

KARIME NIVOLONI

**CORPOREOGRAFIAS:
PRINCÍPIOS DA EDUCAÇÃO SOMÁTICA COMO ESTRATÉGIA DE
INVESTIGAÇÃO CRIATIVA EM DANÇA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre.

Orientação: Profa. Dra. Leda Muhana Ianitelli

Salvador
2008

A meus avós Silvestre Antônio, Olga,
Alberto e Aparecida. (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer imensamente a todos os que contribuíram para a elaboração desta dissertação, inclusiva às conspirações do universo.

À minha querida orientadora Dra. Leda Muhana, pela compreensão, paciência e generosidade.

Ao meu pai Pablito e minha mãe Mariuminha, meus irmãos, cunhadas e sobrinhos. Ao Danilo, meu amor, por estar ao meu lado.

A todos os professores do PPGDança, por compartilharem o conhecimento. À bolsa Fapesb, fundamental para o primeiro ano de realização da pesquisa.

À Adriana Grechi e Lu Favoreto, artistas magníficas que aceitaram participar desta pesquisa, compartilhando seus trabalhos, suas questões, seus conhecimentos e suas artes.

Aos amigos maravilhosos que participaram desse momento tão desafiador: Adriano, James, Samuel, Aretha, Valeska, Laura, Karina, Cyça e Lulu.

Agradeço especialmente a Karina e Simão por me acolherem tão afetuosamente.

Agradeço por vocês terem possibilitado esta experiência enriquecedora, gratificante e muito importante para o meu crescimento pessoal e profissional. Muito obrigada.

*Primeiro o menino viu uma estrela pousada nas
pétalas da noite
E foi contar para a turma.
A turma falou que o menino zoroava.
Logo o menino contou que viu o dia parado em cima
de uma lata
Igual que um pássaro pousado sobre uma pedra.
Ele disse: Dava a impressão que a lata amparava o dia.
A turma caçoou.
Mas o menino começou a apertar parafuso no vento.
A turma falou: Mas como você pode apertar parafuso
no vento
Se o vento nem tem organismo.
Mas o menino afirmou que o vento tinha organismo
E continuou a apertar parafuso no vento.*

Manoel de Barros

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo investigar como princípios, protocolos e/ou pressupostos da Educação Somática podem informar e orientar estratégias de exploração de movimentos e procedimentos criativos/compositivos em dança, relacionando de forma imbricada proposições artísticas e trabalho corporal. Nessa perspectiva, o corpo configura-se como eixo central de referências e de estudos no processo de investigação e de composição em dança. Apoiada na Teoria do Corpomídia de Helena Katz e Christine Greiner, também procura identificar pressupostos de entendimento e de tratamento do corpo proporcionadas pela Educação Somática enquanto informação incorporada, e refletir sobre suas formas de abordagem nos procedimentos de exploração e de construção cênica. A metodologia, construída ao longo do processo, envolveu levantamento de conceitos relevantes, estudo bibliográfico dos referentes conceitos, identificação de coreógrafas que trabalham com Educação Somática e Dança, realização de entrevistas de caráter semi-abertos com as coreógrafas e pesquisadoras de dança identificadas – Adriana Grechi e Lu Favoreto – e, por fim, cruzamento de todos os dados levantados na pesquisa em suas diferentes etapas. Os resultados apontam a Somática como uma possibilidade potencialmente favorável a abordagens de processos criativos em dança que tenham o corpo como lócus primeiro de investigação, facilitando proposições cênicas corporificadas. Formas de utilização dessa informação são particulares a cada artista.

Palavras-chave: Dança. Educação Somática. Corpo. Criação.

ABSTRACT

This thesis has as its objective to investigate how principles, protocols and/or presuppositions of Somatic Education may inform and orient strategies of exploration of movement and creative/compositional procedures in dance, relating in an intertwined form artistic proposals and bodywork. In this perspective, the body configures itself as a central axis of references and of studies in investigatory and compositional processes. Supported by the theory of Corpomídia [body as media] of Helena Katz and Christina Greiner, this thesis also seeks to identify presuppositions in the understanding and treatment of the body offered by Somatic Education as incorporated information, reflecting on its offerings for exploration and scenic construction. The methodology, constructed during the process, involved an identification of relevant concepts, bibliographic study of these concepts, identification of choreographers that work with Somatic Education and Dance, open-ended interviews with the choreographers and dance researchers identified – Adriana Grechi and Lu Favoreto – and, finally, integration of all information raised by the research in its different stages. The results indicate Somatics as a favorable possibility for creative processes in dance that have the body as central locus of investigation, facilitating embodied scenic propositions. Forms of utilizing this information are specific to each artist.

Key words: Dance, Somatic education, body, creation

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: François Delsarte ¹	42
Figura 2: Rudolf von Laban ²	42
Figura 3: F.M. Alexander ³	43
Figura 4: Moshe Feldenkrais ⁴	44
Figura 5: Françoise Mézière ⁵	44
Figura 6: Thérèse Bertherat ⁶	44
Figura 7: Bonnie Bainbridge Cohen ⁷	45
Figura 8: Luis Otávio Burnier ⁸	47
Figura 9: Klauss Vianna ⁹	47
Figura 10: Revista Somatics, criada por Thomas Hanna ¹⁰	49
Figura 11: respiração Pablito Mask ¹¹	62
Figura 12: vista frontal interna do abdômen ¹²	63
Figura 13: vista lateral ¹³	64
Figura 14: diafragmas, cúpulas e cogumelos ¹⁴	65
Figura 15: sensorialidade: <i>O mágico</i> de Beatriz Milhazes ¹⁵	67
Figura 16: sensorialidade: <i>A árvore da vida</i> de Gustav Klimt ¹⁶	69
Figura 17: sensorialidade: Anéis de Saturno ¹⁷	70
Figura 18: Conectividade ¹⁸	72
Figura 19: Imagem esquelética ¹⁹	72
Figura 20: Pelve ²⁰	73
Figura 21: Vista posterior da pelve ²¹	73
Figura 22: Sem gravidade ²²	74
Figura 23: Terra, força da gravidade ²³	74
Figura 24: Músculos eretores da coluna ²⁴	74

¹ Disponível em www.wikipedia.com, acesso em junho de 2008.

² Disponível em www.tanzarchiv-leipzig.de, acesso em junho de 2008.

³ Disponível em www.alexandertechnique.com/photos, acesso em junho de 2008.

⁴ Disponível em www.feldenkrais.com, acesso em junho de 2008.

⁵ Disponível em www.reeducaçãopostural.blogspot.com, acesso em junho de 2008.

⁶ Disponível em www.cidadãopg.sp.gov.br, acesso em junho de 2008.

⁷ Disponível em www.bodymindcentering.com, acesso em junho de 2008.

⁸ Disponível em www.gilgrossi.com, acesso em junho de 2008.

⁹ Disponível em www.escolaangelvianna.com.br, acesso em junho de 2008.

¹⁰ Disponível em <http://www.somaticsed.com/magJournal.html>, acesso em junho de 2008.

¹¹ Acervo pessoal.

¹² Disponível em <http://www.somaticsed.com/magJournal.html>, acesso em junho de 2008.

¹³ Rolf, 1999, p. 182.

¹⁴ Disponível em www.fotosearch.com.br, acesso em junho de 2008.

¹⁵ Jornal o Estado de São Paulo, maio de 2008.

¹⁶ Disponível em , acesso em junho de 2008.

¹⁷ Disponível em www.fotosearch.com.br, acesso em junho de 2008.

¹⁸ Disponível em www.fotosearch.com.br, acesso em junho de 2008.

¹⁹ Disponível em www.fotosearch.com.br, acesso em junho de 2008.

²⁰ Disponível em www.fotosearch.com.br, acesso em junho de 2008.

²¹ Rolf, 1999, p. 69.

²² Disponível em www.fotosearch.com.br, acesso em junho de 2008.

²³ Disponível em www.fotosearch.com.br, acesso em junho de 2008.

²⁴ Rolf, 1999, p. 167.

Figura 25: Iniciação ²⁵	75
Figura 26: <i>Energy of the left arm in a left-handed person, myself</i> ²⁶	75
Figura 27: F. M. Alexander ²⁷	77
Figura 28: Lu Favoreto ²⁸	89
Figura 29: Adriana Grechi ²⁹	89
Figura 30: Trapiche (2003) ³⁰	94
Figura 31: Modos de Ver (2001) ³¹	94
Figura 32: Modos de Ver (2001) ³²	95
Figura 33: Seu Acelino (2002) ³³	96
Figura 34: Ruído 5.1 (2007) ³⁴	97
Figura 35: Oficina de estados corporais (2006) Estúdio Move ³⁵	98
Figura 36: Artérias (2002) ³⁶	99
Figura 37: Porque nunca me tornei um(a) dançarino(a) (2004) ³⁷	99
Figura 38: Trapiche (2003) ³⁸	101
Figura 39: Compêndio para a infância (2005) ³⁹	102
Figura 40: Artérias (2002) e Por que nunca me tornei um(a) dançarino(a)? (2004) ⁴⁰	104
Figura 41: Ruído 5.1 (2007) ⁴¹	105
Figura 42: Ruído 5.1 (2007) ⁴²	105
Figura 43: Ruído 5.1 (2007) ⁴³	106

²⁵ Acervo pessoal.

²⁶ Dowd, I. Taking root to fly. New York, 1981. pg. 39.

²⁷ Disponível em www.alexandertechnique.com/photos, acesso em junho de 2008.

²⁸ Disponível em www.gilgrossi.com, acesso em junho de 2008.

²⁹ Foto Luciana Dias, em DIAS, 2006, p. 163.

³⁰ Foto divulgação.

³¹ FAVORETO, 2006.

³² FAVORETO, 2006

³³ Disponível em www.gilgrossi.com, acesso em junho de 2008.

³⁴ Foto divulgação.

³⁵ Foto Luciana Dias, em DIAS, 2006, p. 163.

³⁶ Foto Luciana Dias, em DIAS, 2006, p. 106.

³⁷ Foto Luciana Dias, em DIAS, 2006, p. 115.

³⁸ FAVORETO, 2006

³⁹ Foto divulgação.

⁴⁰ Foto Luciana Dias, em DIAS, 2006, p. 106, 112, 115 e www.gilgrossi.com

⁴¹ Foto divulgação.

⁴² Foto divulgação.

⁴³ Foto divulgação.

SUMÁRIO

Apresentação	11
Introdução	16
Capítulo I – Corpo – Contexto	21
1.1 Panorama do Paradigma Emergente: irreversibilidade, complexidade e transdisciplinaridade.	21
1.2 Corpo como mídia: uma concepção contemporânea.	27
1.3 O Experiencialismo	33
1.4. Sucinta reflexão histórica sobre a organização compositiva na dança.	35
Capítulo II - Educação Somática e Dança: abordagens e reflexões	42
2.1 Breve histórico das práticas corporais conhecidas por Educação Somática.	42
2.2 Educação Somática: um entendimento de corpo.	49
2.3 Educação Somática e Dança: conexões.	51
2.4 Princípios fundamentais das práticas somáticas.	59
2.4.1. Respiração (Breath)	62
2.4.2. Sensação: Sentindo o ambiente (Sensing the Environment)	67
2.4.3. Conectividade interna do corpo e no chão	72
2.4.4. Iniciação	75
Capítulo III - Corpo e Criação: parâmetros e pressupostos.	78
Capítulo IV - Adriana Grechi e Lu Favoreto: princípios somáticos como estratégia de investigação criativa em dança	88
4.1. Apresentações e Contextualizações	89
4.2. Concepção de corpo.	92
4.3. Estratégias de investigação criativa e afins.	100
Aspectos Conclusivos	110
Bibliografia	118

Anexos

Anexo 1 – Repertório da Companhia Oito Nova Dança	124
Anexo 2 – Repertório do Núcleo Artérias	127
Anexo 3 – Entrevista com Lu Favoreto	129
Anexo 4 – Entrevista com Adriana Grechi	141

Apêndices

Apêndice 1: Panorama de paradigmas científicos no Ocidente.	149
Apêndice 2: Conceitos Implicados de George Lakoff e Mark Johnson, do livro <i>Phylosophy in the Flesh</i>	154

APRESENTAÇÃO

Esta dissertação é resultado de uma pesquisa realizada pelo programa de Pós-Graduação em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, vinculada à uma de suas linhas de pesquisa intitulada “Estudo de Processos”, a qual procura estudar modos de articulação entre as informações envolvidas nos processos corporais, histórico-culturais e evolutivos.

O trabalho presente consiste em uma parcela significativa dessa vivência – uma tentativa de “linearizar” muitas idéias que se configuraram ao longo de um processo de aprendizado, e por isso, opto por apresentar previamente um panorama contextual, compartilhando algumas questões e situações pessoais que desencadearam as escolhas e caminhos da pesquisa.

A elaboração deste estudo partiu de certo incômodo em relação a alguns trabalhos de dança, cujas idéias propostas nos *releases* e argumentos dos espetáculos não pareciam fazer parte do corpo que estava na cena. A investigação da proposição artística poderia estar na música, no figurino, no cenário, mas não era construída corporalmente. Em meu entendimento, as movimentações muitas vezes se mostravam incoerentes às propostas, e essa sensação, apesar de me frustrar, instigava a refletir sobre essa questão.

Simultaneamente a essas questões suscitadas em relação à dança, ministrava aulas como professora substituta na Escola de Dança da UFBA e, especialmente nas aulas de Expressão Corporal, que não eram para alunos de dança e sim uma optativa para alunos de outros cursos, algumas sugestões de investigação do movimento a partir de questões do corpo suscitavam organizações muito interessantes de movimento, com grande potencial cênico.

