria Júlia Kaiser, Mariana Balsalobre, Mariana Facanali, Marianna Perna, Marília Persoli, Mônica Yumi, Paulo Carpino, Renata Carvalho, Renato Teixeira, Victor Ferrari, Victor Isidro, William Raphael.

Trilha Sonora Original: Ramiro Murilo Voz em Off: Larissa Salgado

Texto: Trecho do livro "A Poética do Espaço" de Gaston Bachelard

Captação da voz: Pablo Salgado

Produção: Mariana Pessoa Realizado dentro do PROJETO CIDADE TEMPORAL (contemplado com o Fomento à Dança da Cidade de São Paulo)

Concepção e realização: Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros





### **Procedimento de Falar-Fazer (2008)** **(15 min - AO VIVO)**

SINOPSE: O “Procedimento de Falar-Fazer” (2008) consiste em explorar o espaço entre o falar e o movimento, borrando situações de palestra, de “falar sobre”, com performances de dança. Procura colocar em relevo a condição de performance de ambas, admitindo o risco do engajamento pela sensação e pelo movimento no falar e na elaboração intelectual e verbal. O procedimento será revisitado pelo trio de proponentes, que procurará falar-fazer sua trajetória com o próprio procedimento.

Ficha técnica:

Criação e performance: Alexandra Dias, Michel Capeletti e Tatiana da Rosa

Música: Pablo Sotomayor

### **Skyground** **(10 min - AO VIVO)**

SINOPSE: Performance solo criada através do projeto Poéticas Sonoras do músico chileno Jayson Hernandez Rojas em parceria com a residência promovida pelo Centro de Referência da Dança em São Paulo (CRDSP). A performance traz a visibilidade de um corpo num conflito de opostos entre a mobilidade e a imobilidade, o confinamento e a liberdade, uma dança de contradições. Dos opostos binários em fricção, a diversidade múltipla pode surgir.

Ficha técnica:

Coreografia e performance: Luciana Hoppe

Trilha Sonora: Jayson Hernandez Rojas



## 14h30 às 17h30 – MINI RESIDÊNCIA ARTÍSTICA (público limitado)

### **Laboratórios Performativos de Anatomia Sensível: corporalização de mundos, refazimento de corpos, com Dani Lima**

Exploração do corpo e do movimento com enfoque na corporalização das estruturas anatômicas e em suas reverberações criativas. Investe na reapropriação do corpo sensível, rearticulando nossos pensamentos à materialidade de nossa natureza – nossas células, nossos tecidos, nossas estruturas – apostando na potência das práticas sensíveis para nos estimular a habitar nossos corpos diferentemente, em outros modos de saber-sentir, abrindo espaço para a emergência de novos modos de mover corpos e mundos.

**Dani é bailarina** é coreógrafa, professora e pesquisadora de corpo e movimento. Sua formação abarca técnicas de balé, dança contemporânea, contato-improvisação, Gyrokinesis®, educação somática, artes circenses, teatro e performance. Foi fundadora e integrante da *Intrépida Trupe* por 13 anos. Desde 1997 dirige a Cia Dani Lima com a qual realizou dezenas de espetáculos. É graduada em Jornalismo pela PUC/RJ, Mestre em Teatro pela Uni-Rio e atualmente doutoranda pelo Programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-RJ. Publicou os livros *Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues* (2007) e *Gesto: Práticas e Discursos* (2012). Foi docente do Curso de Dança da UniverCidade/RJ entre 2001 e 2009, e desde 2016 integra o Curso de Artes Cênicas da PUC/RJ. Atualmente Dani está em formação nos programas de Educadora do Movimento Somático/Body-Mind Centering<sup>SM</sup>; Hakomi-Matrix: Psicoterapia Corporal centrada em Atenção Plena e na Genialidade dos Grupos; e ThetaHealing.

Maiores informações em <http://www.ciadanilima.com.br>

## 15h30 às 18h – IMERSÃO SOMÁTICA DE ABERTURA (tradução simultânea para língua inglesa)



**Saberes Somático-Performativos:  
Dança como criação e configuração pulsional de conhecimento compartilhado,  
com Ciane Fernandes**

**Ciane Fernandes** é professora titular da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e uma das fundadoras do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA; professora do PPGDança da UFBA; pesquisadora Produtividade em Pesquisa pelo CNPq; mestre e Ph.D. em Artes & Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela New York University, Analista de Movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (New York), de onde é pesquisadora associada. Fundadora, diretora e performer do Coletivo A-FETO de Dança-Teatro da UFBA desde 1997.

## **19h às 19h30 – CERIMÔNIA DE ABERTURA** (tradução simultânea para língua inglesa)

Participantes:

### **Luciana Miyoko Massukado**

Magnífica Reitora do Instituto Federal de Brasília

### **Patricia Albuquerque de Lima**

Diretora Geral do Campus Brasília do Instituto Federal de Brasília

### **Carla Sabrina Cunha**

Coordenadora geral do evento, docente IFB e líder do grupo de pesquisa CorpImagem na Improvisação

### **Diego Pizarro**

Coordenador geral do evento, docente IFB e líder do grupo de pesquisa CE-DA-SI – Coletivo de Estudos em Dança, Somática e Improvisação

## **19h30 às 20h – HOMENAGEM À ANGEL VIANNA** (tradução simultânea para língua inglesa)

Mediação: Elizabeth Tavares Maia



Nascida em 1928 (Belo Horizonte), Angel Vianna é bailarina, coreógrafa e pesquisadora do movimento. Tornou-se uma grande educadora corporal desenvolvendo uma metodologia própria que se tornou uma referência nacional em Arte, Educação e Saúde. Através de sua notoriedade, recebeu várias homenagens, condecorações e premiações, dentre elas:

Prêmio Mambembe 1996; Diploma Orgulho Carioca, pela importância na vida cultural da Cidade do Rio de Janeiro (2000); Comenda da Ordem ao Mérito Cultural Nacional (1999) pelo ex Presidente da República, Fernando Henrique Cardoso e a Comenda Máxima, Grand Cru, da Ordem ao Mérito Cultural Nacional (2014) pela Presidenta Dilma Roussef. Em 2003, recebeu a primeira e única titulação de Notório Saber em Dança do Brasil, concedida pela Universidade Federal de Dança da Bahia UFBA, primeira faculdade de dança da América Latina. Um fato memorável para a História da Dança Brasileira. Ainda em 2014, aos 86 anos, realizou uma turnê Nacional dançando e sendo homenageada pelo circuito “Palco Giratório” do SESC, Rede de Intercâmbio e Difusão em Artes, pelas cinco regiões do país, com o espetáculo “Qualquer coisa a gente muda” do coreógrafo João Saldanha. Em 2016, Angel, dirigida por Norberto Presta apresenta seu espetáculo solo “Amanhã é Outro Dia” com turnê em várias capitais do país. Em 2018 participa do espetáculo dirigido por Duda Maia “O Tempo não dá Tempo” no Oi Futuro Flamengo RJ. No mesmo ano inaugura e exposição – “Ocupação Angel Vianna” no Itaú Cultural em São Paulo, onde se apresenta com os espetáculos “Feri-da Sábia” dirigido por Ana Vitória Freire e “O Tempo não dá Tempo” de Duda Maia. Angel têm sido homenageada também pelo cinema e seu último lançamento foi o filme longa metragem dirigido por Cristina Leal, “Angel Vianna – Voando com os pés no chão”(2018). Em 2019 a Ocupação Angel Vianna esteve no Museu Paço Imperial de 09 de maio a 21 de julho na Praça XV de Novembro, Rio de Janeiro.

**20h às 21h30 – RODA SENSORIAL 1**  
(tradução simultânea para língua inglesa)

### **O legado somático brasileiro – família Vianna**

Joana Ribeiro, Jussara Miller, Maria Alice Poppe, Márcia Feijó, Elizabeth Maia



**Joana Ribeiro da Silva Tavares** é Professora de Dança e Movimento da Escola de Teatro da Unirio. Integra os Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas e Mestrado Profissional em Ensino de Artes Cênicas, Unirio. Tem produção artística como bailarina, atriz, coreógrafa, preparadora corporal, diretora de movimento e performer. Pós-doutora pela Universidade Paris 8, com a qual desenvolve Acordo de Mútua Cooperação. Coordenadora do Laboratório Artes do Movimento-Unirio.

Publicou os livros *Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor* (2010) e *O corpo cênico entre a dança e o teatro*, ambos pela Annablume (São Paulo); *Grupo Teatro do Movimento: um gesto expressivo de Klauss e Angel Vianna na dança brasileira* (Rio de Janeiro: Gramma, 2019) e *Preparação corporal, direção de movimento e coreografia nas artes da cena* (Rio de Janeiro: Multifoco, 2021, no prelo).



**Jussara Miller** é bailarina, coreógrafa e professora de dança e educação somática. É Mestre e Doutora em Artes pela UNICAMP. É docente da graduação em Dança da UNICAMP e da Pós-Graduação em Técnica Klauss Vianna da PUC-SP. É diretora do Salão do Movimento, um espaço de dança e educação somática em Campinas/SP. É autora dos livros: *A Escuta do Corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna* (Summus, 2007) e *Qual é o corpo que dança? Dança e Educação Somática para adultos e crianças* (Summus, 2012).

**Alice Poppe** é bailarina, pesquisadora e colaboradora em processos de criação de dança contemporânea. Interessada no diálogo interdisciplinar, investiga o corpo e suas relações poético-políticas com o chão, com a gravidade e com a queda em uma perspectiva híbrida de gesto e pensamento. Doutora em Artes Cênicas pelo PPGAC|UNIRIO, Mestre em Artes Visuais pelo PPGAV|UFRJ e Licenciada em dança pela Faculdade Angel Vianna. Lecionou por 15 anos na Escola e Faculdade Angel Vianna. Atualmente, é professora dos Cursos de Dança do Departamento de Arte Corporal da UFRJ e Professora Colaboradora do Programa de Pós-Graduação Estudos Contemporâneos das Artes/UFF.





**Elizabeth Maia** é Mestre em neurociências do comportamento-UnB, dançarina, dança-terapeuta, fisioterapeuta e eutonista em formação. Pesquisadora do movimento, discípula de Angel Vianna, desde 1988 e pioneira na utilização da dança em reabilitação hospitalar - implantou a dança, com base na metodologia Angel Vianna, nos programas de reabilitação dos hospitais da Rede Sarah, em 1993. Atualmente, é docente do Curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília-IFB e uma das coordenadoras do Grupo de Pesquisa Corpoimagem na Improvisação: Escutas femininas.

**Márcia Feijó de Araújo** é Vice-Diretora da Escola e Faculdade Angel Vianna EFAV-RJ; Mestre e Doutoranda em Educação (UFRJ); Licenciada pela Faculdade Angel Vianna FAV; Professora do Bacharelado e da Licenciatura em Dança na FAV; Coordenadora da Pós-Graduação *lato sensu* em Corpo, Educação e Diferenças PPGFAV; Professora no Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança da Faculdade Angel Vianna PPGPDAN.



**24/06/2021 – quinta-feira**

**9h às 10h30 – IMERSÕES SOMÁTICAS**

**1 – *Corpo móvel – Experiências em movimento, com Alex Dias***

Corpo Móvel é um projeto sobre modos-maneyras de praticar dança com foco em um mover mais particular e autônomo. O Método Feldenkrais é a base e o fio condutor dessa imersão, na qual a percepção adquirida por meio de suas lições servirão de suporte para livres explorações de movimentos. É um convite ao diálogo perceptivo, sem a preocupação de encontrar respostas, mas com a possibilidade de provocar a experiência do próprio movimento e retirar dessa experiência, discernimento. Orientada como um processo, essa proposta se sustenta na experiência do mover, com o objetivo de desenvolver uma autoconsciência como ferramenta de criação e refinamento para a própria prática artística, ampliando vocabulário e qualidade de movimento.