Essa possibilidade de investigar movimentos de dança a partir de questões do próprio corpo apareceu na minha vida em um passado semi-remoto, em 1998, quando fui aluna de Adriana Grechi e Lu Favoreto no Estúdio Nova Dança. Contudo, o termo Educação Somática só veio integrar meu repertório de termos conhecidos quando, após ter ingressado no Curso de Graduação em Dança da UNICAMP, participei do grupo de pesquisa Dançaberta, sob orientação da Profa. Dra. Júlia Zivianni Vitiello.

Neste grupo estudávamos e praticávamos Ideokineses, Feldenkrais e trabalhos com a Bola Suíça. Esse processo resultou no trabalho coreográfico *Nem tudo se cutuca*, direcionado ao público infantil.

Dessa forma, inserida nesse contexto de insatisfação e com esse pensamento, ingressei no Mestrado em Dança da UFBA com o projeto *Processos criativos desencadeados por práticas e princípios de Ideokineses, Feldenkrais e outras reflexões – o corpo é o caminho*, no qual me propunha desenvolver também um trabalho criativo através de investigações do corpo a partir dessas práticas somáticas. Via na Educação Somática uma forma de abordar o corpo cênico a partir do movimento que está sendo realizado e explorado, e não com idéias a ele superpostas.

A partir do ingresso, reformulei o projeto de pesquisa e novos recortes foram estabelecidos. Nesta segunda versão, o projeto propunha uma pesquisa em dança (prática/teórica) que se inscrevia no âmbito dos estudos do corpo, tomando por princípio metáforas encontradas na prática da Ideokineses no intuito de identificar e discutir estados de sensibilização corporal que otimizassem novos territórios de criação em dança.

Contudo, ao cursar as disciplinas, novos entendimentos do corpo e novas necessidades foram surgindo e instaurou-se em mim certa confusão: as formas de descrição do entendimento de corpo que vinham sendo construída ao longo das aulas a partir de autores como George Lakoff, Mark Johnson, António Damásio, Steven Pinker, Richard Dawkins, dentre outros, diferia, em alguns aspectos, aos entendimentos de corpo pela perspectiva da Somática⁴⁴. Ao menos, era o que me parecia naquele momento. E questões que pretendia investigar como, por exemplo, “novos territórios de criação em dança”, pareciam não corresponder às novas compreensões que estava estruturando em meu pensamento. Com a entropia aumentada, instaurou-se o caos: mergulhei de cabeça na fase de Rompimento (quando o sistema percebe a crise subitamente – será sua sensibilidade que o fará perceber essa crise, que também é chamada de flutuação, ruído, dentre outros).

Entrei em fase latente – um período de recolhimento e levantamento dos recursos (das formas de autonomia) para lidar com a crise. Período que pode ser fatal para o sistema, conhecido como “gargalo da evolução”, quando é preciso agir rapidamente para não ser engolido pela crise.

⁴⁴ Para a Somática, o corpo precisa resgatar conexões presentes ao infante, por exemplo, e que são perdidas em seu desenvolvimento. Já no entendimento de autores como Lakoff & Johnson, Damásio e Katz e Greiner, por exemplo, resgate jamais será possível, pois os processos do corpo continuamente se transformam, numa constante presentificação, ou seja, não há reversibilidade do tempo.

Após um longo período de reclusão de idéias, retomei a pesquisa, organizando as idéias da somática que pretendia abordar, e procurando articular essas idéias com essa nova concepção do corpo que se configurou à minha percepção no processo do cumprimento das disciplinas. Nesse processo, a metodologia da pesquisa foi se configurando, viva e às avessas⁴⁵, e a questão tomou forma por final. Essa foi a fase de crescimento – quando o sistema produz soluções, transforma os recursos em soluções (estratégia *r*). É um momento quantitativo, que se “atira para todos os lados”.

A construção dos Capítulos I e II se deu paralela e simultaneamente, dia um, dia outro. Neste processo fui levantando e organizando o material bibliográfico que interessava, selecionando também os conceitos relevantes para a pesquisa, desembaraçando as idéias. Era preciso esclarecer como o corpo estava sendo compreendido nesse processo e em qual contexto. Contudo, esses capítulos, como em todo processo de criação, foram modificados, mexidos, reorganizados, polidos, descartados, reconcebidos, assim como os Capítulos III e IV, que surgiram como necessidades da pesquisa.

O Capítulo III aconteceu. Como desde o princípio pretendia abordar processos criativos em relação à investigação de questões do corpo, particularmente de um tipo de concepção do corpo proporcionado pela Educação Somática, uma nova necessidade emergiu: a de acessar a dança, o corpo que dança e investigar esses princípios somáticos e sua relação com os resultados cênicos. Que tipo de relação havia. Como o tempo se fez curto (e irreversível) e ao mesmo tempo eu estava mais interessada em observar e encontrar formas de compreender o que estava levantando e articulando, optei por olhar para pessoas que já trabalhavam a algum tempo nesse sentido, de investigar a dança a partir de questões do próprio corpo, encontradas na Educação Somática.

Logo pensei em Adriana Grechi e Lu Favoreto, que, de certa forma, desempenharam papel fundamental no meu percurso de dança e no desenvolvimento desta questão. Na realidade, eu retornei à área da dança, a qual havia me afastado, por essa nova possibilidade de relação com o corpo no período em que fiz aulas com as mesmas, em 1998. Dessa forma, já conhecia alguns de seus trabalhos criativos, suas metodologias de aula e, coincidentemente, eu estava retornando à São Paulo. Também pressupus, naquele momento, que seria enriquecedor para a pesquisa olhar para duas coreógrafas que compartilhavam concepções de

⁴⁵ Quase como propõe Paul Feyerabend no seu livro *Contra o Método* no qual dá margem à possibilidade de “não ter fronteiras para a curiosidade e nem critérios que limitem o pensamento: permitir que pensamento e emoções, fé e conhecimento colaborem em cada investigação particular”, propondo “saltar de uma metodologia a outra de maneira rápida e inesperada”. (FEYERABEND, 1977, p.20)

corpo da somática, vivenciaram algumas experiências profissionais juntas e, ao mesmo tempo, possuíam olhares e concepções cênicas distintas. Essa abordagem evidencia a infinidade de possibilidades, de bifurcações que podem acontecer a partir de informações similares, e, de certa forma, esse processo de fluxo, intrínseco no funcionamento do mundo, interessa a pesquisa, ao olhar que foi construído sobre os assuntos e pelo estudo aprofundado dos conceitos escolhidos. Considerei esta a Fase de transição, o ponto da virada – tinha que escolher a melhor solução. Pode acontecer por abdução, dedução ou indução. É interessante que a crise seja mais elaborada pelo sistema, também é um “gargalo da evolução”.

Retornei às aulas de dança de ambas com um novo olhar, procurando identificar como as questões da somática eram abordadas na investigação de movimentos e a relação com os princípios que havia articulado no segundo capítulo.

No entanto, ainda precisava investigar como esses princípios eram explorados rumo à cena. Como era feita essa articulação entre proposições artísticas e pressupostos da Somática, investigados corporalmente. Foi então realizada uma entrevista com cada uma das coreógrafas de caráter semi-aberto, que foi gravada e transcrita. E também presenciei o espetáculo *Trapiche*, da Companhia Oito Nova Dança, dirigida por Lu Favoreto, e o *Ruído 5.1*, do Núcleo Artérias, dirigido por Adriana Grechi.

Com as escolhas definidas e as estratégias delimitadas, entrei em Fase de maturação – de dar acabamento às novas do sistema. Reestrutura e reorganiza. Investe todo o esforço na solução escolhida e vai lapidando (estratégia *k*). Dá uma nova identidade ao sistema. Esse período incluiu, também, as novas sugestões que emergiram a partir da qualificação.

Nas considerações finais, são realizadas algumas reflexões da pesquisa, do processo de se pesquisar: o Clímax (período de maturação no qual sistema muda para sobreviver! A entropia está baixa. Há uma breve estabilidade). Campo de reflexões inesgotáveis, de sugestão de novas idéias, de outras possibilidades de olhar para fenômenos, de conceber o corpo, de desejos de expansão e aprofundamento em assuntos que emergiram no processo, da aceitação das limitações e das contradições e incertezas para abarcar tal complexidade, tal qual Morin apresenta em seu princípio dialógico. Neste novo contexto, a mudança, o clímax, está principalmente no olhar, na relação com a gravidade, nas infinitas percepções em potencial,

na possibilidade de possibilidades. Penso que é por aí que o *Evolon*⁴⁶, em mim, tem acontecido.

⁴⁶ Esse conceito, apresentado em aula pelo Prof. Dr. Jorge de Albuquerque Vieira, esteve internalizado, presente em todas as fases do processo criativo da dissertação, e, por isso, a menção aqui na apresentação. Memórias das aulas, que, efetivamente, descrevem os fenômenos. O *Evolon* faz parte dos Conceitos de Evolução, elaborado por Mende (1981), onde evolução não significa melhoria e sim mudança, processualidade. Para um sistema permanecer, ocorrem mudanças de estado, ou seja, mudança da coleção das intensidades das propriedades do sistema em determinado instante de tempo. Isto é um processo evolutivo. Esses pequenos passos que vão acontecendo ao longo da evolução para um sistema permanecer no tempo são chamados *Evolons*.

INTRODUÇÃO

Apoiando-me no redesenho da trajetória da pesquisa e de seu contexto processual realizados na apresentação, aponto na introdução a estrutura do todo da dissertação, pontuando, de forma mais concisa, a questão, a hipótese e a estratégia metodológica. Em seguida, aponto a estrutura concreta do texto: assuntos abordados em cada um dos capítulos e aspectos conclusivos.

O trabalho se desenvolveu na linha de “Estudo de Processos”, pois procurou estudar modos de articulação entre as informações envolvidas nos processos corporais de investigação criativa em dança em abordagens oferecidas pela educação somática, levando em conta a abordagem de processos corporais oferecida pela Teoria do Corpomídia.

Essas duas concepções de corpo distintas transitam entre concordâncias e contradições de conceitos e compreensões de fenômenos, como aparece ao longo dessa dissertação. Nesse processo de diálogo e reflexão, emergiu a possibilidade de se pensar a concepção de corpo da somática como uma informação incorporada como propõe a Teoria do Corpomídia. E é com esse parâmetro que a pesquisa é desenvolvida.

Nesta pesquisa, que emergiu principalmente da sensação do que foi observado como certa incoerência entre propostas artísticas e investigação corporal em coreografias de dança, a questão central assim se configurou: como podem ser estabelecidas relações intrínsecas (de pertinência colaborativa) entre proposições artísticas e estudos do movimento do corpo que dança, de forma que a dança se revele de forma corporificada?

A hipótese que desencadeou e nomeou a pesquisa é que: pressupostos e princípios de Educação Somática, por abordarem o corpo e o movimento de forma integrada em suas esferas complexas (que possibilitam redes intrincadas de conexões intracorporais de ordem cognitiva, perceptiva e sensório-motora), fornecem instrumental prático/teórico para formulação de estratégias de exploração criativa em dança, que articulam investigações artísticas e corporais. E é principalmente com esse enfoque que desenvolvo a dissertação. Contudo, ao longo desse processo, muitas outras questões apareceram e complexificaram a questão central abordada. A gama de informações implicada na hipótese constituiu um universo altamente complexo, com diferentes possibilidades de abordagens.

O objetivo central da pesquisa formulou-se dessa forma: identificar formas de investigação criativa que, através das interfaces entre Educação Somática e dança, relacionem proposição artística e exploração do movimento.

Neste processo, a questão das concepções de corpo, e sua implicação no resultado cênico, assumiu importante papel, assim como outras compreensões do funcionamento do corpo em relação ao ambiente, ao sistema sensorio-motor e aos processos de cognição.

A necessidade de recortar e contextualizar também suscitou um olhar sobre os protocolos de processos investigativos e compositivos em dança, o que por sua vez necessitou de uma reflexão das mudanças e quebra de paradigmas que aconteceram ao longo do Séc. XX e a implicação desses novos entendimentos de corpo e de mundo, também implícitos nas obras de dança.

Por essas cadências, a metodologia foi sendo construída de acordo com as necessidades, e, sucintamente, implicou em: levantamento de conceitos relevantes, estudo bibliográfico dos referentes assuntos e pesquisa de campo, que incluiu entrevista de caráter semi-aberto com duas coreógrafas e pesquisadoras brasileiras de dança – Adriana Grechi e Lu Favoreto – que desenvolvem seus trabalhos relacionando princípios e pressupostos da somática às proposições artísticas, participação em suas aulas e observação dos respectivos espetáculos: *Ruído 5.1* (2007) e *Trapiche* (2003). Por fim, cruzamento dos dados bibliográficos com dados de campo levantados rumo ao entendimento de que forma a Somática pode ser instrumental à abordagens de exploração e construção artística em dança favorecendo de forma expressiva, não somente a cena coreográfica ao possibilitar cenas efetivamente corporificadas de suas propostas, mas também ao iluminar protocolos de ações laboratoriais de criatividade e experimentação centradas primeiramente no corpo como eixo referencial e cognitivo de comportamento.

Embasada nos princípios organizacionais de Edgar Morin⁴⁷, confiei na validação dessa abordagem proposta por essa metodologia de pesquisa. Assumi, no momento em que tomei a liberdade de organizar as idéias da concepção de corpo de uma companhia, ou grupo, a partir da abordagem de uma única pessoa, mesmo que seja a diretora dessa companhia, *o princípio “holográfico”*, no qual a parte está no todo, assim como o todo está inscrito na parte. As idéias compartilhadas estariam inscritas naquele depoimento oferecido pela entrevista,

⁴⁷ Edgar Morin (Paris, 1921), sociólogo francês, pesquisador e diretor emérito do CNRS – Centro Nacional da Pesquisa Científica. Formado em Direito, História e Geografia, se adentrou na Filosofia, na Sociologia e na Epistemologia. É reconhecido como um dos principais pensadores sobre a Complexidade na atualidade.

assumindo também o *princípio sistêmico*, no qual se sabe que o todo é mais que a soma das partes, pois a organização de um todo produz novas propriedades ou qualidades em relação às partes isoladas. Assim sendo, levamos em consideração o *princípio da reintrodução do conhecimento em todo conhecimento* no qual o sujeito está implicado no objeto, ou seja, a organização desse material é uma interpretação minha de um todo de informações. O meu olhar está, invariavelmente, implicado na pesquisa, por isso, o uso da primeira pessoa do singular na dissertação.

No Capítulo I, procuro focalizar mudanças e quebras de paradigmas que aconteceram no Século XX e como essas mudanças implicaram na concepção do corpo. Leituras de autores como Ilya Prigogine⁴⁸, Edgar Morin e Basarab Nicolescu⁴⁹ forneceram subsídios para apontar conceitos como irreversibilidade, complexidade e transdisciplinaridade, presentes na contemporaneidade, intrincados nas concepções do corpo e do mundo atuais. Estes autores também suscitaram na pesquisa a aproximação das ciências duras e das humanidades.

Ainda neste capítulo, apresento a Teoria do Corpomídia, de Helena Katz⁵⁰ e Christine Greiner⁵¹ como um possível entendimento do corpo a partir do contexto contemporâneo, conceito que utilizo também para fazer uma reflexão de como as informações são incorporadas de acordo com essa concepção. Para esclarecimento na pesquisa, aprofundo questões de alguns autores implicados na teoria como, por exemplo, António Damásio⁵², George Lakoff⁵³ e Mark Johnson⁵⁴.

Apresento o experiencialismo, proposto por George Lakoff, como estratégia epistemológica, o que implica em uma compreensão do mundo, baseada em questões empíricas no que se refere ao papel do corpo e do cérebro interagindo com o ambiente e

⁴⁸ Ilya Prigogine, (1917-2003), cientista russo, recebeu o Prêmio Nobel de Química em 1977 por seus estudos em Termodinâmica de Processos Irreversíveis com a formulação da Teoria das Estruturas Dissipativas. Foi professor da Universidade Livre de Bruxelas e da Universidade do Texas, Austin.

⁴⁹ Basarab Nicolescu, romeno, é um dos mais atuantes e respeitados físicos teóricos no cenário científico contemporâneo. Especialista na teoria das partículas elementares, é professor de física teórica da Universidade Pierre e Marie Curie, em Paris, onde foi fundador do Laboratório de Física Teórica e de Altas Energias. É também presidente do **CIRET**, Centro Internacional de Pesquisas e Estudos Transdisciplinares, fundado na França em 1987.

⁵⁰ Helena Katz é assistente doutor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, onde coordena o Centro de Estudos em Dança-CED, grupo de estudos certificado pelo CNPq. É Professora Colaboradora no Programa em Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, e Professora Convidada no Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes-ECA, da Universidade de São Paulo. Também atua como crítica de dança do Jornal O Estado de São Paulo.

⁵¹ Christine Greiner é professor assistente-doutor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Desenvolveu estudos sobre artes do corpo japonesas.

⁵² António Damásio (1944) é médico neurologista e neurocientista português. Atualmente é professor da Universidade Central de Medicina de Iowa e professor do Instituto Salk de La Jolla (Califórnia – EUA).

⁵³ George Lakoff, lingüista, é professor da Universidade de Berkeley, Califórnia.

⁵⁴ Mark Johnson é professor e coordenador do Departamento de Filosofia da Universidade de Oregon (EUA).

assumindo a possibilidade de uma racionalidade imaginativa, evidenciando o tipo de interação que é estabelecida entre pesquisador e assunto investigado.

Por fim, ao indicar que mudanças na visão de corpo e mundo estão implicadas nas mudanças das ciências e das artes de forma mútua e contínua, traço uma sucinta reflexão sobre mudanças de paradigmas e implicações nos protocolos de processos investigativos e compositivos em dança.

No Capítulo II o enfoque é a própria Educação Somática. Apresento um breve histórico; os principais representantes e uma noção de seus trabalhos desenvolvidos; a concepção de corpo comum à abordagem somática; a relação da somática com a dança e por fim, quatro princípios da Educação Somática que são encontrados em diferentes práticas. Esses princípios foram selecionados por Julie Brodie⁵⁵ e Elin Lobel⁵⁶ para serem integrados em aulas de dança. Na dissertação, os aponto como forma a discutir, a partir de referenciais teóricos e experiência prática, questões do corpo e maneiras de abordagem e investigação na dança. Neste processo foram utilizadas bibliografias produzidas pelos próprios educadores somáticos (reformadores corporais), as de seus discípulos, sites oficiais referentes às práticas específicas e também de autores como Sylvie Fortin⁵⁷, Márcia Strazzacapa⁵⁸, Silvia Soter⁵⁹, Adriano Bittar⁶⁰, Hubert Godard⁶¹ e Antônio Damásio. Além do importante papel que esse exercício reflexivo desempenhou no processo de organizar idéias sobre alguns processos do corpo, essa atividade, de articulação prático-teórica, forneceu subsídio para articular concepções do corpo, proporcionadas pela somática, com o entendimento de corpo, configurado no Capítulo I. Conseqüentemente, essa articulação apontou para a quebra das dicotomias mente/corpo, técnica/criação e teoria/prática.

⁵⁵ Julie Brodie, M.F.A., do Departamento de Dança e Drama, Kenyon college, Gambier, Ohio.

⁵⁶ Elin Lobel, Ph.D., C.M.A., do Departamento de Kinesiologia, Towson University, Towson, Maryland.

⁵⁷ Sylvie Fortin é doutora pela Universidade Estadual de Ohio (EUA) e professora no departamento de dança da Universidade do Quebec em Montreal (Canadá) desde 1986. Diplomada no método Feldenkrais, mas com experiência em outros métodos de educação somática como o de Alexander, o Body Mind Centering, a ideokinesis, o Kinetic Awareness e o Bartenieff. Pesquisa a contribuição da educação somática para a formação do intérprete, as metodologias de pesquisa em dança e a educação artística dos jovens para a representação coreográfica.

⁵⁸ Márcia Strazzacapa é doutora em dança pela Universidade Paris VIII (França) e professora da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

⁵⁹ Silvia Soter é professora de Graduação e coordenadora de Pós-Graduação em Dança da UniverCidade (Rio de Janeiro).

⁶⁰ Adriano Bittar é fisioterapeuta, mestre em artes cênicas pelo Programa de Pós-graduação em artes cênicas das UFBA.

⁶¹ Hubert Godard é pesquisador, professor do departamento de dança da Universidade de Paris VIII (França) e responsável pela formação em Análise Funcional do Movimento do Centre National de Danse (França).

O Capítulo III surge como uma prévia do material da entrevista, percorrendo uma reflexão entre corpo e criação, apontando que a forma de compreender e investigar o corpo está altamente intrincada no resultado cênico. Para discutir essa questão, abordo algumas reflexões referentes ao processo do corpo no mundo apontadas no Capítulo I, e como, do meu ponto de vista, esse entendimento estabelece algumas implicações na criação em dança. Esse exercício também desempenhou importância relevante na estruturação do olhar e no estabelecimento de parâmetros para a relação entre concepção do corpo da somática e a proposição cênica, uma reflexão de como se dariam essas relações. Outros autores aparecem nesse processo como Michael Tomasello⁶² e Paul Churchland⁶³, dentre os que já haviam sido utilizados.

O Capítulo IV, de certa forma, organiza o material das entrevistas, das aulas frequentadas e dos espetáculos assistidos, incluindo apresentação e contextualização das entrevistadas, concepção de corpo intrincado às investigações das companhias e estratégias de investigação criativa e afins. Nesta organização está implicada, principalmente, a questão de como os temas poéticos são tratados na investigação criativa do movimento por meio de princípios somáticos pelas coreógrafas. Contudo, outras questões emergiram e passaram a compor o quadro da pesquisa, sendo abordadas em algum nível: será que as concepções de corpo proporcionadas pela Educação Somática são informações incorporadas tal qual propõe a Teoria do Corpomídia? Será que essas concepções modificam a forma como concebem a si e ao mundo, implicando também na maneira de conceber e organizar tanto os processos criativos em dança quanto o resultado cênico? Será que nesses casos a preparação técnica e a preparação corporal acontecem conjuntamente? Será que a proposição artística vem antes ou é co-construída de acordo com a experiência do corpo que dança? Dentre outras.

Finalmente, os aspectos conclusivos, que apresentam reflexões sobre o cruzamento de conceitos levantados, apontando o resultado qualitativo da pesquisa.

A cada vez que se conta uma história, se monta uma história. O acontecido não permanece congelado, intacto, à espera de que alguém venha retirá-lo do silêncio do passado. Qualquer coisa posta no mundo inicia um percurso próprio, passando imediatamente a se relacionar com o que lhe circunda e lá produzindo a sua própria continuidade. Nesse tipo de contato com o ambiente, as ações se modificam para frente e para trás – daí interferirem no que já foi e no que ainda virá. Por isso, não existem fatos puros, apenas fatos contaminados pelo fluxo no qual se inserem e passam a agir. Contar histórias, então, significa recriá-las.⁶⁴

⁶² Michael Tomasello é pesquisador do Max Planck Institute for Evolutionary Anthropology, Department of Developmental and Comparative Psychology Leipzig, Alemanha.

⁶³ Paul Churchland, professor na Universidade da Califórnia (San Diego – EUA), é pesquisador na área da Filosofia da Mente e da Neurofilosofia.

⁶⁴ KATZ apud CALAZANS, 2003: 265

CAPITULO I

Corpo – Contexto

1.1 Panorama do Paradigma Emergente: irreversibilidade, complexidade e transdisciplinaridade.

A partir da segunda metade do Séc. XX, se instaura o paradoxo do tempo: por um lado, a insistência da ciência clássica na estabilidade e no determinismo presente nos objetos físicos simples (como o pêndulo ou o sistema planetário, onde não se percebe a flecha do tempo), e por outro, instabilidades, flutuações e bifurcações presentes no nosso cotidiano onde a irreversibilidade do tempo é inerente ao próprio processo da vida. Essa questão, apontada pela primeira vez no Séc. XIX, com a teoria da evolução de Darwin e com Boltzmann e seu modelo microscópico da irreversibilidade, ganha novas proporções.

Neste processo, iniciado no final do Séc. XIX, foi percebido que as leis da física clássica não eram capazes de descrever os fenômenos naturais tal qual se apresentavam, apenas em situações e condições específicas. Ilya Prigogine proclama, então, o advento de uma “nova racionalidade científica” onde “as leis fundamentais da natureza são irreversíveis e aleatórias, ao passo que as leis deterministas e reversíveis tradicionais só são aplicáveis a situações-limite”.⁶⁵ A ciência de Laplace – que se julgava capaz de conhecer e prever as forças da natureza e onde os estados do universo eram apenas uma questão de causa e efeito – cai por terra. As concepções de mundo e do homem ganham outra dimensão: na ciência contemporânea, o ser humano não é separado do universo que observa, muito pelo contrário, está implicado nele.

Hoje é possível isolar sistemas dinâmicos simples e verificar as leis da mecânica quântica e clássica. Elas, porém, correspondem sempre a simplificações, a idealizações. O universo é um sistema termodinâmico gigante. Em todos os níveis, encontramos instabilidades e bifurcações. É nesta perspectiva que nos podemos perguntar por que durante tanto tempo o ideal da física esteve associado à certeza, isto é, à denegação do tempo e da criatividade.⁶⁶

Prigogine, em suas pesquisas da termodinâmica do não-equilíbrio, provou que o caos entrópico, através de pequenas flutuações, é fonte de evolução, pois neste processo surgem novas organizações complexas. Essa teoria, nomeada teoria das “estruturas dissipativas” é

⁶⁵ PASTERNAK, 1993, p.13.

⁶⁶ PRIGOGINE, 1996, p. 194.

capaz de abordar diferentes domínios: “desde a formação dos ciclones até a organização das formigas, passando pelo crescimento urbano”.⁶⁷

O tempo irreversível – o fluxo do devir – rompeu com o conceito de tempo reversível descrito pela física clássica, capaz de realizar previsões e estabelecer certezas. A irreversibilidade, a incerteza e a probabilidade estavam presentes nos fenômenos complexos.

Na interpretação copernicana ortodoxa, criamos acontecimentos ao medirmos alguma coisa. Então, chegamos novamente à idéia de que estamos perturbando um universo atemporal. Para mim isso é algo muito difícil de acreditar e por essa razão eu desenvolvi recentemente uma teoria pela qual os acontecimentos se devem a instabilidades da própria dinâmica e não ao processo de medição que introduz um elemento subjetivo à teoria.⁶⁸

Segundo a teoria de Prigogine, não há simetria entre passado e futuro: a irreversibilidade do tempo e o reconhecimento de que os seres vivos são intrincados no tempo-espaço apontam para um entendimento do funcionamento do mundo como um processo. A flecha do tempo sobre a existência da vida, dessa forma, está imbricada não apenas ao processo de nascimento, desenvolvimento e morte do indivíduo, mas também enquanto espécie em evolução. Essa compreensão inclui também os humanos: seres espaço-temporais, não destacados da realidade do mundo. A vida, em todos os seus níveis, “funda suas raízes em propriedades da matéria”.⁶⁹

O mundo, sob essa perspectiva, não é regido por leis deterministas instauradas que apenas precisam ser descobertas, pois não há um algo pronto, definitivo. A incerteza e a probabilidade, contudo, não implicam em um mundo absurdo, aleatório e acausal. O conceito de caos nesta óptica não significa desordem, significa um tipo de ordem que é instável, que possui seqüências temporais muito complexas, e que, apesar de instáveis, em estados de não-equilíbrio, produzem coerência. O que Prigogine propõe é um “processo de construção de um caminho estreito entre as leis cegas e os eventos arbitrários”.⁷⁰

Assistimos ao surgimento de uma ciência que não mais se limita a situações simplificadas, idealizadas, mas nos põe diante da complexidade do mundo real, uma ciência que permite que se viva a criatividade humana como a expressão singular de um traço fundamental comum a todos os níveis da natureza.⁷¹

⁶⁷ PASTERNAK, 1993, p. 36.