**Alex Dias**

Alex Dias é educador somático pelo Método Feldenkrais, dançarino, coreógrafo e professor de dança. Há mais de 30 anos pesquisa o movimento e sua potência no desenvolvimento pessoal e artístico por meio da dança. Junto ao Grupo de Dança Primeiro Ato (MG) desenvolveu a pesquisa coreográfica de diversos espetáculos, entre eles Mundo Perfumado (2004), Adorno (2010), InstHabilidade (2014) e Passagem (2016). O encontro com o Método Feldenkrais o levou a desenvolver o Projeto Corpo Móvel, no qual investiga a sinergia entre dança e educação somática, transformando esse diálogo em ferramenta de ensino e estímulo para o aprendizado. Nessa busca dedica-se ao ensino do Método Feldenkrais como potencializador do aprendizado, trabalhando na direção de proporcionar ao aluno autonomia em seus movimentos e desejos.

**2 – *Movimento é brinquedo que nunca acaba – Instabilidade poética como metodologia de descoberta e construção de autonomia de movimento, com Clara Trigo (convidada)***

A oficina propõe investigação de movimento a partir do prédio do IFB. Os participantes serão encorajados a criar relações criativas de movimento com o ambiente, a partir de questões levantadas pelo corpo: Como me apoiar de diferentes maneiras sobre este objeto? Como



encontrar novos pontos de apoio no corpo? Como encontrar novas relações com a gravidade? Cada questão contém infinitas respostas, permitindo a criação de fluxo surpreendente e gratificante.

Nessa dinâmica, escada, corrimão, paredes transformam-se em brinquedos para mover, alimentando a criatividade, empoderamento e autonomia.

Clara F. Trigo, dançarina e inventora, é mestra em Artes Cênicas e professora da Escola de Dança da UFBA. Dentre outras atuações, dedica-se ao desenvolvimento de metodologias emancipatórias, como a Instabilidade Poética e seus desdobramentos.

### **Clara F. Trigo**

Dançarina e inventora, é mestra em Artes Cênicas e professora da Escola de Dança da UFBA. Dentre outras atuações, dedica-se ao desenvolvimento de metodologias emancipatórias, como a Instabilidade Poética e seus desdobramentos.

### **3 – *Corpo sensível/cidade invisível: o que pode um corpo sensível na criação de novas paisagens urbanas, com Laila Padovan***

A imersão “Corpo Sensível / Cidade Invisível” visa a experimentação, a partir de práticas somáticas, de um corpo permeável e vulnerável aos diversos atravessamentos gerados pelo espaço urbano, a fim de gerar novas possibilidades criativas de apropriação da cidade. Com a saída da dança para espaços alternativos ao do teatro tradicional, alcançando a rua e os espaços do cotidiano, surge a pergunta: que corpo é esse que habita, percorre e dança na cidade? É possível a educação somática ser uma ferramenta importante em trabalhos de criação em dança em paisagens urbanas? Como a profunda sensibilidade corporal acionada nas práticas somáticas traz uma abertura na percepção do mundo e aponta para uma reapropriação de um corpo-sujeito em nosso cotidiano de cidadão? Como as relações da dança com a cidade propiciam a emergência de novas questões para os artistas que incluem as abordagens somáticas em seus processos de trabalho?

A partir dessas perguntas, um dos aspectos trabalhados na imersão será a sensibilização de todos

os sentidos (audição, tato, visão, olfato, paladar) para o cultivo de um corpo permeável às paisagens, liberando-o da primazia da visão e de certa rigidez para torná-lo mais afetável. Assim, a paisagem urbana deixa de ser vista como algo externo ao corpo e passa a ser vivenciada e habitada com todos os sentidos, fazendo com que estejamos mais sensíveis ao espaço e ao tempo da paisagem, enquanto traçamos linhas e ritmos que criam e transformam estas paisagens. Percepção



e movimento se revelam aqui como um ato único. A experiência da dança no espaço urbano se dá nesta duplicidade: eu movo enquanto contemplo, eu construo enquanto percebo, eu traço um desenho no espaço enquanto adentro em suas texturas e nuances.

### **Laila Padovan**

Doutoranda do Instituto de Artes da UNICAMP, onde pesquisa as relações entre corpo-paisagem e espectador-artista em criações contextuais site-specific e em intervenções urbanas. Mestrado em Psicologia (2014) pela USP, com pesquisa sobre a improvisação em dança colocando-a em diálogo com a psicanálise e a fenomenologia-existencial. Graduada em Psicologia (1999) pela USP. Realizou parte de sua formação em dança no Estúdio Nova Dança em São Paulo, tendo aulas com Tica Lemos e Cristiane Paoli Quito, entre outros. Estudou com mestres internacionais como: Steve Paxton, Lisa Nelson, Nancy Stark Smith, Daniel Lepkof, Minako Seki, Tadashi Endo, Maria Munoz, Pep Ramis, Julyen Hamilton, etc. É artista da dança e investiga a linguagem da improvisação através do Contato Improvisação, do BMC (Body Mind Centering) e das práticas somáticas. Suas criações em dança discutem novas maneiras de habitar espaços não-convencionais, paisagens urbanas e da natureza, e novas relações com o espectador. Dentre suas criações individuais, destacam-se o solo itinerante “Desplazarse” que contou com apoio de duas Residências Artísticas na Espanha, e o projeto “Corpo e Paisagem” realizado no CRD (Centro de Referência da Dança) e no CCSP (Centro Cultural São Paulo). É co-fundadora e integrante da Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros (desde 2006), contemplada com diversos apoios e prêmios, participando de todos seus projetos e criações, dentre eles “Espaços Invisíveis”, vencedor do Prêmio Denilto Gomes como Melhor Criação em Dança Site-Specific.

### **4 – Música e presença na abordagem somática de ensino de dança de María Fux, com Déborah Maia de Lima (convidada)**

A abordagem somática de ensino da dança criada pela artista-pedagoga argentina María Fux e denominada “Danzaterapia, método Maria Fux” tem como um dos seus eixos principais a criação de uma íntima relação com a música. De forma muito particular, María utiliza a música de seis formas diferentes convidando ao movimento e facilitando a presença do aluno em sala de aula. Neste encontro, vamos nos aproximar de sua pedagogia em uma experiência de movimento, dialogando e conhecendo esse aspecto de estímulo ao movimento: o universo musical das aulas de María Fux.



**Déborah Maia de Lima** é Doutora em *Études et pratiques des arts* pela Université du Québec à Montréal (Canadá) e em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestrado em Psicologia Clínica e Cultura pela Universidade de Brasília (UNB). Graduação e Licenciatura pela Universidade Federal de Uberlândia . Formação em *Danzaterapia* método María Fux pelo *Centro Créativo de Danza Contemporanea María Fux (Buenos Aires)* em Danza Movimento Terapia pela escuela Danzacuerpo (Buenos Aires), Analista Transacional pela União Nacional dos analistas Transacionais (UNAT), em Biopsicologia pelo Instituto Visão-Futuro. Pesquisadora da abordagem Danzaterapia, método Maria Fux há 12 anos.

### **5 – Empoderando nossos úteros, com Patrícia Caetano (convidada)**

Através da prática somática do Body-Mind Centering<sup>SM</sup> realizarem os um encontro sensível com a potência do nosso útero em movimento, toque e sonorização. Nesta proposta abordaremos o útero em sua materialidade orgânica e glandular (ovários), exploraremos sua conexão com outros sistemas corporais e buscaremos experienciar a sua dimensão vibrátil e sensível, entrando em contato com sua potência criadora de vida, deixando-nos guiar pelo movimento dançante. A partir desta experimentação procuraremos explorar uma escrita expandida, que nos levará à criação de uma “cartografia do corpo afetivo”, ou seja, à construção de um mapa afetivo do corpo a partir da possibilidade de habitação da sua geografia interna.

#### **Patricia Caetano**

Artista-pesquisadora da dança e professora dos Cursos de Graduação em Dança e do Programa de Pós-Graduação em Artes/PPGArtes da Universidade Federal do Ceará. Educadora do Movimento Somático pela The School for Body-Mind Centering<sup>SM</sup> (BMC<sup>SM</sup>). Coordenadora do LAS - Laboratório Abrigos Sensíveis e do projeto ON.DA.S. Organismos Vivos em (An)Danças Somáticas e uma das organizadoras do evento II Encontro Internacional de Práticas Somáticas e Dança – “Epistemologias Somáticas em Movimento”. Faz parte do ajuntamento de mulheres Antropofagias Contemporâneas: Saberes do Corpo nas Espirais do Tempo.



## **6 – Movimento autêntico – uma abordagem política de testemunhar a vida, com Soraya Jorge**

O Movimento Autêntico (A.M.) é uma abordagem relacional somática para o desenvolvimento da consciência (awareness); um ritual contemporâneo, capaz de tocar e explicitar as forças interconectivas entre corpos. Enquanto Prática do Testemunho de uma investigação do soma é uma maneira de viver, ver e se comunicar: encontrar os movimentos e palavras vitais para a experiência sensorial. Este workshop enfoca o testemunho como a prática principal da A.M. Vamos explorar contemplando nossos padrões, entrando e movendo-os em um continente seguro de ver e ser visto para pesquisar estados de encarnação, corporificação e emanção. Comprometer-se com a consciência e expandi-la para um compartilhamento coletivo com palavras corporificadas é um ato político.

### **Soraya Jorge**

Jornalista, bailarina, terapeuta corporal, professora e pesquisadora do movimento. Doutoranda em Dança pela Faculdade de Motricidade Humana - Universidade Técnica de Lisboa; Especialista em Movimento Autêntico pelo Authentic Movement Institute - CA, EUA e anos de Estudos com Janet Adler; Professora Certificada - Discipline of Authentic Movement of Circles of Four Faculty. Introdutora do Movimento Autêntico no Brasil. Criadora do Programa de Aprendizagem do Movimento Autêntico - Brasil / Áustria e do Processo Formativo do Movimento Autêntico pelo Centro Internacional do Movimento Autêntico (CIMA - fundado por Soraya Jorge e Guto Macedo). Atualmente o Processo Formativo é oferecido no Rio de Janeiro, São Paulo, João Pessoa e Recife. Professora do Curso de Pós-Graduação (Lato Sensu) da Faculdade Angel Vianna: Terapia Através do Movimento, Corpo e Subjetivação, e na Pós de Dança e Educação em Recife e Petrolina (Censupeg), nas disciplinas "Movimento Autêntico" e "Improvisação". Vem desenvolvendo uma pesquisa entre o Movimento Autêntico e o AND LAB (Fernanda Eugênio), em uma parceria Brasil-Lisboa. Pós-Graduada em Estudos Avançados em Dança Contemporânea - uma parceria da Faculdade Angel Vianna e a Universidade Federal da Bahia; Pós-Graduada em Terapia Através do Movimento, Corpo e Subjetivação - Faculdade / Escola Angel Vianna; Graduada em Comunicação Social / Jornalismo pela Faculdade Hélio Alonso RJ; Formada em Dança Contemporânea pela Escola Angel Vianna, onde lecionou "Expressão Corporal" e "Consciência do Movimento", durante 20 anos. Trabalha com Consciência do Movimento, Improvisação, Movimento Autêntico e várias técnicas de massagem. Desenvolve, com Guto Macedo, uma pesquisa de integração do Contato Improvisação com o Movimento Autêntico / Contato Autêntico. Seu trabalho enquanto pesquisadora sobre o Movimento Sensível do Corpo vem sendo apresentado em Congressos, Palestras e Oficinas.



## 11h às 12h30 – CONFERÊNCIA SOMÁTICA INTERNACIONAL (tradução simultânea Inglês-Português)

### Fontes de uma Epistemologia em Evolução *Sources of an Evolving Epistemology*

**Glenna Batson (Carolina do Norte, Estados Unidos da América)**  
**Mediação: Adriano Jabur Bittar**



Por cinco décadas, Glenna Batson aprimorou uma abordagem transdisciplinar para o estudo da corporalização (*embodiment*). Envolvida na interseção da dança, da ciência do movimento humano e da Somática, Glenna se concentra em várias disciplinas como catalisadoras para ensino, pesquisa, defesa de diversas causas e crescimento artístico e pessoal. Possui Mestrado (MA) em dança educação (1978) e um Mestrado e Doutorado em Fisioterapia (1983/2006). Professora emérita de fisioterapia (Winston-Salem State University, 2012), continua sendo uma líder ativa do curso e mentora no ensino

superior e no serviço comunitário. Ensina *Somatics: Embodiment for the 21st Century*, no programa de Mestrado em Dança (MFA) da Duke University.