⁶⁸ PRIGOGINE, Disponível em <http://br.youtube.com/watch?v=2BnOCDV-Mw8NR=1>, acesso em maio de 2008.

⁶⁹ PRIGOGINE apud PASTERNAK, 1993, p. 39.

⁷⁰ PRIGOGINE, 1996, p. 199.

⁷¹ Ibidem, p.14.

A partir do panorama de quebra de paradigmas e do surgimento de uma nova ciência, suplantada principalmente pela compreensão do conceito de tempo e a percepção da complexidade do mundo real proposta por Prigogine, os aspectos e conceitos relevantes para o contexto da pesquisa são abordados, pois são referentes ao cenário atual, implicados nos entendimentos de corpo e de mundo, intrínsecos a este processo.

Essa nova perspectiva aponta para a necessidade de abordar um entendimento do que seja a complexidade, já que esta, como descreve Edgar Morin, “é uma palavra problema e não uma palavra solução” pela qual se busca “exercer um pensamento capaz de tratar o real, de dialogar e negociar com ele”.⁷² A complexidade, segundo o autor, é referente a:

(...) extrema quantidade de interações e de interferências entre um número muito grande de unidades (...) que desafiam as nossas possibilidades de cálculo; mas a complexidade abrange também indeterminações, fenômenos aleatórios. (...) Ela convive com uma parte de incerteza, seja nas raias de nosso entendimento, seja inscrita nos fenômenos.⁷³

Diante desse fenômeno – a complexidade – Edgar Morin aponta a necessidade de se reformar o pensamento, encorajando o autodidatismo e principalmente o desenvolvimento da autonomia do ser.

O fenômeno da hiperespecialização, dos saberes compartimentados em disciplinas, dificulta a percepção de realidades e de problemas cada vez mais abrangentes e complexos. Há, segundo o autor, uma tendência a cegueira para a complexidade, para as interações entre partes e todo, para as entidades multidimensionais e para os problemas essenciais.⁷⁴

A exclusão da desordem e das contradições para a facilitação do entendimento, inclusive como algumas estratégias metodológicas apontam, não dialoga com a realidade, pois, a progressão do conhecimento acontece principalmente pelo desenvolvimento de nossa capacidade de contextualizar e englobar os assuntos, e tecê-los em rede.

O diálogo entre conhecimento científico e artístico é uma das necessidades implicada nesta idéia. A cultura, como um todo, deve ser integrativa e não dicotomizada. Um conhecimento deveria alimentar o outro, e não, excluir. Por isso, a necessidade de revisitar, repensar constantemente os conhecimentos produzidos e organiza-los de forma reflexiva.

⁷² MORIN, 1990, p. 8.

⁷³ MORIN apud PASTERNAK, 1993, p. 14.

⁷⁴ MORIN, 2008, p. 13.

Para Morin, o desenvolvimento do homem deve estar focado no desenvolvimento de uma aptidão geral para colocar e tratar problemas, e também em princípios organizadores que permitam ligar os saberes e lhes dar sentido.

Nesta pesquisa, como já foi apontado na introdução, utilizo quatro destes princípios organizadores que permitem uma abordagem do assunto levando em conta sua complexidade implícita e inerente, e sua margem de incertezas. O primeiro é o *princípio sistêmico ou organizacional* no qual se considera o todo mais que a soma das partes, pois a organização de um todo produz novas propriedades ou qualidades em relação às partes isoladas. O segundo é o *princípio “hologrâmico”* no qual a parte está no todo, assim como o todo está inscrito na parte. O terceiro é o *princípio dialógico* que permite assumir noções contraditórias para se conceber um fenômeno complexo. E por último, o *princípio da reintrodução do conhecimento em todo conhecimento* no qual o sujeito está implicado no objeto, ou seja, todo e qualquer conhecimento é uma construção, uma tradução feita por um cérebro, de uma cultura, e em uma época determinada.

Essa perspectiva, proposta por Morin, dialoga também com o “paradigma de um conhecimento prudente para uma vida decente”⁷⁵ proposto por Boaventura de Sousa Santos⁷⁶, no qual o autor aponta a sociedade atual como ela mesma revolucionada pela ciência. Ou seja, o paradigma emergente é científico e é social concomitantemente, uma área retro-alimenta a outra.

Portanto, com essa perspectiva sistêmica e complexa, emerge a necessidade de uma abordagem transdisciplinar, na tentativa de abranger diferentes aspectos para a construção do conhecimento em dança, tratando-o de forma multidimensional, e não disciplinar. Dialogar com o objeto de pesquisa, elaborando possíveis formas de compreensão. Transito fluente entre físico-químico, biológico e antropossocial, “contrabandeando saberes”.⁷⁷

Para Nicolescu, a transdisciplinaridade se apóia em três pilares que determinam sua metodologia: os níveis de Realidade, a lógica do terceiro incluído e a complexidade. Nesta pesquisa, a idéia dos níveis de realidade está intrincada na forma como articulo os diferentes assuntos que interessam ao assunto principal, dessa maneira, julgo necessário explicitar à que o autor se refere.

⁷⁵ SANTOS, 2005, p. 60.

⁷⁶ Boaventura de Sousa Santos, português, é doutor em sociologia do direito pela Universidade Yale, professor titular da Universidade de Coimbra, e conhecido como um dos principais intelectuais da língua portuguesa na área de ciência sociais.

⁷⁷ MORIN apud PASTERNAK, 1993, p.

Diferentemente do pensamento clássico, que considera a realidade unidimensional, a transdisciplinaridade propõe a consideração de uma Realidade multidimensional e multireferencial, onde existe uma coerência entre os diferentes níveis de realidade. O que diferencia um nível de outro é quando, no trânsito de um para outro, há ruptura de leis e de conceitos fundamentais.

A percepção da existência de diferentes níveis de realidade no âmbito científico⁷⁸ acontece com as descobertas da física quântica, no início do Séc. XX. As novas evidências experimentais mostravam que na escala do infinitamente breve e pequeno a física clássica era colocada em questão. A descontinuidade, a não separabilidade, o indeterminismo e o aleatório não faziam parte da realidade clássica, unidimensional.

O aleatório quântico é um aleatório construtivo, que tem um sentido: o da construção de nosso próprio mundo macrofísico. Uma matéria mais fina penetra uma matéria mais grosseira. As duas coexistem, cooperam numa unidade que vai da partícula quântica ao cosmo.⁷⁹

A complexidade, como foi apresentada na perspectiva de Morin e que dialoga com a proposta de Nicolescu, nutre-se do big-bang disciplinar, que aconteceu ao longo do Séc. XX. A explosão demográfica, de conhecimentos, a hiperespecialização e acesso facilitado pelos meios de comunicação cada vez mais velozes complexificam nossa realidade e conseqüentemente a nós mesmos. A complexidade está em nós e na natureza das coisas, fluindo em um processo co-evolutivo e irreversível. Dessa maneira, o conhecimento prolifera no mundo e nunca é único e absoluto, ele é uma tradução e uma reconstrução realizada por cada indivíduo.

A finalidade da transdisciplinaridade, segundo Nicolescu, é a compreensão do mundo, a busca de um conhecimento da dinâmica gerada pela interação de vários níveis de Realidade agindo simultaneamente, transitando entre, através e além das disciplinas, transgredindo as dicotomias, as dualidades que opõe os pares binários (sujeito/objeto, subjetividade/objetividade, matéria/consciência etc).

⁷⁸ “A existência dos níveis de Realidade diferentes foi afirmada por diferentes tradições e civilizações, mas esta afirmação estava baseada seja em dogmas religiosos, seja na exploração do universo interior”. (NICOLESCU, 1999: 30)

⁷⁹ NICOLESCU, 1999, p. 27.

A pluridisciplinaridade⁸⁰, a interdisciplinaridade⁸¹ e a disciplinaridade são complementares à pesquisa transdisciplinar e não antagônicas. E, por sua finalidade – a compreensão do mundo – é ciente da impossibilidade de uma teoria completa e fechada.

Nesta abordagem assume-se a possibilidade da existência de infinitos níveis de realidade coerentes, não hierárquicos e dependentes entre si, e uma unidade aberta que conecta todos esses níveis. Também considera zonas de não-resistência e de transparência entre os níveis de realidade que são acessíveis ao nosso conhecimento graças aos diferentes níveis de percepção, proporcionados por nossos corpos, cérebros e órgãos dos sentidos.

É preciso considerar que o conjunto dos níveis de Realidade prolongue-se para uma zona de não-resistência às nossas experiências, representações descrições imagens ou formalizações matemáticas. (...) A zona de não-resistência corresponde ao sagrado, isto é, àquilo que não se submete a nenhuma racionalização. A proclamação da existência de um único nível de Realidade elimina o sagrado, às custas da autodestruição deste mesmo nível.(...) Um novo Princípio de Relatividade emerge da co-existência entre a pluralidade complexa e a unidade aberta: nenhum nível de realidade constitui um lugar privilegiado de onde possamos compreender todos os outros níveis de Realidade. Um nível de Realidade é aquilo que é porque todos os outros níveis existem ao mesmo tempo. Este Princípio de Relatividade dá origem a uma nova maneira de olhar a religião, a política, a arte, a educação, a vida social. E quando nossa visão de mundo muda, o mundo muda. (...) Os diferentes níveis de Realidade são acessíveis ao conhecimento humano graças à existência de diferentes níveis de percepção, que se acham em correspondência biunívoca com os níveis de Realidade. Estes níveis de percepção permitem uma visão cada vez mais geral, unificante, englobante da Realidade, sem jamais esgota-la completamente.⁸²

Essa nova percepção da realidade proporcionada pelas descobertas do Séc. XX atuou conjuntamente com novas concepções de corpo que se estruturaram ao longo do mesmo.

Desde Descartes (1596-1650), o corpo foi concebido no âmbito científico como uma estrutura dualista, onde corpo material é emoção, e prejudica o senso crítico da razão, que é a mente imaterial: a mente é um todo de substância não física, cuja identidade independe do corpo físico, ao qual ela está temporariamente conectada. A realidade seria composta, então, de duas substâncias: a matéria comum (*res extensa*), cuja característica é ocupar o espaço (filosofia mecânica), e outra, sem extensão ou posição no espaço, cuja característica essencial era a atividade de pensar (*ego cogitans*). O eu real seria essa substância não espacial e não física, distinta do corpo material, como explica em *The Philosophical works of Descartes*:

Por isso eu soube que era uma substância cuja essência integral é pensar, que não havia necessidade de um lugar para a existência dessa substância e que ela não depende de algo material; então, esse “eu”, quer dizer, a alma por meio da qual sou o que sou,

⁸⁰ Várias disciplinas para o estudo de um objeto de uma única disciplina.

⁸¹ Transferência de métodos de uma disciplina para outra, muitas vezes contribui para o hiperespecialização, pois podem surgir novas disciplinas.

⁸² NICOLESCU, 1999, p. 61.

distingue-se completamente do corpo e é ainda mais fácil de conhecer do que esse último; e ainda que não houvesse corpo, a alma não deixaria de ser o que é.⁸³

Essa concepção do corpo, construída no Séc. XVII, onde a mente é desencarnada, parece ter moldado não só a filosofia ocidental, mas também a ciência, as artes e o senso comum. Contudo, muitas descobertas realizadas no Séc. XX colaboraram para novos entendimentos do que seria o corpo humano. Além das descobertas de física quântica onde questões como irreversibilidade, incerteza e complexidade emergiram, a Teoria da Evolução de Darwin e descobertas das neurociências, dentre outras, suscitaram novas possibilidades de concepções. As práticas somáticas que começaram a aparecer no final do Séc. XIX, início do XX, já apontavam para uma nova compreensão na qual o corpo e mente não eram separados. Na arte, novas formas de pensar o corpo também começavam a aparecer.

Ao procurar identificar como a somática entende o corpo, senti necessidade de dialogar com abordagens menos vinculadas às áreas da saúde e mais direcionadas aos processos cognitivos, simbólicos e culturais, principalmente por procurar refletir sobre a relação entre a concepção corporal oferecida pela somática e como sua compreensão corporificada pode se relacionar com os resultados cênicos na área da dança. A Teoria do Corpomídia, desenvolvida pelas teóricas da dança Helena Katz e Christine Greiner, poderia oferecer o suporte teórico que estava buscando, pois, de alguma forma a concepção do corpo proporcionada pela Somática se apresentava a mim como informação incorporada nos corpos que dançam. Por isso, neste primeiro capítulo faço um aparte do Corpomídia que, além de fundamentar a forma como tenho compreendido o corpo neste momento em que desenvolvo a pesquisa, direciona para um possível caminho de como o corpo lida com a informação, inclusive informações referentes ao próprio corpo, como, no caso, a somática. Outro aspecto que o Corpomídia aborda e que interessa à pesquisa é o estudo do funcionamento do sistema nervoso como um todo, conectando organização do movimento à construção do sistema conceitual. Essa abordagem sugere uma nova perspectiva do papel do movimento e do cérebro no processo de interagir com o ambiente.

1.2 Corpo como mídia: uma concepção contemporânea.

⁸³ DESCARTES apud DAMÁSIO, 1996, p. 280.

Apoiadas “indisciplinarmente”⁸⁴ na Teoria da Evolução de Darwin, na semiótica de Peirce e em algumas vertentes das Ciências Cognitivas dentre outros conhecimentos, Katz e Greiner propõem a Teoria do Corpomídia, onde o corpo é compreendido como “um resultado co-evolutivo da sua relação com o ambiente”.⁸⁵ O termo mídia é referente não ao veículo de transmissão e sim ao “processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo”.⁸⁶ Informação transmitida em processos de contaminação.

O corpo é uma mídia, um processo constante, permanente e transitório, de acomodamento dessas trocas inestancáveis com o ambiente onde vive.⁸⁷

Como, muitas vezes na pesquisa, há referência à Teoria do Corpomídia, julguei importante explicitar algumas informações que percebo como intrincadas à própria teoria e que dialogam diretamente com as idéias desenvolvidas. Também penso que são importantes esses referenciais, pois, através deles estruturei, ao longo das disciplinas cumpridas, o olhar para o objeto de pesquisa e, por isso, muitas vezes são compreensões que aparecem, de certa forma, subentendidas.

A compreensão do corpo como um processo em evolução em relação ao ambiente em que vive está diretamente associada à Teoria da Evolução de Darwin⁸⁸, na qual a evolução não é algo que ocorreu e se finalizou nas soluções presentes, nos seres vivos que encontramos hoje na natureza. Trata-se de um processo inerente à vida e à sua proliferação, no qual nós humanos também estamos inseridos, pois não somos menos animais que qualquer outro ser vivo terrestre. Lembrando que evolução não significa progresso e sim um processo de estabilização e permanência por meio da seleção natural, ligado à adaptação e não à melhora ou superioridade. Essa questão da evolução também permeia o olhar da somática para o corpo que é abordado em seu desenvolvimento ontogenético e filogenético. Mabel Todd, em seu livro *The Thinking Body*, publicado nos anos 30, já tratava o corpo humano atual como resultado provisório de um processo evolutivo.

Toda informação colocada no mundo segue um percurso que mistura causalidade e acaso, e que está fora do controle de quem – ou do que – a emitiu. “Liane Gabora (1997) explica que o que está no mundo são informações implementadas que, em algum momento, já

⁸⁴ As autoras utilizam a idéia da indisciplinaridade para tratar do corpo: “Nem trans nem interdisciplinaridade se mostram estratégias competentes para a tarefa. Por isso, a proposta de abolição da moldura da disciplina em favor da indisciplinada que caracteriza o corpo (Katz, 2004)”. (GREINER, 2005, p. 126)

⁸⁵ GREINER, 2005, p. 32.

⁸⁶ GREINER, 2005, p. 131.

⁸⁷ KATZ, H. “Entre a razão e a carne”. In: Revista Gesto, n1. Revista do Centro Coreográfico do Rio de Janeiro. Dez 2002, p. 35.

⁸⁸ Charles Darwin (1809-1882), biólogo inglês, formulou a Teoria da Evolução.

tiveram existência apenas como um padrão mental. Uma vez no mundo, tais informações não param de agir, transformando-se novamente em novos padrões mentais e assim por diante”.⁸⁹ Esse aspecto é abordado na Teoria do Corpomídia principalmente pela idéia de semiose, desenvolvida pelo filósofo Charles Sanders Peirce⁹⁰ no qual descreve a ação permanente que os signos tem de produzir outros a partir de si mesmos, transmitindo essa propriedade de produção a partir de si mesmo a todos os signos produzidos. Toda informação tem o desejo de permanecer. Apesar de não abordar diretamente a semiose, essa compreensão aparece muitas vezes na forma como lido tanto com a compreensão do funcionamento do corpo como, principalmente, com o processo de fluxo da informação na dança.

Nesta perspectiva, também se inscreve o entendimento de que natureza/cultura e biológico/social, são aspectos inerentes ao homem, que não devem ser compreendidos e nem tratados como dicotomias. A relação entre corpo e ambiente implica necessariamente nesse processo co-evolutivo. O corpo, que acontece no trânsito do inato e do adquirido, tem uma natureza cultural na qual interno e externo, cultura e não-cultura, sujeito e objeto não são tratados de forma dual e absoluta. Este entendimento do corpo, da mente e do ambiente tem se configurado principalmente pelas descobertas das ciências cognitivas, das neurociências cognitivas, da genética comportamental, e da psicologia evolucionista, que, como aponta Steven Pinker⁹¹, constroem pontes entre biologia e cultura, mente e matéria, biológico e mental.

A neurociência cognitiva, que traça conexões entre mente e matéria, estuda como emoção e cognição são implementadas no cérebro, pois, segundo as descobertas nessa área, todos os estados mentais dependem dos estados fisiológicos do tecido cerebral. Segundo Pinker, “o tecido cerebral apresenta uma complexidade estelarcedora – 100 bilhões de neurônios conectados por 100 trilhões de sinapses – que é comensurável com a estelarcedora complexidade do pensamento e da experiência humana”.⁹² O desenvolvimento da pesquisa nessa área acontece principalmente pelo estudo de pacientes com lesões em regiões cerebrais. O que se tem observado é que o que existem são várias unidades cerebrais formando sistemas, que se dedicam a funções mentais relativamente independentes. A localização na região cerebral é importante, porém as funções mentais não funcionam de maneira anatômica como

⁸⁹ KATZ, GREINER, 1999, p. 85.

⁹⁰ Charles Sanders Peirce (1838-1914), cientista, filósofo e matemático americano. Fundador da Semiótica, a Teoria Geral dos Signos.

⁹¹ Steven Pinker (1954) é psicólogo e lingüista canadense da Universidade de Harvard e escritor de livros de divulgação científica. Durante 21 anos foi professor no Departamento do Cérebro e Ciências Cognitivas do *Massachusetts Institute of Technology* antes de regressar a Harvard em 2003.

⁹² PINKER, 2004, p. 69.

propunha a frenologia⁹³ e sim através de operações conectadas entre os múltiplos sistemas existentes. O nosso sentido de unidade depende da sincronia desses diferentes sistemas cerebrais. As descobertas nesta área têm apontado que o sentido de self também é uma rede de sistemas cerebrais, uma ilusão produzida pelo cérebro. “A mente consciente – o self ou alma – é uma forjadora de interpretações, e não o comandante-em-chefe”.⁹⁴ E também que a anatomia cerebral (tamanho, forma, conectividade) tem grande parte moldada pelos genes no desenvolvimento pré-natal. Isso significa que mesmo o cérebro se modificando pela experiência, já que todo aprendizado é uma mudança em alguma parte do cérebro, ou seja, existe uma plasticidade do córtex cerebral, sabe-se que não é indefinidamente moldável, pois depende de suas estruturas inatas. Essa abordagem, que rompe com a dicotomia corpo/mente, além de dialogar com a concepção de corpo proposta pela somática sugere novas compreensões e perspectivas para essa concepção, que inclusive, também estão intrincadas nas idéias das coreógrafas entrevistadas.

Julgo importante abordar a compreensão da mente segundo o neurologista António Damásio, pois, é sob essa perspectiva que procuro compreender a relação entre mente e corpo, e estabelecer diálogos com a concepção de corpo proposta pela educação somática.

António Damásio aborda a mente como um processo de operações conscientes e inconscientes constituída principalmente por imagens, ou padrões mentais, percebidas somente em primeira pessoa (minhas imagens mentais). As imagens são estruturas construídas com os sinais neurais provenientes de cada uma das modalidades sensoriais: visual, auditiva, olfativa, gustatória e sômato-sensórias (tato, temperatura, dor, muscular, visceral e vestibular). Não são estáticas e retratam processos e entidades de todos os tipos: concretas e abstratas, bem como as propriedades físicas, as relações espaciais e temporais e ações. Elas são construídas quando mobilizamos objetos, tanto fora do cérebro em direção ao seu interior, quanto dentro do cérebro, quando reconstruímos objetos a partir da memória. Qualquer símbolo que possa ser concebido é uma imagem. Pensamento é o fluxo contínuo dessas imagens.

Até mesmo os sentimentos que constituem o pano de fundo de cada instante mental são imagens, no sentido exposto acima: imagens sômato-sensitivas, ou seja, que sinalizam principalmente aspectos do estado do corpo.⁹⁵

⁹³ Originada no séc. XVIII a partir da “organologia” fundada por Joseph Gall, a frenologia propunha o cérebro como o órgão do espírito e, na realidade, um agregado de vários órgãos com faculdades psicológicas distintas e compartimentadas. Dessa maneira distanciou a ciência do pensamento dualista, que separava a biologia da mente e também olhou para o cérebro não como um único bloco, mas com partes que tinham funções especializadas.

⁹⁴ PINKER, 2004, p. 71.

⁹⁵ DAMASIO, 2000, p. 403.

A dança se constrói, primordialmente, a partir de imagens. Quanto mais forem imagens-coisas, muito próximas ao que se referem, tanto melhor para seu aprendizado.⁹⁶

As imagens conscientes são aquelas acompanhadas da percepção de que as estamos apreendendo e atentando devidamente para elas. Porém, existe um subterrâneo da mente consciente. Em um primeiro nível estão as imagens às quais não se prestou atenção. Em um segundo nível, estão os padrões neurais e as relações entre esses padrões, que fundamentam todas as imagens, conscientes ou não. E ainda em um terceiro nível está um mecanismo neural para manter na memória os registros de padrões neurais (um tipo de mecanismo neural que incorpora disposições implícitas, inatas e adquiridas).

Tanto a imagem mental quanto o padrão neural são representações, com algum nível de fidelidade, da realidade do mundo e do corpo na mente e no cérebro. Não se sabe quão fiel são as representações em relação aos objetos que representam. De qualquer forma, são criações do cérebro, produtos da realidade externa, que levou à sua criação.

Quando o corpo interage com a estrutura física do objeto, todos os mecanismos sinalizadores da estrutura corporal (pele, músculos, retina etc) colaboram para a construção de padrões neurais que mapeiam essa interação e servem de base para a imagem percebida pelo organismo. Esse mapa neural é transitório e formado por células ativadas em determinado padrão.

Apesar de nós, humanos, sermos diferentes e não termos acesso direto às mentes alheias, somos biologicamente semelhantes, e por isso construímos uma imagem semelhante de um mesmo objeto. Mas não formamos a imagem do objeto. Formamos uma representação que pode ser compartilhada.

O cérebro é um sistema criativo. Em vez de refletir fielmente o ambiente que o circunda (...) cada cérebro constrói mapas desse ambiente usando seus próprios parâmetros e sua própria estrutura interna, criando, assim, um mundo único para a classe de cérebros estruturados de modo comparável.⁹⁷

Com a ajuda da consciência, conhecemos um fluxo de padrões mentais, ou imagens, que muitas vezes são lógicos e inter-relacionados. A consciência é um fenômeno privado que ocorre como parte da mente, também um processo privado. Ambas, no entanto, vinculam-se a comportamentos externos, que podem ser observados em terceira pessoa.

⁹⁶ KATZ, 2005, p. 232.

⁹⁷ DAMASIO, 2000, p. 407.

Seguindo essa dinâmica, as descobertas realizadas pelos neurocientistas cognitivos apontam que nosso sistema conceitual e simbólico não acontece separado do corpo, desencarnado. Muito pelo contrário, acontece na nossa interação sensório-motora com o mundo, e as informações se carnificam no nosso cérebro, nos neurônios. Esse entendimento é amplamente discutido por George Lakoff e Mark Johnson. No livro *Philosophy in the Flesh*, os autores apresentam parte de três resultados encontrados nas pesquisas da Segunda Geração das Ciências Cognitivas (a mente é inerentemente *embodied*, o pensamento é na maior parte inconsciente e os conceitos abstratos são largamente metafóricos) e, a partir deles, discutem as afirmações mais importantes da tradição filosófica ocidental: a pessoa dualista de Descartes, com a mente separada do corpo; a liberdade absoluta e a razão transcendente e universal de Kant; uma pessoa totalmente racional, fenomenológica, capaz de chegar a tudo que se pode saber sobre a mente através de introspecção solitária ou ainda uma pessoa de Fregean onde os significados são puramente objetivos e definidos por um mundo externo, dentre outros.

Ao contrário do pensamento ocidental, o livro propõe uma razão moldada pelo corpo e por isso, a necessidade de uma filosofia empírica e não *a priori*. A forma como os autores abordam a relação co-evolutiva entre corpo e ambiente, está amplamente arraigada na Teoria do Corpomídia, e, além de suscitar uma reflexão complexa dos processos cognitivos humanos, modifica a relação estabelecida entre palavra, considerada de cunho mental e abstrato, e movimento corporal, que muitas vezes é julgado como não mental e de importância menor para o sistema conceitual e abstrato.

Na compreensão dos autores, o sistema conceitual primário e nosso senso do que é real é incorporado/construído pela experiência sensório-motora em relação ao ambiente em que se vive em um processo que acontece, principalmente nos primeiros anos de vida, de forma inconsciente e natural, antes do livre-arbítrio, através de nossa interação direta com o mundo (conceitos *embodied*, como cores, categorias de nível básico e relações espaciais) e por metáforas, que não são apenas figuras de linguagem, e, sim, a forma como construímos a maioria dos conceitos, inclusive os abstratos (domínio cruzado de experiência sensório-motora e domínio subjetivo). Essa experiência, que molda nosso sistema conceitual e cognitivo, aponta para uma realidade que é incorporada ao longo do processo de existir, e que pode ser compartilhada graças às semelhanças dos aparatos relativos à espécie humana.⁹⁸

Um realismo *embodied*, portanto, é enraizado na nossa capacidade de funcionar com sucesso em nosso ambiente físico, não admitindo uma lacuna entre mente e corpo, e nem uma

⁹⁸ Ver Apêndice 2.

visão objetiva do mundo. É um realismo relativo a natureza dos corpos, cérebros e interações com o ambiente, mas não um relativismo extremo, pois observa muitos conhecimentos estáveis (conceitos diretamente *embodied* e adquiridos pela metáfora primária).