Glenna foi fundamental para estabelecimento da IADMS (Associação Internacional de Medicina e Ciência da Dança) no início dos anos 1980. Em 2019, recebeu o primeiro prêmio honorário por contribuições à ciência da dança e Somática do Conservatório de Música e Dança Trinity Laban (Londres). Entre 2009 e 2016, foi pioneira na pesquisa sobre dança improvisada e doença de Parkinson, e continua sendo uma consultora ativa de iniciativas de artes pela saúde, local e internacionalmente.

Por 29 anos, Glenna foi docente do American Dance Festival, levando a Somática para a educação e o treinamento em dança. Especialista sênior da Fulbright, foi residente na Estônia, Bath Spa, Reino Unido e Londres (Reino Unido). Autora de *Body and Mind in Motion: Dance and Neuroscience in Conversation*, ela também é

coeditora/colaboradora do livro *Dance, Somatics and Spiritualities: Contemporary Sacred Narratives*. Desde 2013, cocria uma abordagem de pesquisa baseada na prática chamada *The F/OL/D as Somatic/Artistic Practice*, com a artista de dança e multimídia Susan Sentler. Glenna acredita no poder da corporalização como um catalisador para transformar os desafios presentes em nosso mundo hoje. Seu ativismo se estende à codireção do CURE-NC, o capítulo do estado da Carolina do Norte do CURE National (<http://www.curenational.org>), uma organização de base dedicada à justiça criminal por meio da defesa do fim do encarceramento em massa e das sentenças extremas.



## 14h30 às 17h30 – SESSÃO DE COMPARTILHAMENTO

(Coordenação geral: Diego Pizarro – IFB)

### EIXO I – SABERES SOMÁTICOS EM MÚLTIPLAS CONFIGURAÇÕES

Coordenação: Lilian Vilela (UNESP), Laura Campos e Clara Trigo (UFBA)

#### **Grupo 1 – Somática multifractal: epistemologias, subjetividades e decolonialidades**

***Abordagens Somáticas e Decolonização*** – Ana Valéria Ramos Vicente.

***Corpo com órgãos: movimentos e imagens na experiência do laboratório de sensibilidades na educação médica*** – Eline Gomes de Araújo.

***Partilha de criação em práticas de si*** – Clarissa Monteiro de Araújo, Muryell Dantie.

***A importância das percepções sensíveis no território do aprendizado*** – Juliana de Souza Ferreira, Camila de Almeida Del Giudice.

***Das experiências somáticas que eu sequer imaginava*** – Kleber Damaso Bueno

***Encontrar um lugar onde a terra descansa: práticas somáticas, saberes ancestrais e políticas descoloniais*** – Patrícia Caetano, Ruth Torralba.

***Reclamando a desaceleração: fissuras no regime cinético e restituição de estados corporais á cidade*** – Thiago de Araújo Costa.

***Corpo Bio Micropolítico: Body-Mind Centering<sup>SM</sup> como gatilho para uma transformação social da diversidade*** – Luz Condeza, Paula Sacur.

***Práticas coletivas somáticas: qual o conceito mais operativo? Somaestética e/ou somática social?*** – Márcia Baltazar.

***Topologia e genealogia das membranas: novos atlas insurgentes da práxis somática*** – Marise Léo Pestana da Silva.



***O corpo como percebido de dentro e a apreciação sensorial enganosa. A Técnica Alexander entre o paradigma somático e o não-somático*** – Camillo Vacalebri.

***Educação Somática: possibilidade de recomeço após um trauma físico*** – Carolina de Pinho Barroso Guimarães, Renatha de Carvalho Maia.

**14h30 às 17h30 – MINI RESIDÊNCIA ARTÍSTICA**  
(público limitado)

***Laboratórios Performativos de Anatomia Sensível: corporalização de mundos, refazimento de corpos***, com Dani Lima

**18h às 20h – RODA SENSORIAL 2**  
(tradução simultânea para língua inglesa)

**Pesquisa com Educação Somática no Brasil**

Ciane Fernandes, Márcia Strazzacappa, Sílvia Soter, Júlia Ziviani, Diego Pizarro



**Ciane Fernandes** é professora titular da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e uma das fundadoras do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA; professora do PPGDança da UFBA; pesquisadora Produtividade em Pesquisa pelo CNPq; mestre e Ph.D. em Artes & Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela New York University, Analista de Movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (New York), de onde é pesquisadora associada. Fundadora, diretora e performer do Coletivo A-FETO de Dança-Teatro da UFBA desde 1997.



**Márcia Strazzacappa** é artista da dança e clown. Livre Docente (Unicamp), Doutora em Artes: estudos teatrais e coreográficos (Universidade Paris/França), Mestre em Educação, Graduada em Dança e em Pedagogia (Unicamp). Foi pesquisadora do LUME (1986/1999). É docente aposentada da Faculdade de Educação/UNICAMP e atualmente Professora Visitante Sênior do PROF-Artes/UFPB. Membro do Laboratório de Estudos sobre Arte, Corpo e Educação/LABORARTE, membro do GT Educação e Arte/ANPED e atual coordenadora do GT Pedagogia das Artes Cênicas/ABRACE. Tem várias publicações sobre ensino de arte, formação de professores (dança e teatro) e educação somática, destacando *Educação Somática e Artes Cênicas: princípios e aplicações* (Papirus, 2012). Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq.



**Silvia Soter** é professora da Faculdade de Educação e do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ (PPGDAN). Doutora em Educação pela UFRJ (2016), mestre em Teatro pela UNIRIO (2005), licenciada em Dança pela Universidade de Paris 8 (França/1996) e bacharel em Artes pela PUC-Rio (1988). Certificada em Ginástica Holística-Método Ehrenfried em 1996, na França. Ministra aulas e

oficinas na área da Educação Somática, desde 1984. É autora do livro *Cidadãos dançantes: a experiência de Ivaldo Bertazzo com o corpo de dança da Maré* (UniverCidade Editora, 2007), do DVD *Corpo Aceso: experiências em educação somática para bailarinos e não bailarinos* e coautora de livros didáticos de ensino de artes para a educação básica (Coleção Mosaico e Percursos da Arte), responsável pelos conteúdos de dança. Desde 2003 desenvolve projetos na área de Dança na Redes da Maré. Em 2011, criou com Lia Rodrigues a Escola Livre de Dança da Maré (Redes da Maré/Lia Rodrigues Companhia de Danças). Atua como dramaturgista da Lia Rodrigues Companhia de Danças desde 2002, tendo também colaborado com os artistas Dani Lima, Jérôme Bel e Marcelo Evelin.



**Julia Ziviani Vitiello** é Bacharel pelo Gallatin School of Individualized Study of Arts, New York University (1990) e Mestre em Dança pelo Tisch School of The Fine Arts pela mesma instituição (1990 e 1991). É doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (2004), UNICAMP e realizou estágio de pós-doutorado na University of Colorado at Boulder (2015). É professora titular pelo Instituto de Artes, UNICAMP, desde 2014. Atuou como bailarina no Ballet Stagium e no Balé da Cidade de São Paulo. No Balé da Cidade de São Paulo foi assistente de coreografia (1982 e 1983) e diretora artística entre 1983 e 1985. Docente do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP desde 1996, atua tanto na graduação como no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena. Diretora do Dançaberta: grupo de pesquisa em dança e educação somática desde 2000. Têm experiência na área de Artes, com ênfase em criação e interpretação em dança, atuando principalmente nas interfaces entre dança, educação somática, produção artística e dança contemporânea.

**Diego Pizarro** é Doutor em Artes Cênicas (UFBA, 2020), com período sanduíche na University of North Carolina at Greensboro. Mestre em Arte Contemporânea e Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília. cursou graduação em Modern Theater Dance na Escola Superior de Artes de Amsterdam e integrou a Basirah Cia. de Dança Contemporânea, em Brasília-DF. É professor efetivo do curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília – IFB, desde 2010, onde coordena o CEDA-SI – Coletivo de Estudos em Dança, Somática e Improvisação. É Educador do Movimento Somático – SME, Practitioner e Teacher de Body-Mind Centering<sup>SM</sup>. Certificado no método de Cadeias Musculares e Articulares G.D.S. Instrutor certificado em GYROKINESIS®, GYROTONIC® e ESFEROKINESIS®. Organizou os livros *Mitopoiesis: dança, educação somática e biologia celular* (IFB, 2017), *Ensino-Pesquisa em Extensão: processos de composição em dança na formação do docente-artista* (IFB, 2017) e *Práticas Somáticas em Dança – Body-Mind Centering<sup>SM</sup> em Criação, Pesquisa e Performance* (IFB, 2019). Possui registro profissional junto à ISMETA - International Somatic Movement Education & Therapy Association e desde 2019 é membro do conselho editorial do Journal of Dance and Somatic Practices (Coventry, UK)



## 20h às 20h30 – CÁPSULA SOMÁTICA

Ricardo Barreto

Ricardo Barreto é comunicólogo e educador, diretor do projeto Co-neCsoma. Desenvolve práticas para corporalizar temas normalmente acessados apenas pelo intelecto, desde a filosofia até a relação com o meio ambiente. Realiza esse trabalho junto a FGV há cinco anos, além de atividades para grupos e práticas terapêuticas. É Especialista em Redes Digitais e Sustentabilidade (ECA-USP) e em Educação Transformadora (PUC-RS), e Educador do Movimento Somático pelo Body-Mind Centering<sup>SM</sup>.

## 20h15 às 21h30 – MOSTRA ARTÍSTICA

### **Ateliê de Acidentes Geográficos (45 min - vídeo)**

SINOPSE: “a Terra e o Corpo Humano não são estruturas estáticas, mas processos que se dão a bilhões de anos” ATELIÊ de Acidentes Geográficos é um experimento-demonstração em dança do intérprete Fabricio Licursi. O ATELIÊ parte de dois dispositivos físicos presentes nos Estudos da Educação Somática: a respiração pulmonar e a respiração celular. A partir deles, o intérprete constrói uma dramaturgia de movimento com a intenção de inventar uma Topografia Corporal. Licursi investiga a percepção de qualidades fisiológicas do corpo como ponte para estados criativos, imagéticos e poéticos. Nesta transmissão online, a direção de Imagem é de Marisa Bentivegna que compõe o espaço da tela com luz, texturas e edições. Experimentando e refletindo a teatralidade, a dança em fluxos de pausa e movimento e a composição cênica na linguagem audiovisual, Cristiane Paoli Quito assina a concepção e direção geral.

Ficha técnica completa

Intérprete e criação: Fabricio Licursi  
Direção e Concepção: Cristiane Paoli Quito  
Direção de Imagem Marisa Bentivegna  
Operação de streaming Aldrey Hibbeln  
Operação de câmera: Henrique Andrade



## **Redemoinho** **(10 min - vídeo)**

SINOPSE: Redemoinhos aprecem na ausência de ventos. Um sopro fugaz encontra no vazio um campo de ação e rodopia. Buscamos encontrar o vazio com a caminhada ao revés, em circular pelas curvas da espiral. Exploramos uma entrega ao espaço que não vemos, mas intuímos. Criamos volume, criamos vento. Redemoinhos se formam da escuta do que está por vir, da escuta do vento. Entre pouso e outro pouso voamos.

Ficha técnica completa:

Concepção e dança: Rosa Schramm

Dança: Patrícia Braz



## **Escrita-corpo: dos contornos da presença** **(6 min - vídeo)**

SINOPSE: Embrenhar-se nas matas densas de si e ter onde acampar os olhos de dentro que tanto escutam. É um tudo-corpo nesses ossos cheios de memórias, onde habitar a pele é presença e mistérios. Com os pés enraizados, é possível firmar o corpo movente que sustenta as movências profundas para ser movido pelo que respira. Recolhe, expande, reintegra e a escrita-corpo nasce para dizer da poética que a presentifica.