As relações entre o corpo e o ambiente se dão por processos co-evolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais. Embora corpo e ambiente estejam envolvidos em fluxos permanentes de informação, há uma taxa de preservação que garante a unidade e a sobrevivência dos organismos e de cada ser vivo em meio à transformação constante que caracteriza os sistemas vivos. Mas o que importa ressaltar é a implicação do corpo no ambiente, que cancela a possibilidade de entendimento do mundo como um objeto aguardando um observador. Capturadas pelo nosso processo perceptivo, que as reconstrói com as perdas habituais a qualquer processo de transmissão, tais informações passam a fazer parte do corpo de uma maneira bastante singular: são transformadas em corpo. Algumas informações do mundo são selecionadas para se organizar na forma de corpo – processo sempre condicionado pelo entendimento de que o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente. E como o fluxo não estanca, o corpo vive no estado do sempre-presente, o que impede a noção do corpo recipiente. O corpo não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para serem depois devolvidas ao mundo.⁹⁹

A partir dessa compreensão do corpo como mídia que dialoga diretamente com as estruturas dissipativas e a irreversibilidade de Prigogine, compactuo com o contrabando de saberes entre conhecimentos científicos e humanísticos, intrínseco às idéias do próprio Prigogine, Morin, Nicolescu e Santos, assumindo uma postura transdisciplinar, que transita por diferentes níveis de realidade para encontrar formas de abordar assunto de tal complexidade. Para essa pesquisa, que se constrói principalmente a partir de pesquisa bibliográfica, experiência pessoal e entrevista, optei pelo experiencialismo e pela racionalidade imaginativa proposta por George Lakoff e que implica em uma epistemologia, baseada em questões empíricas no que se refere ao papel do corpo e do cérebro interagindo com o ambiente, processo implicado tanto na Teoria do Corpomídia quanto nas propostas dos autores utilizados no que se refere ao diálogo e co-evolução entre as ciências duras (objetivistas) e as humanidades (subjativistas).

1.3 O Experiencialismo como base epistemológica.

Argumentamos que a verdade é sempre relativa a um sistema conceptual, que qualquer sistema conceptual humano é, em grande parte, metafórico por natureza e, portanto, que não há verdade inteiramente objetiva, incondicional ou absoluta.¹⁰⁰

⁹⁹ GREINER, 2005, p. 130.

¹⁰⁰ LAKOFF, 2002, p. 293.

Para Lakoff, os mitos “oferecem-nos maneiras de compreendermos a experiência”¹⁰¹, de organizarmos nossas vidas para darmos sentido ao que se passa ao nosso redor e à nossa experiência.

O “mito do objetivismo” pressupõe que o mundo é constituído por objetos, com propriedades independentes de qualquer pessoa ou outro ser que o experiencie. Nessa perspectiva, o conhecimento é adquirido na medida em que se relaciona com o objeto e se conhece suas propriedades, tornando-se capazes para categorizá-los e conceitua-los. Em contato direto com essa realidade objetiva, é possível dizer se algo é verdadeiro ou falso com certezas absolutas e incondicionais, se for seguida uma metodologia que ultrapassa as limitações subjetivas, ou seja, a ciência.

O “mito do subjetivismo” pretende o oposto, sugerindo que os próprios sentidos e intuição são os melhores guias para a ação. Os sentimentos, a sensibilidade estética, as práticas morais e a consciência espiritual são as coisas mais importantes da vida, e puramente subjetivas. Essa consciência é atingida pela emoção e não pela razão. Nessa perspectiva, a linguagem da imaginação, especialmente a metáfora é fundamental para expressar a experiência, que é única. A objetividade e a racionalidade são ineficientes para expressar a verdadeira experiência do ser.

Essa situação dicotômica prevalece na cultura ocidental: de um lado, o mito do objetivismo, presente na ciência, nas leis, no governo, nos negócios e na mídia, do outro, o mito do subjetivismo, presente nas artes e nas religiões.

O experiencialismo propõe uma terceira alternativa, que nega a possibilidade de verdades absolutas e incondicionais sem recorrer ao subjetivismo, que exalta a imaginação. Percebo que essa proposta também se relaciona com os assuntos apresentados no início deste capítulo, pois une os conhecimentos das humanidades aos científicos percebendo que todo conhecimento construído é reflexo do tipo de interação que se estabelece com o ambiente. E também que o pesquisador está intrincado à pesquisa, como propõem Morin, Prigogine e Santos.

A imaginação, para os autores, implica “ver um tipo de coisa em termos de outro tipo de coisa”¹⁰². Esse processo é denominado pensamento metafórico, como já foi exposto

¹⁰¹ Ibidem, p. 294.

¹⁰² Ibidem, p. 302.

anteriormente. Dessa forma, o foco de atenção do experiencialismo é a metáfora, pois é nela que se une razão e imaginação. Por isso uma racionalidade imaginativa.

Quando metáforas são utilizadas para descrever sentimentos, experiências estéticas, práticas morais e consciência espiritual, alia-se racionalidade à imaginação. Esse é um dos mais importantes instrumentos para se compreender coisas que não podem ser compreendidas em sua totalidade.

A verdade é relativa à compreensão, que emerge da interação: a experiência é estruturada em função de dimensões naturais (biológicas) de acordo com a interação do corpo e do ambiente físico e cultural em que vive, e, por isso, pontos de vista absolutos são irrealis: “a verdade depende da compreensão que emerge da ação humana no mundo”¹⁰³, satisfazendo à necessidade objetivista, e isso acontece “por meio da estruturação coerente da experiência”¹⁰⁴, satisfazendo à necessidade subjetivista.

Isso significa que a verdade é relativa ao sistema conceptual humano, que se fundamenta e testa constantemente suas experiências e de outras pessoas de sua cultura nas interações diárias. Dessa forma, é possível compartilhar um tipo de objetividade relativa ao sistema conceptual humano e também cultural.

O experiencialismo para a pesquisa funciona como uma possível base epistemológica, pois a compreensão do todo (corpo mundo realidade) que proporciona, trata coerentemente a relação que mantenho com o universo da dança em diferentes níveis no que diz respeito à comunicação interpessoal e compreensão mútua, possibilitando um olhar interacional, curioso e não fatalista. Essa visão oferece uma compreensão criativa do outro e possibilita estar consciente das diferenças de experiências de mundo anteriores de ambos e respeita-las quando forem importantes. Modifica a relação com a diversidade de experiências culturais, despertando sentimentos de paciência, tolerância e flexibilidade na visão de mundo.

A metáfora é parte tão importante da nossa vida como o toque, e tão preciosa quanto.¹⁰⁵

1.4. Sucinta reflexão histórica sobre a organização compositiva na dança.

¹⁰³ Ibidem, p. 348.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 349.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 358.

As novas possibilidades perspectivas que se desenvolveram ao longo do Séc. XX e que romperam com o paradigma dominante, tecem novas relações entre corpo e ambiente, arte e ciência. A noção da irreversibilidade do tempo, das incertezas, das flutuações e bifurcações, a tentativa de exercer um pensamento do complexo por vias propostas pela transdisciplinaridade, a percepção de diferentes níveis de realidade e novas compreensões sobre a relação corpo/cérebro/ambiente aparecem tanto no conhecimento científico quanto na área das artes.

Até a dança moderna (primeira metade do Séc. XX), havia uma segmentação clara entre o papel do dançarino e o do coreógrafo. Ao bailarino cabia à execução técnica dos movimentos e a interpretação das personagens através de sua expressividade. Ao coreógrafo cabia conceber o espetáculo como um todo, definir os movimentos e organiza-lo.

Os processos investigativos e compositivos implicados na dança clássica e também na maioria das danças modernas seguiam uma tradição predominante na qual as coreografias normalmente eram seqüências de passos organizados em estruturas padronizadas de ordenação de cenas contendo um início, um desenvolvimento e um desfecho. As coreografias, normalmente apresentadas em palcos italianos, obedeciam às hierarquizações impostas desde a dança clássica na qual o papel mais importante é “naturalmente” atribuído a aquele que se posiciona na frente e ao centro do palco. Esse tipo de compreensão se relaciona a uma visão moderna do mundo e do corpo na qual se subentende o tempo reversível (Newtoniano), o espaço objetivo (Euclidiano) e o corpo separado da mente (Descartes).

Esse tipo de compreensão do mundo, do corpo e das estruturas coreográficas ainda está intrincado no entendimento de dança do senso comum. Idéias como “a bailarina mais importante fica no centro”, “o movimento é sempre o mesmo e deve ser repetido sempre da mesma forma” ou “é preciso deixar a cabeça de lado para o corpo dançar e se expressar”, dentre outras, permeiam o universo das academias, festivais de dança etc.

Na dança moderna, apesar das precursoras Isadora Duncan¹⁰⁶ e Loï Fuller¹⁰⁷ que expunham suas idéias em seus corpos, atuando como criadoras e intérpretes, as funções ainda eram divididas na sua maioria entre coreógrafos precursores de idéias e bailarinos que aprendiam as técnicas correspondentes e as executavam bem, de forma expressiva. É o caso

¹⁰⁶ Isadora Duncan (1877-1927), americana, precursora da dança moderna, instaurou uma dança que rompia com os protocolos do balé clássico, inspirando-se em movimentos da natureza e em esculturas gregas. Vestida com túnicas e despida nos pés, utilizava músicas que não eram consideradas apropriadas para a dança.

¹⁰⁷ Loï Fuller foi uma performer européia que atuou no início do Séc. XX, fazendo sucesso em Paris. Em suas performances, explorava movimentos de tecidos sob a luz, tornando-se uma figura representativa no uso de tecnologia na cena de dança.

da DennisShawn, escola de Ruth St. Dennis¹⁰⁸ e Ted Shawn¹⁰⁹, que propôs uma dança diferente, inspirada em questões étnicas (índios, egípcios, indianos etc). Marta Graham¹¹⁰ sistematizou uma técnica, assim como seu aluno Merce Cunningham¹¹¹, desenvolveu outra, para que seus intérpretes pudessem corporalmente dar conta de suas idéias.

Na Alemanha, o processo aconteceu de forma um pouco diferente, principalmente, pelo estudo do movimento proposto por Rudolf von Laban¹¹², onde seus alunos dançarinos tiveram outra relação com a dança, que se caracterizou como expressionista. Mary Wigman¹¹³ e Kurt Joss¹¹⁴ são as figuras mais representativas. Pina Bausch¹¹⁵, que aliada a uma organização corporal familiar à do balé, desenvolveu uma relação com o teatro trazendo intenções para a cena e uma forma inédita, elaborando a dança teatro. Ainda atuante assim como Cunningham é de uma geração considerada pós-moderna

¹⁰⁸ Ruth St. Dennis (1879-1968) americana, marcou o desenvolvimento da dança moderna pelos interesses em terras exóticas e em suas danças e costumes, como, por exemplo, das culturas Egípcia, Indiana, Americana e Asiática, desenvolvendo uma dança a partir da sua leitura.

¹⁰⁹ Ted Shawn (1891-1972) Dançarino, professor e coreógrafo americano, após se separar de St. Dennis e deixar a Dennishawn, em 1932, criou uma companhia inteiramente masculina (All-Male Dance Group).

¹¹⁰ Marta Graham (1894-1991), nova yorkina, estudou na Dennishawn e, em 1927 funda sua própria escola. Desenvolveu uma técnica própria, focada principalmente na respiração e em contrações e relaxamentos específicos da região abdominal e preocupada com a expressividade e questões existenciais.

¹¹¹ Merce Cunningham (1919) foi solista durante cinco anos da companhia de Graham. Em 1953 formou sua própria companhia (Merce Cunningham Dance Company), existente ainda nos dias de hoje. Sua parceria com John Cage, iniciada na década de 40, perdurou até o final da vida de Cage, em 1992. Juntos, desenvolveram coreografias explorando novas possibilidades de organização, rompendo com estruturas fixas e pré-determinadas através do aleatório. Dança e música, ocupavam o espaçotempo da cena, mas de forma independente, abertas às possibilidades do acaso. Cunningham também foi precursor no uso de novas tecnologias na área da dança. Desenvolveu uma técnica corporal específica para os bailarinos dar em conta de suas idéias artísticas.

¹¹² Rudolf von Laban, austro húngaro, bailarino e coreógrafo, dedicou sua vida ao estudo e sistematização linguagem do movimento em seus diversos aspectos: criação, notação, apreciação e educação. Desenvolveu estudos sobre a análise do movimento sistematizando formas de olhar e notar o movimento (Labanotation). O estudo da relação entre o corpo e os fatores de movimento (espaço, tempo, peso e fluência), é um exemplo do seu legado muito utilizado, principalmente, no universo da dança. Além de seu trabalho criativo e de análise da dança, Laban também se dedicou à realização de propostas de dança par massas, desenvolvendo a arte da dança coral, onde um grande número de pessoas se movem juntas segundo uma coreografia de estruturas simples, porém instigante, que permite bailarinos e pessoas leigas dançarem de forma colaborativa.

¹¹³ Mary Wigman (1886-1973), uma das principais representantes da dança expressionista alemã, discípula de Rudolf von Laban, pressupunha que movimentos padronizados não correspondia as necessidade expressivas e emotivas dos bailarinos, rompendo com o balé, buscando movimentos improvisados e livres dos códigos pré-estabelecidos.

¹¹⁴ Kurt Joss (1901-1979), bailarino e coreógrafo alemão, discípulo de Laban, foi um dos precursores da dança teatro.

¹¹⁵ Pina Bausch (1940), alemã, foi aluna de Kurt Joss e aluna de Julliard School of Music, nos Estados Unidos. Em '73 passou a dirigir o Wuppertaler Tanztheater, que mais tarde foi nomeado Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. Ainda na década de 70, rompe com as formas tradicionais da dança teatro, utilizando ações paralelas, contraposições estéticas, repetições propositais e linguagens incomuns para a época. Em seus processos criativos, utiliza as experiências de vida dos bailarinos. Também tem muitas obras cuja temática aborda diferentes cidades do mundo, desenvolvidas a partir das experiências em turnês.

Atualmente a dança pós-moderna para uns, contemporânea para outros, não tem margens bem delineadas. Ela é permeada não só por inúmeras possibilidades de movimentos como também por outras formas de linguagem artística, e seus representantes, são inúmeros.

Na década de 70, o movimento realizado na Judson Church nos EUA rompe com os paradigmas vigentes e dá origem a novas possibilidades organizativas de dança. Figuras como Steve Paxton¹¹⁶, Ivone Rainer¹¹⁷ e Trisha Brown¹¹⁸ dentre outros se reuniam em uma igreja abandonada para desenvolver trabalhos e trocar informações. Esses encontros promoveram um movimento inaugural, no qual o indivíduo era visto como um corpo único, com possibilidades únicas inerentes à sua experiência e possibilidades.

Uma das novas possibilidades de dança, que emergiu desse movimento, foi a Nova Dança¹¹⁹, ainda hoje em voga, que tem como características principais, a possibilidade de investigar questões no corpo e questionar a relação artista-platéia já que o público também é visto como agente investigador da obra. Como trata a dançarina argentina Lucia Bertoni sobre a nova dança:

Parte do princípio de poder investigar, de ter permissão para investigar sobre qualquer coisa do movimento. Penso que não se possa enquadrar. É um movimento que encontrou a chave de uma nova consciência. De uma nova consciência que é como infinita. É uma espiral que você nunca sabe aonde vai parar, e que vai se repetir em outros níveis de consciência. (...) e é somente uma prática, que não está buscando o conteúdo. A investigação sai dos padrões habituais, pode usar qualquer elemento para criação. A dança que você está investigando é a nova dança.¹²⁰

A dança contemporânea que prosseguiu esse movimento, não prevê necessariamente a construção prévia de um corpo. Cada obra, no seu processo de desenvolvimento, estabelece os parâmetros corporais de acordo com suas proposições cênicas e poéticas, assumindo tanto a

¹¹⁶ Steve Paxton (1939), americano, foi aluno de Cunningham e de José Limon e influenciado pela arte experimental, imbricada nos cenários Nova Yorkinos das décadas de 60 e 70. Co-fundador da Judson Dance Theater, desenvolveu na década de 70 o Contato-improvisação, forma de dança que se apóia em leis da física como fricção, dinâmica, gravidade e inércia e também de artes marciais, explorando a relação entre bailarinos. Essa idéia rompe com o vocabulário definido de dança.

¹¹⁷ Ivone Rainer (1934), americana, coreógrafa e cineasta, foi aluna de Graham e de Cunningham. Também co-fundadora da Judson Dance Theater. Aborda o corpo pelo aspecto de suas infinitas variedades de movimentos.

¹¹⁸ Trisha Brown (1936), americana, também foi co-fundadora da Judson Dance Theater, em 1962. Trabalha em parcerias e coletivos, trazendo também o movimento cotidiano para a cena. Também tem uma companhia, fundada em 1970, que leva seu nome.

¹¹⁹ Considero importante falar especificamente da Nova Dança, pois faz referência às duas entrevistadas da pesquisa, fundadoras do Estudio Nova Dança de São Paulo. Grechi compreende a Nova Dança como um entendimento de dança contemporânea que dá continuidade ao tipo de pesquisa desenvolvido na Faculdade para o Desenvolvimento da Nova Dança (S.N.D.O.) e que é fundamentada na exploração e no conhecimento do corpo e dos sistemas corporais.

¹²⁰ Em depoimento em vídeo. Disponível em www.festivalnovadanca.com.br, acesso em junho de 2008.

possibilidade de exploração de movimentos quanto da recombinação ou reconfiguração de movimentos definidos por técnicas específicas.

Outra questão que emergiu nesse processo foi referente à pluralização de formas de conceber e estruturar as obras de dança, multiplicando as possibilidades dos protocolos de ações e pressupostos de base no processo de configurar obras de dança. Esse fenômeno está em conexão direta com questões como uma nova compreensão do conceito de irreversibilidade do tempo, a complexidade e os processos do funcionamento corporal no qual corpo e mente são intrínsecos.

Airton Tomazoni¹²¹, em artigo publicado no site *idanca*¹²², apresenta sinteticamente quatro fatos que considera fundamentais para uma reflexão do que é dança contemporânea. O primeiro é que dança contemporânea é um “jeito de pensar” e não uma escola. Isso implica em, como já dissemos, que “cada projeto coreográfico terá de forjar seu suporte técnico”, coerentemente. O segundo fato é a não existência de um modelo corporal, o que favorece a individualidade e a diversidade dos corpos que dançam. Terceiro, dança tem especificidades de dança, o movimento tem sua própria dramaturgia, não necessitando do suporte de outras artes como, por exemplo, música e teatro, o que também não impede esse diálogo. E quarto fato: corpo e pensamento não são separados, e por isso, é preciso reconhecer a complexidade que se faz presente na dança, já que então, toda dança é carregada de idéias.

Para Brum¹²³, a dança contemporânea é aquela que “inaugurou um discurso próprio – fundamentalmente caracterizado pelos resultados das suas intensas interseções com outras formas de manifestação artística – que recobre vocabulários coreográficos dos mais diversos”.¹²⁴

Para Bittar, “cada espetáculo exigirá uma corporeidade distinta que será determinada pelo senso da estética e da poética que estiverem sendo trabalhados” compactuando com a idéia de que “na dança contemporânea, não há uma corporalidade específica. Assim o corpo que dança é construído a partir do trabalho criativo, em oposição à proposta de moldagem

¹²¹ Airton Tomazoni é jornalista, coreógrafo, professor do curso de Graduação em Dança da Fundarte/UERGS, diretor do Centro Municipal de Dança de Porto Alegre, coordenador do Seminário nacional de Dança e Educação e Diretor da Bailimbombom Cia. De Danças.

¹²² Disponível em [www.http://idanca.net/2006/04/17/esta-tal-de-danca-contemporanea/](http://www.idanca.net/2006/04/17/esta-tal-de-danca-contemporanea/), acesso em maio de 2008.

¹²³ Leonel Brum é Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP e curador do evento Dança Brasil do Centro Cultural do Banco do Brasil, no Rio de Janeiro.

¹²⁴ BRUM, 1998, p. 208.

baseada em fazer aula de técnica para dançar, uma vez que as regras são próprias de cada espetáculo”.¹²⁵

Helena Katz, no artigo *O corpo como mídia do seu tempo*,¹²⁶ define: “a dança que indaga, cabe dentro da nomeação de contemporânea, e a dança que não interroga seu público pertence a outra espécie”.

Nesse artigo, defende a idéia de que não importa a técnica utilizada (clássico, butô, técnica de Marta Graham) e sim como a coreografia foi organizada. O que importa é o como e/ou para que faz determinado movimento, na medida em que propõe algo a mais, não apenas entretenimento. Quando isso acontece, a fruição da platéia não se faz instantânea. Há indagação e necessidade de reflexão. Nas próprias palavras de Katz, há um “pacto entre público e platéia”, em um intenso fluxo de informações.

Para Katz, então, não há necessariamente um vínculo entre técnica e criação na dança contemporânea: essa é uma questão relativa à proposta a ser desenvolvida.

Esses possíveis olhares que dialogam ao mesmo tempo em que se contradizem confirmam o perfil dialógico e complexo do assunto pesquisado, pois não se trata de algo definível no qual cabe a estruturação e preenchimento de quesitos.

Em suma, ao suscitar uma reflexão sobre os protocolos de processos investigativos e compositivos em dança, é possível identificar duas instâncias, que apesar de coexistirem, incorporam paradigmas distintos.

A tradição predominante pressupõe composições a partir da exploração e da organização de passos (movimentos já estabelecidos e codificados) ou de novos movimentos, porém ambos em estruturas padronizadas de ordenação de cenas, constituindo a obra em início, desenvolvimento e desfecho. Essa abordagem, contudo, está muito mais vinculada a um entendimento moderno de mundo, que compreende: o tempo newtoniano reversível, o espaço objetivo e o corpo subjetivo dicotomizado, inserido neste espaço.

A segunda instância engloba artistas e pesquisadores que têm extrapolado estas formas de conceber e estruturar as obras de dança, pluralizando protocolos de ação e pressupostos de base para propostas e construções de trabalhos de dança contemporânea. Essas novas formas

¹²⁵ BITTAR, 2005, p. 93.

¹²⁶ Disponível em www.helenakatz.pro.br acesso em março/2008.

de organização começam a surgir, no ocidente, conjuntamente às novas descobertas científicas, no início do Séc. XX e se complexificam a partir da metade do mesmo século. As novas formas de conceber o espaço-tempo e os processos do corpo como foi descrito anteriormente têm conexões diretas às inúmeras novas formas de organizar e conceber as obras. A complexidade está instaurada. A diversidade das estruturas e concepções de obras coreográficas remete a esse fenômeno.

A concepção de corpo proposta pela somática é uma possibilidade também extremamente complexa. O entendimento proposto na pesquisa é que a somática é um grande conjunto de informações prático-teóricas que atuam na forma como um corpo compreende a si mesmo no movimento e na sua interação com o mundo, podendo atuar diretamente na forma como este corpo concebe e faz dança, como procuro identificar nos trabalhos das coreógrafas e pesquisadoras de dança Lu Favoreto e Adriana Grechi.

CAPÍTULO II

Educação Somática e Dança: abordagens e reflexões

2.1 Breve histórico das práticas corporais conhecidas por Educação Somática

Com tantas mudanças acontecendo na área social e científica no final do Séc. XIX, início do XX, foi inevitável que as concepções do corpo tomassem novos rumos. Neste período começam a aparecer estudos feitos por pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento que abordaram o corpo de uma forma diferente, buscando, de certa maneira a integralidade do sujeito.

O início do Séc. XX foi um período turbulento de mudanças na cultura corporal.



Figura 1:
François Delsarte

sobre a análise e domínio do movimento.

Nesta fase, o movimento humano começa a ser entendido como um fenômeno complexo; de certa forma, a dicotomia Cartesiana corporeamente começa a ser questionada e trabalhos desenvolvidos para a saúde corporal trazem novas compreensões do movimento humano.

Michèle Mangione (1993)¹²⁷ distingue três períodos distintos no desenvolvimento de práticas desta natureza, que, na década de 80, vieram a constituir uma área de estudo chamada de Educação Somática. O primeiro se dá na virada do Séc. XIX para o XX, até aproximadamente os anos 30, quando estudiosos pioneiros começaram esses processos geralmente motivados por uma questão de auto-cura. O segundo, 1930-1970, seus métodos começam a ser disseminados por estudantes formados pelos pioneiros. E por fim, a partir dos

Delsarte (1811-1871) propôs um estudo da relação entre espírito e corpo, entre pensamento e gesto, motivado em função de problemas que tinha nas cordas vocais. Foi também o período em que surgiam os pioneiros da dança moderna – Isadora Duncan, Mary Wigman, Ruth St. Denis e Ted Shawn. Rudolf von Laban desenvolvia na Alemanha seus estudos



Figura 2:
Rudolf von Laban

¹²⁷ MANGIONE, 1993, apud FORTIN, S. Educação Somática: novo ingrediente na formação prática em dança. Cadernos do GIPE – CIT N.2 – Estudos do Corpo. Salvador: UFBA, p.40 – 55, 1999.

anos 70 até então, quando esses métodos são aplicados de diferentes formas. Alguns nomes significativos no processo de inauguração e sedimentação da Educação Somática são:



Figura 3:
F.M. Alexander

F. Matthias Alexander (1869-1955) foi um ator australiano que começou a perder a voz. Recorreu a diversos médicos, porém não teve seu problema solucionado. Começou, então, a estudar seu próprio corpo e, a partir da auto-observação com um esquema de espelhos, percebeu que havia uma desorganização do pescoço e da postura da cabeça. Com uma série de exercícios de relaxamento articular e alinhamento esquelético, se restabeleceu. Passou a tratar outras pessoas e, finalmente, desenvolveu a técnica de Alexander, ensinada a inúmeros discípulos.¹²⁸

Mabel Elsworth Todd (1880-1956) desenvolveu os princípios e práticas da Ideokineses por uma necessidade pessoal ao sofrer uma lesão na coluna por conta de uma queda, da qual ela provavelmente não se recuperaria. Porém estudando os mecanismos do corpo, percebeu que ao se concentrar em aspectos específicos da anatomia e cinesiologia, gradualmente melhorava seus movimentos corporais. Chamou esse método de postura natural. Um de seus procedimentos era o “table work”: utilizava ou um esqueleto, ou uma imagem de um livro de anatomia que ilustrasse um aspecto específico do equilíbrio corporal ideal. Percebeu que outras imagens poderiam ser sugeridas como metáforas para o conceito de alinhamento.

Ela também explicou a função dos hábitos neuromusculares mantidos em uma postura pobre e também percebeu que o ato de pensar em imagens objetivas poderia romper velhos hábitos e estabelecer um equilíbrio corporal melhor.