Ficha técnica completa:

Criação, interpretação, imagens e edição: Danielle Ramos

Trilha sonora: "Experience" de Ludovico Einaudi

Criação para a finalização do curso de extensão universitária

"Renovação, Reintegração, Recuperação da Energia Vital

e a Eutonia Expressiva" da Faculdade Angel Vianna (FAV),

ministrado por Miriam Dascal em outubro-dezembro de 2020.



## ***meet.com/hjz-htcc-hfs***

(6 min - video)

SINOPSE: Duas dançarinas, cada uma em sua casa. Encontros virtuais, um diálogo possível. A instabilidade e o devaneio como temas no corpo. A vídeo-dança “meet.com/hjz-htcc-hfs” é uma poesia sobre o isolamento social e as tentativas de conexão por meio do movimento. Com imagens coletadas em celular, o video assume a precariedade do momento pandêmico e compõe uma narrativa sobre o não encontro, a espera, o estar em si mesmo.

Ficha técnica completa:

Direção: Tainá Barreto e Tatiana Devos Gentile  
Fotografia e atuação: Tainá Barreto e Viviane Reis  
Pesquisa de movimento: Tainá Barreto e Viviane Reis  
Edição: Tatiana Devos Gentile  
Música: Jaime Ernest Dias – tema “Princesa”  
Realização: grupo de pesquisa sobre Flymoon/Lic.  
Dança Edital InspirArte/IFG Brasil, nov. 2020.



## ***Coração Valente - solo em decomposição***

(6 min - video)

SINOPSE: Em posição me recomponho. Visito a areia como quem procura meus espaços mais internos, partículas ancestrais, dissoluções possíveis. Entre limites e finitudes, nutrir-me da ciclicidade de ser porosa, ao mesmo tempo que poeira de estrela.

Ficha técnica completa:

Performance e pesquisa artística: Katiane Negrão  
Concepção, direção artística e afeto: Katiane Negrão, Luciano Porto e Ricardo Alvarenga  
Imagens: Luciano Porto  
Edição: Ricardo Alvarenga  
Música: Pater Composição e Execução musical: Katiane Negrão e Luciano Porto  
Escultura do Coração: Thiago Bresani



**25/06/2021 – sexta-feira**

**9h às 10h30 – IMERSÕES SOMÁTICAS**

**1 – *Dançando com a linha da Kalunga*, com Cristina Rosa**

Esta vivência convida os participantes a repensar e colocar em prática uma teoria alternativa de corporalidade ancorada na cosmologia Bântu-Kôngo (África Central), transplantada para o Brasil. Na prática, combina o Cosmograma Bakongo (Dikenga) – uma dimensão espaço-temporal com a qual (des)organizamos ideias do/sobre o movimento corporal - e uma série de princípios cinestésicos comuns ao Atlântico Negro, utilizados para expandir o contínuo da mente-corpo-ambiente em movimento através de caminhos espiralados.

**Cristina Rosa**

2010 Ph.D., Culture and Performance University of California, Los Angeles. Dissertation title: “Choreographing Identification: the Presence of Ginga in Samba, Capoeira, and Grupo Corpo.” Committee members: Susan L. Foster (chair), Sue-Ellen Case, Donald Cosentino, and Randal Johnson. 2003 M.A., Art University of Wisconsin-Madison Chair, Laurie-Beth Clark Specialization: Visual and Performance Arts 2000 B.F.A., Studio Art California State University, Chico Magna cum laude & honors in the major.

**2 – *Confluencias y simultaneidad*, com Daniela Troianovski**

Esta inmersión somática propone ahondar en las confluencias del proceso del desarrollo evolutivo desde la perspectiva del Body-Mind Centering<sup>SM</sup> y las cualidades del Sistema de los Cinco Elementos dentro de la concepción cosmogónica de la Medicina Tradicional China.

La poesía del Cielo Anterior (vida intrauterina) surge en un recorrido desde la Vibración/Agua, a la Respiración Celular/Metal, al Esponjeo/Tierra, para encarnar la Pulsación/Fuego y sintonizar la Irradiación Umbilical/Madera como trampolín tridimensional hacia el Cielo Posterior (luego del nacimiento). Si continuamos “en espejo” practicando la presencia a través del toque celular para corporeizar el elemento Fuego (célula, glándulas, pericardio, corazón, intestino delgado) arribamos al patrón espinal. Degustamos una confluencia más: la boca, elemento Tierra (estómago, bazo-páncreas), patrón de hociqueo; seguimos por la ruta de los sentidos: el olfato nos invita a explorar el intercambio, al igual que la piel, tocar y ser tocado simultáneamente Metal (pulmones, intestino grueso) arriba/abajo, patrón homólogo. Avanzamos hacia otra confluencia: izquierda/ derecha, oídos, sistema óseo, axial



apendicular, elemento Agua (riñones, vejiga) dando sustento al patrón homolateral. Los espirales de los brotes en primavera del elemento Madera (hígado, vesícula biliar) confluyen con las formas espiraladas presentes en los ligamentos y los músculos, el cruce de la línea media en la visión y la integración que habilita y es habilitada por el patrón contralateral. Este material estará disponible para que despluguemos las partes que resuenen en el grupo en el momento del encuentro.

### **Daniela Troianovski**

Docente de Teatro. Tiene Formación académica en Ciencias de la Educación (UBA) Instructora y facilitadora de TOUCH FOR HEALTH, KINESIOLOGÍA APLICADA. Profesora de INTEGRACION SOMATICA y Desarrolladora de BALANCEAMIENTO ENERGETICO CELULAR™. Instructora de RELAJACIÓN ACTIVA. Intérprete y docente de baile flamenco. Alumna de Body-Mind CenteringSM.

### **3 – A descoberta da pele à alma, com Rafael Monteiro**

“Yoga é como música: o ritmo do corpo, a melodia da mente e a harmonia da alma criam a sinfonia da vida.” BKS Iyengar.

A proposta de trazer o Iyengar Yoga como prática somática é de encorajar o praticante a mergulhar dentro de si, a partir da experiência da consciência do corpo para o cerne de ser. Expressar pelo Yoga a dança da alma, o contato do Ser a pele, da pele ao Ser! Descobrir pela prática a música interna, o ritmo do corpo, a melodia da mente, a harmonia da alma para criar a sinfonia da própria vida.

### **Rafael Monteiro**

Graduado em Pedagogia pela Universidade de Brasília e professor certificado pela Associação Brasileira de Iyengar Yoga e pelo Ramamani Iyengar Memorial Yoga Institute (Pune, Índia). Ensino o método há mais de 15 anos. Dançarino há mais de 20 anos de Contato e Improvisação. Nos últimos anos, tenho descoberto através do Yoga, meditação e danças a agregar novos olhares para diferentes corpos e habilidades, e com isso tenho vivenciado e praticado as abordagens da educação somática.



#### **4 – Escritas somato-cartográficas, com Ruth Torralba**

A proposta de imersão advém de um conjunto de experiências somáticas, errâncias urbanas e práticas de escritas somato-cartográficas realizadas pelo núcleo em espaços públicos da cidade do Rio de Janeiro. Desse modo, a proposta se dará em três momentos interligados: uma abertura para o espaço através de expedição cartográfica errante; de deitar como gesto e a produção de escritas somato-cartográficas.

Nas errâncias urbanas, abre-se a percepção para captar o encontro com os micromovimentos, as percepções sutis, as pequenas narrativas íntimas, as inscrições invisíveis porém sensíveis do espaço e com gestos singulares. As errâncias abrem as histórias não oficiais e não espetaculares, através das quais são sentidas as brechas na cidade, as rachaduras de terrenos, os tremores do discurso hegemônico. Nas expedições cartográficas errantes, não mapeia-se o território para dominá-lo, explorá-lo, dissecá-lo, medi-lo, analisá-lo racionalmente, mas para poder perder-se nele, misturar-se e fazer-se dele. Não tem a ver com a demarcação territorial do gesto colonial, mas com a abertura do espaço para outras forças sensíveis para fazer corpo-com: espalhar-se, fundir-se, misturar-se, tornar-se corpo no encontro com o espaço. Deitar como gesto é experimentar o espaço fora da erectibilidade fálica da cidade que organiza a orientação hegemônica do espaço. Desse modo, busca-se outros estados de presença, outras relações ponderais, outras percepções. Deitar é entregar-se completamente ao chão, sentir que o peso do corpo é apoiado pelo corpo da Terra, fazer da Terra Colo embalado pela sensação de rotação e translação. A finalização da imersão se dará na produção de escritas coletivas somato-cartográficas que buscarão reunir as marcas sensíveis do encontro. Imprimir na pele do papel as inscrições que a experimentações deixaram como rastro nas corporeidades.

#### **Lídia Larangeira**

Doutora em Artes pela UERJ, possui graduação nos Cursos de Bacharelado e Licenciatura Dança pela Universidade Estadual de Campinas (2002)(2003), com habilitação para Ensino das Artes. Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança pela Universidade Federal da Bahia (2004) e mestrado em Ciências da Arte pela Universidade Federal Fluminense (2008). Atualmente é professora assistente 40DE da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tem experiência na área do ensino, pesquisa e criação em dança, tendo trabalhado como colaboradora, bailarina, professora e pesquisadora com diversos artistas, entre eles Holly Cavrell (Campinas-SP), Regina Miranda, Luiz Mendonça,



Andrea Jabor e Lia Rodrigues. Com a “?Lia Rodrigues Cia. de Dança?, de 2008 a 2012, excursionou com as obras coreográficas Poroca e Piracema em turnês pelo Brasil, Canadá, Suíça, Espanha, Portugal, França, Itália, Holanda, Bélgica e Alemanha. Participou como coordenadora pedagógica e professora, da fundação do Núcleo 2 (Núcleo de formação intensiva de adolescentes) da Escola Livre de Dança do Centro de Artes da Maré no Rio de Janeiro. Atualmente coordena o “Núcleo de pesquisa, estudos e encontros em Dança” na UFRJ e está implicada em investigar o modo como o coreográfico atua como um dispositivo do legado colonial normatizando e regulando os corpos das mulheres. Em 2016 estreou o solo de dança “Brinquedos para esquecer ou práticas de levantes” e desde então já circulou com o trabalho pelo Rio de Janeiro e México.

### **Ruth Torralba**

É professora adjunta dos Cursos de Dança da UFRJ. Professora Colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ. Doutora e Mestre em Psicologia (UFF). Formação em Recuperação Motora e Terapia através da Dança (Escola e Faculdade Angel Vianna) e Aperfeiçoamento em Eutonia (Instituto Gerda Alexander). Pesquisadora das práticas somáticas, da dança e da performance. Atualmente tem voltado sua pesquisa para a produção artística de indígenas mulheres ligadas às artes da cena. Coordenadora do Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança (onucleo) - UFRJ. Junto ao onucleo, realiza a pesquisa “Posaûsub Ibi: Corporeidade e decolonialidade nos cruzos da dança e a ação de extensão “onucleo conVida” Autora do livro “Sensorial do Corpo: via régia ao inconsciente”. Organizou com Hilton Berredo o livro “Sobre Cisnes: Dramaturgia e Crítica” e com Catarina Resende o Dossiê Corporeidade da Revista Fractal/UFF. Recentemente organizou e realizou junto ao LIATT/UFRJ, o CORPOREILABS/UFF, o LAS/UFC e ao IMAS Nise da Silveira o Evento Internacional “Antropofagias Contemporâneas Saberes do Corpo nas Espirais do Tempo.

### **5 – *Desenhagens de um corpo-casa*, com Vitória Bemvenuto, Adriane Ogêda e Virna Bemvenuto**

Desenhagens de um corpo-casa propõe ativar as gestualidades através de experimentações de desenho, convidando os participantes a vivenciarem sensibilizações por meio do traço, do contato com objetos relacionais e do movimento corporal consciente, inspirando-os a assumir sua autonomia de mover e criar. No encontro frutífero do sujeito com seu próprio corpo e compreendendo o desenho na perspectiva do campo ampliado – noção que designa a expansão das linguagens artísticas pelo interesse em abordagens



mais heterogêneas e em contato com outros modos de expressão – pretende-se um deslocamento do conceito original de desenho, gerido pelos regimes de representação, na direção de outros modos de fazer e pensar o desenho: um desenho que nasça da investigação do gesto e que, portanto, se desvincule dos traços padronizados pautados nas noções de erro e acerto, que levam à movimentos tensionados e forjados na ideia de perfeição. A proposta veste roupas leves que estimulam a livre movimentação ativada pela vontade de perceber o que o corpo, enquanto inteligência sensível, sugere. Chama a atenção para escolhas de linhas, cores e qualidades expressivas que brotem da intenção e da intuição de como cada um se sente no momento presente de cada proposta. Ou seja, trata-se de uma experiência de desenho encorpado e incorporado que nos convida à percepção de nós mesmos, à propriocepção. Trata-se, portanto, “de mover com consciência e cuidado, com sutileza e atenção, prestando atenção na maneira de mover-se. De buscar novos caminhos, estimular potencialidades, de perceber onde nasce e como repercute em todo o corpo o movimento” (VIANNA, A.;CASTILHO, J., 2002) e como o desenho pode, em vez de representar, apresentar caminhos do corpo. Sobre uma base que investiga a arte como experiência no corpo por meio de Lygia Clark, a corporeidade como linguagem junto com Angel Vianna, a atenção humana enquanto energia de presença e descoberta por meio de Desikachar e a educação como manifestação de um conhecimento experienciado, segundo Vivekananda, ergue-se um corpo-casa. Morada de experiências, afetações, relações e tensões. Pelos cômodos da casa transitamos e, assim, a (mu)dança é feita: conduzida pela respiração atenta que massageia dentro do corpo até o movimento externo acontecer. A mente vai sendo convidada a permanecer presente, serenando as ondas que surgem nas águas internas, através da concentração. Desta maneira, vai sendo possível deixar aquilo que, às vezes, fica só no fundo, emergir à superfície: nós mesmos.

### **Vitória Bemvenuto**

Mestranda em Educação pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), professora de Yoga pela tradição de Tirumalai Krishnamacharya e graduada em Educação Física pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pesquisadora do grupo FRESTAS (Formação e Resignificação do Educador: Saberes, Troca, Arte e Sentidos) investigando a formação de professores, corpo e movimento junto ao Núcleo de Infâncias, Arte e Natureza (NINA). Investiga as relações entre Educação, Movimento Humano e Assistência Estudantil tendo o Yoga enquanto ferramenta de intervenção e observação; desenvolve oficinas relacionando o Yoga e a cultura corporal de movimento ocidental; propõem diálogos entre o Yoga e as artes (artes visuais e dança);



conduz aulas de Yoga (pessoais e coletivas) e atua com preparação corporal personalizada e com reabilitação através do movimento acreditando no elo entre movimento-respiração-consciência como um incentivador à autonomia de cada praticante. Se interessa e se dedica ao estudo de práticas corporais que pensam o Ser Humano enquanto ser integral, que se relaciona política e socialmente e que por meio de suas ações transforma a realidade em que está inserido. Tem formação no método Pilates pela P&D FITNESS (RJ,Brasil), estudou práticas somáticas com base na metodologia Angel Vianna com Letícia Teixeira na UFRJ e tem formação em técnicas de Educação Somática com Débora Bolsanello- Núcleo oito (RJ,Brasil).

### **Virna Bemvenuto**

Arte-educadora, artista-pesquisadora e graduanda do curso de Licenciatura em Educação Artística na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atua como performer nos estudos das relações entre corpo, artes e educação, propositora da práticas de Labirinto - percurso de práticas corporais sensíveis mediadas por objetos relacionais que busca o desenvolvimento da consciência de cada participante sobre si, suas sensibilidades e sua autonomia de ser com o corpo - e é pesquisadora bolsista do programa de iniciação científica O Corpo nas Artes Visuais investigando o corpo como materialidade artística, vinculado à UFRJ. Tem formação em técnicas de Educação Somática com Débora Bolsanello - Núcleo oito (RJ, Brasil) e estudou práticas somáticas com base na metodologia Angel Vianna na Imersão 2019 na Faculdade Angel Vianna (RJ, Brasil) e com Maria Ignez Calfa na UFRJ.

### **Adrienne Ogêda**

Professora na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) atuando na graduação do curso de Pedagogia e na pós-graduação em Educação. Tem formação na metodologia Angel Vianna pela Faculdade Angel Vianna, no método Bertazzo pelo Instituto Ivaldo Bertazzo e na metodologia Hakomi Matrix para gestão de grupos pelo HAKOMI MATRIX BRASIL. Coordena o grupo FRES-TAS: Formação e Ressignificação do Educador, Saberes, Troca, Arte e Sentidos, vinculado à UNIRIO.

## **11h às 12h30 – IMERSÕES SOMÁTICAS**

### **1 – Grupo de estudos: práticas de toque e cuidados, com Ana Luíza Azevedo Dupas**

A proposta desta imersão visa compartilhar os materiais que vêm



sendo produzidos pelo Grupo de estudos – práticas de toque e cuidado, baseado na cidade de São Paulo. O grupo partiu do interesse inicial de Ana Dupas em compartilhar a pesquisa que vem desenvolvendo sobre o toque a partir da Eutonia, e de leituras que abordam o sentido do toque em seus aspectos político, social e filosófico. Atualmente reúne artistas e pesquisadorxs de diversas áreas. Trabalhando com princípios de autonomia, emancipação e autogestão, a participação no grupo é gratuita e aberta a pessoas diversas que se disponham a abrir espaço em suas vidas para práticas de toque e de cuidado, um espaço de partilha de modos de tocar e pensar a partir do toque. A partir das experimentações, o grupo vem desenvolvendo um acervo de práticas de toque e cuidado, elaborando e discutindo coletivamente a formulação de instruções, coletando referências e criando um glossário no intuito de se ampliar e difundir as práticas para diversos contextos.

### **Ana Luiza Azevedo Dupas**

Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas (2001-2006). Escola de Comunicação e Artes - Universidade de São Paulo. São Paulo, Brasil. FORMAÇÃO PROFISSIONAL - Formação Profissional em Eutonia (2013-2017). Instituto Brasileiro de Pesquisa e Formação em Eutonia – São Paulo, Brasil.

## **2 – As cores do corpo, com Silvana Nascimento**

“Nossos parceiros internos vivem num arco-íris de níveis de consciência”. Segundo a perspectiva de yogues (orientes), o sistema Chakras é a principal rede que guia nossa vida (os elementos da natureza). O objetivo desta vivência psicocorporal é oferecer uma experiência ativa no Corpo, onde a consciência dos Chakras trará uma amplitude, visão e experiências ricas, que nos ajudarão a encontrar algumas respostas para nossos conflitos, possibilitando vivermos com mais plenitude. Faremos um estudo aprofundado sobre o tema utilizando o método do Sistema Rio Aberto, agregado à minha trajetória de dançarina e Yoguini, que tem grande influência no trabalho perceptivo que desenvolvi ao longo desses anos. Esse modo de mover denomino de “Movimento de Corpo e Alma”. A vivência de cada Chakra, que chamo de jornada, trará profundidade na informação, experiência de linguagem corporal e reflexão. Cada jornada é composta de explicação teórica e movimento psicocorporal. Ao final é feito o estudo das cores com vivência criativa e meditação sonora, promovendo um profundo relaxamento e abrindo espaços para vivenciarmos a nossa interioridade. Ao longo de variadas experiências, como em Nazaré Uniluz, Centro de Retiros da Brahma Kumaris (Serra Negra, SP), Espaço Tao em Sete Lagoas (MG), Festival de Inverno em Itapira (MG), Centro Parque Visão do Futuro (Sorocaba, SP),



Congresso Internacional Rio Aberto em Buenos Aires (Argentina) e Montevideo (Uruguai), prática oferecida no curso em Novas Constelações Familiares (Cristina Florentino), aulas semanais em Barão Geraldo, no Espaço Hikary e atualmente no Espaço Criativo Morada Mandala, pude experimentar que este modo de mover abre espaços interno, promove uma ampliação de consciência, facilitando uma linguagem do movimento de forma autêntica para quem o pratica, apontando para um caminho onde o SER e o ESTAR possam se fundir na prática cotidiana transformando nosso jeito de olhar nosso mundo interno e conseqüentemente nosso mundo externo.

### **Silvana Nascimento**

Sou de Belo horizonte, tenho 3 filhos,a dança chegou na minha vida desde meus 8 anos de idade.Cresci cercada de estímulos criativos e um sentimento imaginativo muito grande.Me desenvolvi na dança, teatro, expressão corporal, bele dance,afro,ballet clássico,jazz, moderno, figurinos, produção, roteiros e muitas aulas em diversas escolas de dança em Bh.titulo the Royal academic of dancinha,mestre na técnica Luig dancinha Jazz,prática da dança moderna,atravéz da tecnica Martha Graham,entre outros da epoca.Fui mãe muito jovem, e ainda assim atuei profissionalmente em grupos profissionais de dança em MG.Festivais de Inverno, cursos de verão (fora do Brasil) e no Rio de Janeiro eram parte do meu calendário anual.Em paralelo a este caminho,atuei em escola de yoga,Maria José Marinho ,ambientes de alimentação macrobiótica e vegetariana, artes plásticas através da estamparia em tecidos(tive uma empresa em Minas chamads Cissma.Me casei com bailarino pela segunda vez e ,Eusébio Lobo da Silva,mudamos para Campinas (Unicamp) para participarmos da fundação do Departamento de Artes Corporais.Aqui continuei a ter filhos e a investir no meu interior e nas minha habilidades naturais que compunham meu repertório com a Dança,tecidos,criatividade e interioridade .Tive comércio e acabei construindo um outro universo social ,capacitando minha ação no mundo em diversas áreas de atuação.

### **3 – Prática de Gyrokinesis®: Happymoves, com Kenya Sampaio (convidada)**

Gyrokinesis® é um sistema de movimento fundamentado nos movimentos básicos da coluna vertebral, trabalhando a partir da tridimensionalidade das estruturas corporais, através de ritmos e fluxos integrativos. Proporciona deslizamento e hidratação das fâscias a fim de desbloquear os movimentos e espaços internos, promovendo saúde e bem-estar através do movimento consciente.



Kenya Sampaio é licenciada e bacharel em dança pela UFBA (2003), pré-treinadora de Gyrotonic® e Gyrokinesis®, atuando desde 2008, e cursa a formação de Educadora do Movimento Somático no programa brasileiro de Body-Mind Centering<sup>SM</sup>. É proprietária e gestora do Estúdio Personal Pilates e Gyrotonic® Sudoeste Brasília, desde 2005.

#### **4 – Princípios da Mimodinâmica: estudo de materiais, com Alisson Araújo (convidado)**

Esta oficina é uma vivência prática dos princípios de mimodinâmica desenvolvidos pelo pedagogo teatral francês Jacques Lecoq (1921-1999). Em sua “Escola de Criação”, máscara e movimento formam a base de sua pedagogia. Nesta oficina iremos experimentar a transposição de alguns materiais em movimento e composição de células gestuais.

#### **Alisson Araújo**

É diretor, dramaturgo, pesquisador e professor. Doutor em Esthétique, Sciences et Technologie des Arts – spécialité Théâtre et Danse – Ethnoscénologie (2014-2018), pela Université Paris 8, com cotutela na Universidade Federal da Bahia, onde tornou-se doutor em Artes Cênicas. Mestre em Artes (2011-2013), pela Universidade de Brasília – UnB. Graduado em Educação Artística – Licenciatura em Artes Cênicas (2000-2005) pela mesma instituição. Possui formação no Laboratoire d’Étude du Mouvement – LEM (2014-2015), na École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq. Tem experiência na área de Artes e suas principais áreas de atuação e interesse são: humor, máscara, direção e interpretação teatral, dramaturgia, teatro, dança e educação.



## **14h às 17h – SESSÃO DE COMPARTILHAMENTO**

(Coordenação geral: Diego Pizarro – IFB)

### **EIXO I – SABERES SOMÁTICOS EM MÚLTIPLAS CONFIGURAÇÕES**

Coordenação: Lilian Vilela (UNESP), Laura Campos e Clara Trigo (UFBA)

#### **Grupo 2 – Práticas Somáticas em ações educacionais e artísticas**

***O Método Feldenkrais no cotidiano de dançarinos profissionais: uma prática de si*** – Alex Dias Mendes Moreira, Carla Andrea Silva Lima.

***Atmosferas somáticas: a produção do corpo-em-comum na prática da Biodanza*** – André Bocchetti.

***Serenidades Somáticas em corpo voz*** – Cibele Sastre.

***Interseções entre o Contato Improvisação e métodos somáticos: reflexões e contribuição de um projeto de extensão do Instituto Federal de Brasília*** – Elisa Teixeira de Souza.

***Aplicações de saberes somáticos na preparação corporal de atores*** – Lígia Losada Tourinho.

***Transgredir ou perseverar? Os desafios da Técnica Alexander frente ao crescente campo da educação somática na dança*** – Raquel Pires Cavalcanti.

***Movimento Autêntico: desdobramentos de pesquisa formais e informais no campo do conhecimento somático*** – Soraya Jorge.

***Jogos de corpo ou que corpo está em jogo? Articulando instabilidade, presença, soma e percepção*** – Tainá Dias de Moraes Barreto.

***(Moviment)Ações docentes: sensibilidades como diálogo (educ) ativo*** – Vitória da Silva Bemvenuto, Adrianne Ogêda Guedes

***Dos Fundamentos Bartenieff ao corpo monstro: diálogos entre a preparação técnica do intérprete e a composição em dança contemporânea*** – Marcos Buiati.



***Afinidades entre estudos do corpo em movimento na prática somática*** – Márcia Virgínia Bezerra de Araújo.

***Práticas somáticas e dança na preparação corporal*** – Mariana Destro Nomelini, Jacyan Castilho.

## **EIXO II – SOMÁTICA COMO PESQUISA**

Coordenação: Patrícia Caetano (UFC) e Melina Scialom (UFBA)

***A abordagem da técnica nos processos artísticos e pedagógicos em dança*** – Aline Silva Espírito Santo

***Articulações somato-poéticas na improvisação em dança*** – Bárbara Conceição Santos da Silva

***Confluências e simultaneidade no sistema de cinco elementos e a corporalização no desenvolvimento evolutivo e os sistemas fisiológicos*** – Daniela Troianovski

***Processos em andanças: somapolíticas e pesquisa somático-performativa*** – Ferhi Mahmood

***O fazer clínico experimentado como pesquisa somática*** – Fernanda Kutwak

***Incendiária*** – Iane Vianna Garcia

***Modo de fazer Angel Vianna: uma cartografia dos ossos*** – Isabela Duvivier, Raphael Luiz Barbosa da Silva

***A cartografia somático-performativa como um modo de proceder a pesquisa em artes*** – Lenine Guevara Oliveira e Salvador

***Parto sempre de mim mesma!*** – Letícia Pereira Teixeira

***Tornando-se outros*** – Loyola, Catarina Resende

***O aprendizado da educação somática em questão: investigações de um corpo-sujeito sensível na dança*** – Marcela Cibin Ugo, Silvia Geraldi

***Tocar para sentir, sentir para ser tocado? Pesquisa e prática somática em diálogo coma pesquisa biográfica*** – Márcia Virgínia de Araújo, Carla Santos, Luan Ferreira



***O eu-pele na metodologia Angel Vianna*** – Marcílio de Souza Vieira

***Ré-parar: Técnica Alexander na improvisação de dança*** – Rosa Schramm

***Práticas somáticas em artes da cena: desenvolvendo habilidades na expressão corporal*** – Sarah Auxiliadora Paiva Duarte, Valéria Figueiredo

***Criar o corpo, criar o soma: o “somático” como termo em construção perspectivado por artistas de dança brasileiros*** – Tatiana Nunes da Rosa

**14h30 às 17h30 – MINI RESIDÊNCIA ARTÍSTICA**  
(público limitado)

***Laboratórios Performativos de Anatomia Sensível: corporalização de mundos, refazimento de corpos***, com Dani Lima

**18h às 19h30 – CONFERÊNCIA SOMÁTICA INTERNACIONAL**  
(tradução simultânea Inglês-Português)

**Indo além da individualidade somática para uma nova epistemologia sociocultural**

***Moving Beyond Somatic Individuality to a New Sociocultural Epistemology***

***Dra. Jill Green***  
***(Carolina do Norte, Estados Unidos da América)***



**Dra. Jill Green**, Ph.D. ensinou dança e somática por mais de quarenta anos. Desde 1993, serviu à Escola de Dança da University of North Carolina at Greensboro como professora, pesquisadora, Diretora de Pós-Graduação e Diretora Interina da Escola. Em 2019 recebeu homenagem

como Professora Emérita. Conduziu pesquisas e ministrou cursos em Somática, estudos do corpo, pedagogia e pesquisa. Sua escrita é amplamente divulgada, com trabalhos publicados em livros e várias revistas, incluindo Dance Research Journal, Research in Dance Education, Journal of Dance and Somatic Practices, Journal of Dance Education, Arts and Learning, Impulse, and Frontiers: Journal of Women's Studies.

Como ex-co-editora do Dance Research Journal, levou o interesse pela dança educação para o campo mais amplo dos estudos de dança (dance studies). Além disso, ditou a primeira edição especial sobre Somática no Journal of Dance Education. Atualmente, está trabalhando em um livro sobre pesquisa qualitativa em educação em dança.

A Dra. Green recebeu vários prêmios de ensino e recebeu uma bolsa Fulbright em 2003, o que lhe permitiu ensinar e investigar pedagogia da dança, Somática e estudos corporais na Finlândia. Foi convidada a apresentar suas pesquisas nos Estados Unidos, Canadá, Finlândia, Taiwan, África do Sul, Brasil e Japão. Ela também apresentou uma palestra TEDx para Winston Salem Women sobre o tempo e uma abordagem corporal para a liberação do estresse.

Na National Dance Education Conference em outubro de 2017, Green recebeu o prêmio Outstanding Dance Education Researcher Award, que reconheceu sua contribuição para o campo da educação e pesquisa em dança ao longo de várias décadas. No mesmo ano, também foi convidada para ser a palestrante principal do Simpósio Internacional de Artes Cênicas do Brasil. Em 2018, foi convidada a fazer o discurso principal na Sociedade Japonesa de Pesquisa em Dança, bem como a participar de seminários e workshops.

Em 2021 será homenageada com um prêmio pelo conjunto da obra pelos Educadores de Ciências da Dança e Somática. Na ocasião, vai apresentar seu trabalho e realizar um workshop no evento em julho.

## 19h45 às 20h – CÁPSULA SOMÁTICA

Raquel Pires Cavalcanti

**Raquel Pires Cavalcanti** é bailarina, coreógrafa, professora e pesquisadora, formada na Técnica Alexander em NY em 1999. É mestra em Dança Educação pela New York University, e desde 2014, é professora do Curso de Dança do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes da UFMG, atuando principalmente nas áreas de Educação Somática, Improvisação, Vídeodança, Pedagogia da Dança e Práticas Corporais. Atualmente, Raquel é doutoranda no Programa Artes da Cena na UNICAMP.



## 20h às 21h30 – MOSTRA ARTÍSTICA

Incluir programação mostra artística.

### **Revistos de nós ou De quando me parti ao meio (em processo)** **(20 min - AO VIVO)**

SINOPSE: O que há por trás dos espelhos? Há veias que pulsam nas imagens e revelam o absurdo que é estar vivo e saber-se humano: carne e pixels. Somos nós os espelhos? Espero você aqui enquanto me atiro ao desconhecido que sou: cada articulação emana pausas, suportes aos saltos; o peso, sentir os reflexos do tempo. Nesses fragmentos de imagens, restam pistas da própria vida em movimento - aqui dentro é o mundo todo.

Ficha técnica completa:

Idealização: **Coletivo Outras Paragens**  
Intérpretes-criadores: Carmen Estevez,  
João Maurício Araújo, Thaís dos Santos, Tito Soffredini  
Trilha Sonora: domínio público  
Concepção de Figurino: Carmen Estevez  
Cenografia: Coletivo Outras Paragens  
Iluminação: Coletivo Outras Paragens  
Produção: Thaís dos Santos  
Técnico de imagem: Marcella de Oliveira



### **Não posso esqu cer** **(30 min - vídeo)**

SINOPSE: Mergulho, mulher e árvore. Um deslocamento entre bacias, em busca de encontros: mulher árvore, mulher bacia, bacia das mulheres. A performance se realiza pela ação de uma atriz em suas ações e relações com as bacias, as pedras e a cidade. Entre sons e silêncios, a ação performativa desencadeia uma sequência de paisagens corporais que tocam primeiro a percepção e os sentidos do espectador.

Ficha técnica completa:

Encenadora: Valéria Braga  
Atriz: **Maria Ângela De Ambrosis**  
Dramaturgia e Iluminação: Kleber Damaso  
Diretora de Arte: Cacá Fonseca  
Roteiro e direção de live e de vídeo: Valéria Braga e Kleber Damaso  
Produtor multimídia: Aluísio Cavalcante  
Diretor de fotografia: Léo Rocha  
Editor de vídeo: Ramon Ovídio de Oliveira  
Operadora de câmera: Vanessa Amaral  
Operador de áudio: Arthur Mruk



## **Gravidade** **(9 min - video)**

SINOPSE: 'Gravidade' é um videodança concebido por Bianca Andreoli a partir da sua experiência investigativa-imersiva-somática e performativa durante o ano de 2020. É uma composição artística realizada a partir de elementos da prática do Movimento Autêntico, onde a movedora testemunha o processo de corporificar suas memórias.

Ficha técnica completa:

Bianca Andreoli - performer criadora  
Gabriela Santana - orientação artística  
Gabriela Jung - filmagem  
Daniel Meneguelli - pós-produção  
Akira Ikeda, Gerhard Kero e Marcus Cesar  
- trilha sonora



## **Permaculturando** **processos imersivos** **em dança** **(7 min - dois vídeos)**

SINOPSE: Estado contemplativo em transmutação. A busca de ressonância com a Terra, em aprender não apenas a receber, mas a oferecer nutrição à ela, cuidando do solo, criando floresta em dois metros cúbicos do que antes foi grama dura, respirando árvore, agroflorestando. Dança o cotidiano quando a pausa traz sensação de paralisia, movendo-se em quietude, em fluxo controlado e livre. Esse é um registro de processo eco-somático, vivenciado durante a quarentena 2020, (PPGDAC-UNICAMP).

FICHA TÉCNICA COMPLETA:

Registro de processo de Carla Vendramin durante a quarentena 2020, Vídeo de Guilherme Galembeck. Fotografia de Kimberley Christie



## **Feitio** **(10 min - video)**

SINOPSE: Feitio é uma obra que está constantemente se fazendo. Solo baseado na feitura de um corpo, no gestar, metamorfosear, parir, renascer. Na conexão com a natureza dos seres e elementos, visíveis e invisíveis.

Ficha técnica completa:

Coreógrafo - Diretor artístico - Professor: Anani Dodji Sanouvi  
Método: Agama FO.

Performance/Dança: Sílvia Niquerito,  
Vili & Lisa, água, vento, terra, mata.

Câmera & Edição: Rafael Mollica.

Arte Sonora: Cachoeira, Vento, Mata, Anani Sanouvi.

Este trabalho foi possível pela presença, apoio familiar  
e parceria de: Eduardo Ramalho Martins, Lian Tai e Paz Mollica.



## **Ascensão** **(14 min - AO VIVO)**

SINOPSE: Ascensão é a dança pendular que acontece quando forças opostas aceitam a sua coexistência e complementaridade. Céu e terra, dentro e fora, luz e sombra, morte e vida. Polaridades de um estado de presença solto no tempo. Ascensão é um fragmento da obra ainda em processo Camisa de Força em Vênus, de autoria de Maria Albers.

Ficha técnica completa:

Criadora-intérprete: Maria Albers  
Coreografia: Maria Albers  
Colaboração coreográfica: Márcio Mariath  
e Tatiana Nunes da Rosa  
Trilha sonora pesquisada: Maria Albers  
e Márcio Mariath ("Pancham Se Gara"  
de Anoushka Shankar e "Nana del Mediterraneo"  
de Maria Jose Llergo)  
Figurino: Maria Albers



**26/06/2021 – sábado**

**9h às 12h – SESSÃO DE COMPARTILHAMENTO**

(Coordenação geral: Diego Pizarro – IFB)

**EIXO I – SABERES SOMÁTICOS EM MÚLTIPLAS CONFIGURAÇÕES**

Coordenação: Lilian Vilela (UNESP), Laura Campos e Clara Trigo (UFBA)

**Grupo 3 – Somática nas intersecções da saúde, diversidade e meio ambiente**

***Body-Mind Centering<sup>SM</sup> e ecossomática*** – Dani Lima

***Dançar com a neurodiversidade: experiências de uma prática em descoberta*** – Beatriz Pizarro, Layla Monçores

***Sobre uma prática fronteira, processos de criação e as somatopolíticas do corpo*** – Bruna Reis

***Pesquisando caminhos entre dança, performance e ecossomática***  
– Carla Vendramin, Fábio Pimenta

***Ser, criar e o brincar: intervenções somáticas na reabilitação psicossocial com grupo de crianças*** – Clarissa Dantas de Carvalho

***Dança e educação somática no cuidado em saúde mental coletiva***  
– Maria Albers

***Deslizes: revisitando inícios*** – Dafne Sense Michellepis

***Da autonomia: breve revisão bibliográfica desta capacidade nas abordagens somáticas*** – Ludmila Fhaedra da Silva Pereira, Louise Fhaedra da Silva Pereira, Luiza Gusmão, Maria Paz e Talita Dourado

***Diálogo, criação e sensorialidade: um caminho para o desenvolvimento criativo e expressivo em dança para pessoas com e sem deficiência*** – Evanize Siviero

***O somático e a clínica: aberturas ao corpo intensivo*** – Maria Luiza Civiletti, Luiza Loyola



***Resgatando potencialidades: implicações da dança e do movimento consciente no processo de envelhecimento ativo*** – Patricia Chavarelli Vilela da Silva

***Águas semoventes e o conhecer em movimento: ecocriações sensíveis a partir da percepção tátil-cinestésica*** – Déborah Dodd Macedo

### **EIXO III – ESCRITAS SOMÁTICAS NA CONFLUÊNCIA ENTRE VIDA E ARTE**

Coordenação: Suselaine Serejo Martinelli (IFB) e Marila Annibelli Vellozo (UNESPAR)

***O conhecer do corpo: imitação e invenção, por Michel Serres*** – Ana Carolina de Souza Silva Dantas Mendes

***Dos afetos de gavinha: inscrevendo estudos do toque no horizonte das ecologias queer*** – Ana Luiza Dupas, Thiago de Araújo Costa

***Ampliando o movimento expressivo na escola: do espaço da formação continuada às experiências subjetivas em dança*** – Belister Rocha Paulino

***Caderno de manuseio coreográfico: relatos de tensão e procedimentos coreográficos*** – Camila de Moura Venturelli

***Corpo cidade: diálogos entre a improvisação em dança, as práticas somáticas e o espaço urbano*** – Clara Gouvêa do Prado

***“S” de sertão, de saudade, de somática... – Diogo Ramon, Natásia Garcia, Valéria Figueiredo Contracoreografar a escritura: partilhas e reflexões de escritas somato-cartográficas*** – Lídia Costa Laranjeira, Ruth Silva Torralba Ribeiro

***Aberrante(ância) e resistência: cartografando a performatividade*** – Maria Ingrid de A. Pinheiro Machado, Valéria Braga dos Santos

***Cartas para/de/sobre uma escritadanzante*** – Neila Cristina Baldi

***Transcrita: a escrita trans, somática, artista, performática e desconstrutiva*** – Rafael de Souza Garcia



## 14h30 às 15h30 – CONFERÊNCIA SOMÁTICA NACIONAL (tradução simultânea Inglês-Português)

### *Somática, Liberdade e Amor*

#### **Isabel Tica Lemos**

**Isabel Rocha de Cunto Lemos** nasceu em 13/12/1964 no Rio de Janeiro, Brasil. Graduou-se em 1987 pela SNDO (School for New Dance Development) em Amsterdã, na Holanda. Introduziu o Contato-Improvisação no Brasil, trazendo para o país pela primeira vez seu fundador, Steve Paxton. É uma das fundadoras, diretora, professora e intérprete do Estúdio e Projeto Nova Dança e da Cia Nova Dança 4. Premiada com o Prêmio Governador do Estado de São Paulo e com o APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte).



Responsável pela cadeira de improvisação da Faculdade de Dança da Universidade Amhembi/Morumbi de 2000 a 2004. Professora de dança. Professora 5º dan de Aikido, sob a orientação do sensei Keizen Ono, 7º dan e da sensei Lila Serzedelo 6º dan. É professora hakama de kinomichi. Intensa colaboração com diversos artistas, escolas e núcleos criativos como Cristiane Paoli-Quito, Dudude Herrmann, Georgette Fadel, Lucilene Favoreto, Christiana Cavalcanti, Cibele Forjaz, Cia São Jorge de Variedades, Grupo Bartolomeu de Depoimentos, Cia Les Comédiens, Maquinaria, EAD (Escola de Arte Dramática – USP) e o movimento A Dança Se Move entre outros. Inúmeros espetáculos realizados como diretora, assistente de direção, produtora, pensadora, criadora, preparadora corporal e intérprete em mais de 30 anos de profissão. Inicia sua vida e trabalhos artísticos em Brasília, onde cresce e vive até os 20 anos de idade, com Ary Parrairos, Hugo Rodas e Fernando Villar em 1976, 1980 e 1983 respectivamente. Criadora e diretora do grupo e do espetáculo “Juanita”, baseado em dança & literatura. Ama capoeira e coentro.

## 16h às 17h30 – CONFERÊNCIA SOMÁTICA NACIONAL (tradução simultânea Português-Inglês)

### *Sons que curam*

#### **Shirley Krenak e Alba Pedreira Vieira**

**Shirley Djukurnã Krenak** pertence ao povo indígena Krenak do leste de Minas Gerais, Brasil. Formada em Jornalismo, publicidade e propaganda, atua na defesa dos direitos indígenas e dos rios sagrados contra a mineração.



É escritora indígena, com livros publicados: A onça protetora e Cartilha Krenak. Desenvolve trabalhos terapêuticos ancestrais voltados para a cura e para o despertar do ser humano. É professora atuando em parceria com escolas públicas e privadas da região, assim como as universidades e Centro Sócioeducativos. Atualmente está coordenando a construção do “Instituto Shirley Djukurnã Krenak”. Coordena o Instituto Shirley Djukurnã Krenak, realizando ações em parcerias com o Núcleo de agroecologia NAGÔ.

## 18h às 18h15 – CÁPSULA SOMÁTICA Letícia Sekito

**Leticia Sekito** é artista da dança e performance, criadora da Companhia Flutuante, se interessa na potência do encontro entre pessoas, lugares e movimentos, e aposta nos atravessamentos poéticos entre as artes e as abordagens de educação somáticas. Tem formação livre em dança pelo, c.e.m- centro em movimento, em Lisboa. Trabalhou no Estúdio Nova Dança por 10 anos. Desenvolve parcerias com artistas do corpo, música, vídeo, fotografia e artes visuais como nos projetos “Para se ver o que é possível”, na nova criação “Fluxos em Preto&Branco #21”, com Felipe Lwe, Ligia Chaim, Sandra Ximenez, Joana Porto, Inês Corrêa e Suiá Burger Ferlauto e o projeto “Leões” com Peter Michael Dietz, além da pesquisa artística Dança Suculenta. Leticia faz parte do Centro de Estudos Orientais coordenado por Christine Greiner/PUCSP, é massoterapeuta, educadora do movimento somático pelo Body-Mind CenteringSM, professora de DanceAbility®, aikidoista e mãe. Instagram @leticiasekito.

## 18h15 às 19h – MOSTRA ARTÍSTICA

Incluir programação mostra artística.

### **Fluxos em Preto&Branco #21** (47 min - vídeo)

SINOPSE: Fluxos em Preto&Branco #21 é uma nova criação de dança com foco na potência entre o gesto e o acaso e no atravessamento das linguagens da dança, do desenho e do audiovisual e nas relações cinestésicas e sensoriais advindas do encontro em movimento entre as materialidades do corpo, do giz, de extensores, da arquitetura, da luz, do som e da água. Criado especialmente para ser apresentado em contexto online, inaugura a parceria entre Leticia Sekito|Companhia Flutuante e o cineasta Felipe Lwe. A criação foi realizada com apoio do Proac Expresso 37/2020, Lei Aldir Blanc.

Ficha técnica completa:

Pesquisa, dramaturgia e direção: Leticia Sekito e Felipe Lwe

Coreografia e dança: Leticia Sekito

Câmera e montagem: Felipe Lwe

Luz: Ligia Chaim

Trilha Sonora: Sandra-X

Finalização de áudio: Craca

Figurino: Joana Porto

Fotos: Inês Corrêa

Olhar externo: Suiá Burger Ferlauto

Designer gráfica: Paula Viana e Lu Sion

Assessoria Mídias Digitais: Nossa Senhora da Pauta/Frederico

de Paula Produção e gestão: José Renato Fonseca e Beto de

Faria – Cais Produção Cultural Apoio Cultural: Casa das Caldeiras,

Espaço Extranho, Lado B Filmes

Concepção original do Projeto Fluxos em Preto&Branco (2012): Leticia Sekito e Suiá Burger Ferlauto

Agradecimento especial aos parceiros do Projeto Fluxos em Preto&Branco: Alex Ratton, Cecília Noriko Saito, Felipe Julián, Felipe Mérker, Ivan Marcos Okuyama, Manuel Pessoa Lima, Maíra Silvestre, Mônica Sidler, Plínio Higuti, Priscila Jorge, Ramiro Murillo, Roberto Freitas e Vanessa Lopes.

Agradecimentos: Ana Amélia Genioli/Ateliê da Mateus, Cadu Ribeiro, Centro de Estudos Orientais PUC/SP, Christine Greiner, Cristina Salmistraro, Dan Sekito de Freitas Higuti, Emilie Sugai, equipe Casa das Caldeiras (Kátia, Paulo e Ronaldo), Família Sekito de Freitas, Karina Almeida, Karina Saccomano, Luciana e Carlos Zambelli, Maria Teresa de Freitas Fernandes e Aparecido Carlos Coripio, Mariana Lobo e família, Mariana Pimentel, Oscar Malta, Reiko Funabe Higuti, Projeto Maria Bonita, Raquel Pallares, Tatiana Devos Gentille e Thereza Rocha.



## **19h às 19h30 – COMPARTILHAMENTO MINI-RESIDÊNCIA**

Dani Lima

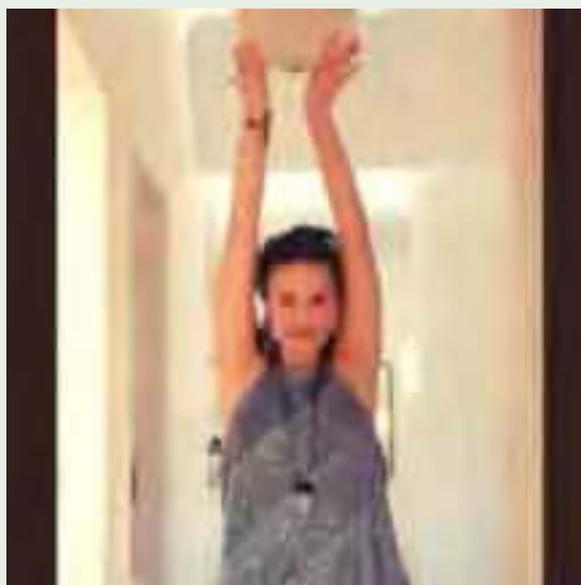
## **20h às 21h30 – FESTA DE ENCERRAMENTO**

### ***Aula-Festa no Corredor: performance coletiva***

Andréa Jabor

A Proposta desta performance coletiva para a festa de encerramento do evento consiste em realizar uma Aula-Festa no corredor, em que os participantes são convidados a dançar e brincar com movimentos rítmicos, organizados a partir do próprio caminhar, balançar e “swingar”, para reconectar com estados dançantes, oriundos da experiência de celebração e alegria que a festa proporciona. Do samba de coco ao samba enredo, a proposta está em reconectar com o corpo e produzir encantamento e alegria no espaço da passarela de um corredor que leva a deslocar, avançar e recuar. Compreendendo a festa no seu âmbito de potência transformadora dos estados de espírito, e como um ato de afirmação de vida, que reúne e congrega pessoas para celebrar, orar, honrar, momentos, pessoas, deuses, situações, a festa é um poderoso elemento de construção de pertencimento e de um sentido de ser coletivo.

Assim vamos celebrar este lindo e potente evento de Somática e Dança, dançando juntos nesta “aula-festa no corredor”.



**Andrea Jabor** é coreógrafa, bailarina, diretora e educadora, fundou a companhia Arquitetura do Movimento em 1999 ao lado do artista Ricky Seabra e juntos criaram um repertório de mais 12 espetáculos contemplados com prêmios e patrocínios no Brasil e no exterior. Graduada em dança contemporânea e coreografia pela School for New Dance Development (Holanda); especialização no Laban Centre (Londres); pós-graduação em dança na Univer-Cidade (RJ), atualmente integra o mestrado no programa de pós graduação em Artes Cênicas da UNIRIO. Além de coreógrafa, Andrea é diretora de movimento e preparadora corporal. Trabalhos recentes incluem: o sucesso Mãe Fora da Caixa, com Mia Mello em 2019 e o premiado INSETOS, 30 anos da cia dos Atores do Rio de Janeiro, ao qual foi indicada a prêmio de melhor preparação corporal.

Desde 2016 tem realizado projetos com foco na primeira infância. Criou o espetáculo A Rainha: Experiências Extraordinárias para a Primeira Infância, que se apresentou em festivais no Brasil no Exterior. Em 2020 foi contemplada com o Patrocínio do edital Petrobrás Cultural para Crianças para apresentar A Rainha em 8 cidades brasileiras. Desde 2018 coordena junto com a sua irmã (a artista educadora Bia Jabor), A Casa 38 (@casa38humaita) um espaço que reúne arte, educação e movimento, no bairro do Humaitá no Rio de Janeiro.

É aluna do Programa de Formação do Educador Somático – Método Body-Mind Centering<sup>SM</sup>, desde 2015. Leciona dança há mais de 20 anos, com foco especial na pesquisa em contato-improvisação, ritmos, composição coreográfica e práticas com abordagens somáticas.



**27/06/2021 – domingo**

**9h30 às 11h30 – IMERSÃO SOMÁTICA DE ENCERRAMENTO**

**Vento da Imaginação: Escrita Somática Agora**

PARTE I

**Kate Tarlow Morgan**

“O ritmo é a elegância do pensamento que os gregos chamavam de Paraíso em seus pomares de macieiras. É aquele florescimento do pensamento; tantas pétalas sopram pela mente; o vento da imaginação”.

Do poeta americano do ensaio de John Weiners, *The Dark Grammarian*, até *The Heavenly Tree Grows Downward* de Gerrit Lansing, publicado pela Matter Books, 1966

27 de junho de 2021, no Brasil e em todo o mundo, será um dia para criar um Ritmo juntos – movento juntos, escrevendo juntos, movendo-se, escrevendo, falando, acalmando, movendo-se, escrevendo. Kate Tarlow Morgan, dançarina, escritora, professora e cofundadora da nova *Somatic Writing Collective Series* se juntará ao II Encontro Internacional de Práticas Somáticas e Dança: “Epistemologias Somáticas em Movimento”, para compartilhar uma série de explorações interpoladas por meio da escrita e da movimentação. Este será um dia dividido em duas partes (manhã e tarde) intercalado por um intervalo para alimentação da barriga (como parte da digestão do trabalho que fazemos juntos). Alternando entre teoria e prática e cruzando várias disciplinas, Kate compartilhará sua jornada para rastrear uma nova “linguagem da experiência”. Ela quer nos incitar a sermos provocadores com palavras e corpos, porque como motores, já fomos a lugares onde nem todos vão. Não estaremos aprendendo a escrever, estaremos escrevendo a partir do que movemos.

**Kate Tarlow Morgan**

coreógrafa, autora e professora. Ela é editora-chefe da *Currents*, periódico da *Body-Mind Centering<sup>SM</sup> Association*, cofundadora da *Somatic Writing Collective Series* e consultora editorial da *Lost & Found Poetics Document Initiative*, do Centro de Humanidades da City University (CUNY). Como única arquivista de *The Rhythms Fundamentals®*, com base no estudo do movimento natural humano e animal, Kate ensina a abordagem de Ritmos e *Body-Mind Centering<sup>SM</sup>* para professores em escolas e estúdios.



Seu livro de ensaios e histórias, *Circles & Boundaries*, foi publicado no mesmo ano em que coeditou *Movement and Experience: a Body-Mind Centering Anthology* (2011). Nascida e criada na cidade de Nova Iorque, Kate trabalhou como historiadora de documentários e arqueóloga urbana de 1979 a 1997, quando também trabalhou como terapeuta do movimento com a comunidade hassídica no Brooklyn e com crianças no East Harlem. Como artista, Kate apresentou seu trabalho no formato *site-specific*, e também em espaços teatrais. Seus laboratórios são Gloucester Writers Center, em Gloucester, Massachusetts, City and Country School em Nova Iorque, e sua casa em Marlboro, Vermont.



**12h30 às 14h30 – IMERSÃO SOMÁTICA DE ENCERRAMENTO**

***Vento da Imaginação: Escrita Somática Agora***

PARTE II

**Kate Tarlow Morgan**



## 17h às 18h – Mostra Artística Final

### ***Derupare ou Dança para quem ainda tem coração*** **(8 min - vídeo)**

SINOPSE: Baseado no poema “Vida pós pandemia” de Lelena Lucas, Derupare (derrubada, em latim) busca explorar e problematizar no corpo os rastros e rupturas causadas pela pandemia e pelo confinamento social que vem acompanhando o meu processo de pesquisa de doutoramento. A proposta é trabalhar a partir das sensações e imagens provocadas pelo atual contexto, a medida em que exploro possíveis releituras do potencial das somáticas no contexto da performance.

Ficha técnica completa:

Concepção e atuação: Raquel Pires Cavalcanti

Edição e montagem de vídeo: Manuela Mares

Poema: Lelena Lucas

Voz: Raquel Pedras



### ***Mulher Bambu Poesia*** **(6 min - vídeo)**

SINOPSE: Uma vida transformada por um encontro do corpo com formas de bambu. Um caminho artístico resistente, aberto com força e sensibilidade. Nele, o bambu cria o ambiente que estimula o conhecimento do corpo. Uma relação que desafia e cura. Um testemunho de uma das pioneiras da arte corpo bambu e uma performance de dança acrobática aérea.

Ficha Técnica Completa:

Concepção, direção, roteiro e intérprete criadora: Poema Mühlenberg

Produção: Cia Nós No Bambu

Produção Executiva: Linha 3 Produções Culturais;

Trilha sonora/direção musical/instrumentação: Samuel Mota

Vozes: Camila Becker

Iluminação: Emmanuel Queiroz - Trupe do Cerrado

Direção de fotografia e captação de imagens: André Xingu/Mills Audiovisual montagem e finalização

Nathan Nascimento

Realização Sesc-SP

\*Baseado no espetáculo O Vazio É Cheio de Coisa da Cia Nós No Bambu  
Concepção Poema Mühlenberg e Edson Beserra; direção Edson Beserra coreografia Edson Beserra e Poema Mühlenberg rigger Daniel Lacourt colaboração em rigging Jackson Prado cenografia e figurino Poema Mühlenberg costureira Ester Ponte produção executiva e comunicação Anamaria Mühlenberg preparação corporal Rodrigo Salulima, Vinícius Gesteira e Fábio Henrique/ Pratique Movimento consultora estratégica Liane Mühlenberg produção Galpão Bambu - espaço de criação realização Cia Nós No Bambu Brasília - São Paulo, maio de 2021



### **After tomorrow (2 min - video)**

Ganhador da 9th Edition McGill International Cellphilm Festival /2021 (Categoria Grupo)

Ao longo do tempo, a vida apresenta-se em transformações dinâmicas. Pensamentos, desejos, ideologias, corpos e movimentos sofrem constantes mutações, muitas vezes imperceptíveis, como o crescimento de uma planta, ou o gesto sutil atirado ao vento. Tudo passa e tudo se transforma. Como sabemos quando a transformação já aconteceu? Como é que sabemos que fomos transformados? Neste filme, inspirado por palavras como “desdobrar”, “observar”, “respirar”, “libertar”, “nascer”, exploramos o conceito de transformação, dentro do corpo e com o nosso corpo. Este vídeo é uma tentativa de oferecer às pessoas a oportunidade de se questionarem sobre a ideia de transformação. Esta colaboração aconteceu em espaços reais entre o Brasil e Moçambique e em espaços virtuais como o zoom. Filmado no iPhone 11Pro e iPad 7.

Ficha técnica.

Conceito/Coreografia: Déborah Maia de Lima e Juliana Pongutá

Fragmentos do poema “Quando Chegar a Primavera”, de Fernando Pessoa

Sons: David Yates

Edição: Juliana Pongutá

FilminG Support: Daniella Maia de Lima

## **Encaixa** (10 min - vídeo)

SINOPSE: Num tempo em que não se sabe mais o que é dentro ou fora, duas figuras curiosas se encontram e o que lhes parecia ser estranho, surpreendentemente, passa a ser próximo e familiar.

Ficha técnica completa:

Concepção, Direção e Criação: CRIA Cia de Dança  
Criadoras-intérpretes: Beatriz Miguez e Larissa Pretti  
Diretor musical e Música ao vivo: Danilo Gusmão  
Diretora de cena: Cristina Ávila  
Técnico de transmissão: Fernando Barroso  
Produção: Plataforma Panelinha



## **Rituais** (16 min - vídeo)

SINOPSE: Rituais cotidianos, somáticos e cosmológicos - práticas: de cuidado e transformação de si, em sintonia, afeto e respeito nas coexistências com demais seres vivos; que relacionam ética e estética via tempestades corporais que aproximam arte, dança e vida; de criação artística, de si e de mundo via conhecimentos mais sutis para além do visível. Corpos que se ampliam e alargam, desdobram espaços e tempos nos campos expandidos em que sonho e encantamento se tornam realidade.

Ficha técnica completa:

Concepção e edição: Alba Vieira.

Videografia, captação de som direto (vozes e cantos dos krahôs): Alba Vieira (imagens em Viçosa/MG) e Francisco Hyjnõ Krahô (imagens na Kraholândia/TO; Corrida de Tora, coleta de mel, Festa Pea Caha e Batismo); Caio Fillype (Inhotim/MG).

Edição do áudio de Dança do Vo(ar): Alba Vieira e Fernanda Mello.

Elenco, seres humanos e animais: Alba, Kira, Pätwy, Krahôs, gatos, cachorros e preguiça, Francisco Hyjnõ Krahô, pássaros de Viçosa/MG, Fotografia de pássaros em Viçosa/MG: Rogério Faria Vieira

REALIZAÇÃO



APOIO

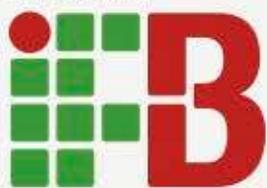


PATROCÍNIO



[WWW.ENCONTROSOMATICABRASIL.COM.BR](http://WWW.ENCONTROSOMATICABRASIL.COM.BR)

EDITORA



MINISTÉRIO DA  
**EDUCAÇÃO**

ISBN: 978-85-64124-93-6

CSL



9 788564 124936