Lulu Sweigard (1895-1974) deu continuidade a esse trabalho, sistematizando e o nomeando de Ideokineses. Central a esta prática está a posição de repouso construtivo e as nove linhas de movimento, estabelecidos por ela.

Atualmente há um grande número de pessoas que trabalham com a Ideokineses. De nosso especial interesse, são aquelas que a relacionam à dança: Irene Dowd, John Rolland e Karen Barracuda dentre outros.¹²⁹

Irmgard Bartenieff,¹³⁰ (1900-1982) fisioterapeuta alemã, aliou os princípios desenvolvidos por Laban aos estudos de anatomia, cinesiologia e neurologia, desenvolvendo

¹²⁸ Para mais informações: www.abtalexander.com.br

¹²⁹ Para mais informações vide www.ideokineses.com

os Fundamentals. Seus exercícios são muito usados tanto em aulas de dança, quanto em aula de preparação corporal de atores.

Moshe Feldenkrais¹³¹ (1904-1984) nasceu na Rússia, formou-se físico e engenheiro mecânico. Foi praticante de judô quando machucou o joelho e passou a desenvolver um método de conscientização corporal a partir da auto-observação. Com essa nova experiência, passou a atuar como educador corporal, estabelecendo a Integração Funcional e a Consciência pelo Movimento.

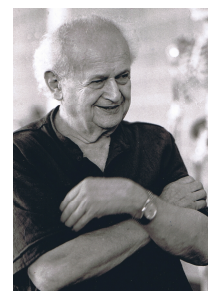


Figura 4:
Feldenkrais

Gerda Alexander¹³² (1908-1994) foi uma alemã, erradicada na Dinamarca que desenvolveu a eutonia (derivado do grego eu=harmonioso, tonia=tônus). Vítima de uma febre reumática que a obrigou ao repouso absoluto, começou, ainda na cama, a desenvolver um trabalho de tonificação muscular.



Figura 5:
Françoise Mézière

longo da vida.

Françoise Mézières (1909-1991), cinesioterapeuta francesa, além de descobrir a cadeia muscular, denominou-a de “cadeia muscular posterior” afirmando que todos os desvios de postura são causados pela lordose, utilizando como base o tratamento o alongamento dos músculos posteriores. Durante o tratamento percebeu que as mudanças não eram apenas corporais, mas também mentais e emocionais, concluindo que, mexendo o corpo, mexemos em todas as experiências acumuladas ao

Sua discípula Thérèse Bertherat deu continuidade ao seu trabalho desenvolvendo a Antiginástica¹³³ que pressupõe que através de pequenos movimentos extremamente precisos, que correspondem à exata fisiologia de seus músculos sem forçá-los em sua amplitude, cada um dos músculos do corpo pode ser acordado. O despertar das “zonas mortas” da musculatura alivia de dores e de rigidez muscular, principalmente nas costas. Esse trabalho também implica em utilizar a energia apropriada a cada gesto construindo um corpo harmonioso, equilibrado e autônomo.

Figura 6:
Bertherat



¹³⁰ Para mais informações vide www.limonline.org

¹³¹ Para mais informações vide www.feldenkrais.com

¹³² Para mais informações vide <http://www.eutonia.org.br>

¹³³ Para mais informações vide <http://www.antigymnastique.com>

Essas figuras dentre outras desenvolveram através da auto-observação sistemas de reorganização postural e reeducação do movimento e através de seus discípulos e de algumas sistematizações, tiveram suas bibliografias publicadas principalmente nas décadas de 60 e 70.

Mais recentemente encontramos o trabalho de Marie-Madeleine-Béziers, fisioterapeuta

Figura 7:
Bonnie Bainbridge
Cohen



francesa que tem desenvolvido o trabalho de coordenação motora, Godelieve Denys-Struyf (1931-), biomecanicista, fisioterapeuta e osteopata belga, que criou o conceito de “cadeias musculares”, integrando o funcionamento do corpo ao comportamento psicológico e a pesquisadora norte-americana Bonnie Bainbridge Cohen (1943-), fundadora do Body Mind Centering¹³⁴, que estuda as células, os sistemas corporais e o desenvolvimento de padrões através de processos criativos e da exploração do *embodiment*.

Strazzacappa em sua tese de doutorado¹³⁵ chama essas pessoas de “reformadores corporais”¹³⁶ e seleciona quatro princípios e fundamentos que caracterizam seus trabalhos que mostramos sinteticamente a seguir:

1. É a auto-observação que diferencia os reformadores do movimento dos discípulos ou simples praticantes. Todos partiram de problemas pessoais, ou da infância, ou da juventude ou quando adultos, fosse eles físico, psíquico ou social. Elaboraram estratégias que se tornaram seus métodos de trabalho corporal, ensinado depois em escolas privadas também por seus discípulos.

Gerda Alexander, Matthias Alexander, Moshe Feldenkrais, Joseph Pilates et d'autres encore, tout, comme lui (Delsarte), partant des problèmes rencontrés, des accidents survenus, des expériences vécues, qui les ont ouvertes à l'intuition, pour élaborer des méthodes qui, chacune dans sa propre sphère, on dépasse le corps, l'expression, pour affecter l'homme tout entier.¹³⁷

¹³⁴ Para mais informações vide www.bodymindcentering.com

¹³⁵ STRAZZACAPPA, M. Fondaments et enseignement des techniques corporelles des artistes de la scène dans l'état de São Paulo, au XX e siècle. Tese (Doutorado em Estética, Ciências e Tecnologia das Artes) Universidade Paris VIII, Paris, 2000.

¹³⁶ Para esta pesquisa, o termo “reformadores corporais” não é o mais adequado já que a compreensão do corpo aqui apontada é relativa a um processo contínuo, à presentificação constante. A ideia de um corpo formado, que pode ser reformado, aponta para uma possibilidade de resolução corporal estática, que não condiz com a proposta da dissertação. Contudo, essa compreensão está presente na abordagem da maioria dos precursores da Somática, e pela relevância da pesquisadora tanto na área da dança quanto pelo assunto abordado no campo acadêmico, a referência se faz importante nesse texto.

¹³⁷ DUPUY apud STRAZZACAPPA, 2000, p. 284. “Gerda Alexander, Matthias Alexander, Moshe Feldenkrais e Joseph Pilates e outros também, todos, como ele (Delsarte), partiram de circunstâncias problemáticas, de acidentes acidentais, de suas experiências, que os abriram à intuição, para elaborar os métodos que cada um dentro de sua própria esfera, cada qual excedendo os corpos, a expressão, para afetar o homem como um todo”. (tradução minha)

2. Muitas das técnicas foram de encontro com a medicina oficial praticada na época. Seus objetivos não eram desenvolver técnicas que contrariasse a medicina e sim resolver seus próprios problemas que não haviam sido solucionados pelas terapias tradicionais. Porém quando desenvolviam suas pesquisas e definiam seus métodos, a crítica às práticas tradicionais foi uma consequência quase automática. A medicina tradicional – ainda hoje – segmenta o homem em partes especializadas: o homem não é visto como um ser total, integral. Para os reformadores os valores eram outros: o movimento era uma forma de expressão do corpo e de cura; o homem deve ser compreendido como um todo, integrando inclusive aspectos sociais, familiares e profissionais; cada ser é único, com características pessoais únicas e individuais.

3. Os reformadores partem da experimentação empírica e de suas hipóteses como base para o desenvolvimento de seus métodos. Evidenciam a importância de experimentar no corpo, de fazer. Portanto, a teorização vem da prática, junto com a prática e não *a priori*:

La théorie et la pratique marchent côte a côte et se sourissent mutuellement.¹³⁸

4. O dualismo corpo/espírito.

Para esses reformadores o corpo e o espírito são integrados e interdependentes, não podendo ser trabalhados separadamente.

Strazzacappa levanta a questão da abordagem do termo “espírito” e o problema de sua significação como “mente”, “consciência”, “pensamento” dentre outros na abordagem desses reformadores, porém não a soluciona, sugerindo que seria discussão para uma outra tese. Em nossa pesquisa, também não abordamos essa questão dos sinônimos. Contudo, dicotomias como mente e corpo, abordadas ao longo da dissertação.

Tout posture corporelle, tout utilisation e developpement musculaire, tout mouvement du corps humain est dirigé et coordonné par l’activité de notre système nerveux, en d’autres termes de notre pensée. Donc, pour changer la forme de notre corps ou notre façon de bouger, nous devons changer notre activité neurologique.¹³⁹

No Brasil, como mostra a pesquisadora, a Educação Somática chega pelas mãos de reformadores estrangeiros, tanto imigrantes quanto brasileiros que traziam diferentes métodos de trabalhos corporais. Maria Duschenes, húngara, introduz no Brasil os métodos de Dalcroze

¹³⁸ Ibidem, p. 300. “A teoria e a prática caminham lado a lado e se favorecem mutuamente”. (tradução minha)

¹³⁹ DOWD apud STRAZZACAPPA, 2000, p. 307. “Toda postura corporal, toda utilização e desenvolvimento muscular, todo movimento do corpo humano é dirigido e coordenado pela atividade do nosso sistema nervoso, segundo outros termos do nosso pensamento. Portanto, para mudar a forma do nosso corpo ou nossa maneira de mover, nós devemos mudar nossa atividade neurológica”. (tradução minha)

(1865-1950)¹⁴⁰, Laban e Bartenieff. As Técnicas de Alexander, Feldenkrais, Eutonia, Ideokineses de Todd e Sweigard, as Cadeias Musculares de Struyf-Denys e o BMC chegam por ação de fisioterapeutas.

Também, segundo Strazzacappa, existem os reformadores locais, que desenvolveram seus próprios trabalhos como Klauss Vianna¹⁴¹ (1928-1992), Luis Otávio Burnier (1956-1995) e José António Lima (1949-). Esses pesquisadores tiveram importância principalmente na formação dos artistas do Estado de São Paulo.



Figura 8:
Luis Otávio Burnier



Figura 9:
Klauss Vianna

¹⁴⁰ Desenvolveu a euritimia, que trabalhava o movimento corporal para desenvolvimento rítmico do ser humano.

¹⁴¹ “O trabalho de Klauss propõe o contrário: libertar o corpo de qualquer maneirismo, de qualquer concepção preestabelecida de forma de movimento. Propõe que cada um encontre e trabalhe a consciência do espaço gerado pelo movimento, o espaço intermediário entre o princípio e o fim do movimento: da consciência do espaço entre os ossos; da criação do espaço para as projeções internas na relação do corpo com a resistência do chão. A consciência das forças opostas que geram o movimento. Propõe os princípios da física para o estudo dos ossos e suas articulações, pois, segundo ele, estes funcionam como alavancas e dobradiças. Para Klauss, o corpo de dança é o corpo de vida, é o corpo físico regido pelas leis da física, onde atua a lei da gravidade, o ponto de apoio etc. O corpo é real, físico e material; virtual é a corporificação da dança. Os objetivos do método Klauss Vianna de propiciar a que cada indivíduo encontre a sua dança determinam uma metodologia própria”. AQUINO, D. disponível em <http://www.escolaangelvianna.com.br/artigoklauss1.htm>, acesso em 1/06/2008.

Tabela: relação entre reformadores do movimento – origem do problema vivido – e características do trabalho desenvolvido.¹⁴²

Reformadores	origem/formação/problema	Característica do trabalho
Delsarte	Comediante profissional – problema de voz	“filosofias” do corpo, decomposição trinar e sob decomposições. Na dança – a utilização do torso
Dalcroze	Formação em música. Seus alunos tinham problemas de aprendizagem do ritmo	Método para aprendizagem do ritmo com todo o corpo – <i>euritmia</i>
M. Alexander	Comediante profissional – problemas de voz	Seu método privilegiava cabeça e pescoço trabalho racional
Laban	Várias formações – belas artes, arquitetura, dança	Sistema <i>Effort-Shape</i> utilização do espaço – kinesfera, icosaedro, diagonais <i>Labanotation</i> – uma escritura do movimento
Mabel Todd	Formação em Educação Física paralisia corporal após uma queda	Imaginar, pensar o movimento antes de fazê-lo
Sweigard	Formação em Medicina, sua preocupação era assegurar o embasamento científico do trabalho de Todd	Teorização do trabalho de Todd, definição de <i>Ideokineses</i>
Bartenieff	Formação em Cinesioterapia, discípula de Laban e Dalcroze	Definição dos exercícios <i>Fundamentals</i> para o corpo
Feldenkrais	Formação em Física, artes marciais problema nos joelhos	Filosofia sobre o corpo a partir de conceitos físicos. Apoio e bacia, tomada de consciência
Gerda Alexander	Formação de Dançarina na escola Dalcroze	Trabalho sobre o tônus muscular
Struyf-Denys	Formação em Osteopatia pensamento asiático da unidade do corpo	Bacia – <i>Cadeias Musculares</i>
BBCohen	Várias formações: terapia ocupacional, Laban, Bartenieff, Kestenberg, Todd e em dançaterapia pensamento asiático – artes marciais. Poliomielite – paralisia cerebral de alunos	<i>Body-Mind Centering</i> – integração do corpo
Dowd	Formação em Filosofia, anatomia e neuroanatomia, Todd e Sweigard	<i>Ideokineses</i> – imaginar o movimento antes de fazer
Lima	Formação em Medicina (cirurgia), atletismo, artes marciais, problema nos joelhos	Definição de exercícios de condicionamento para artistas, método sobre os apoios, tensões, lento
Vianna	Formação em Dança Clássica – problema na coluna	Tomada de consciência do corpo a partir da dança clássica revisitada
Duschenes	Formação em Dança Dalcroze e Laban (escola de Joss) poliomielite na idade adulta – trabalho de Menzindik	Improvisação, utilização do espaço, trabalho de criatividade
Decroux	Formação em comédia – escola de Jacques Copeau a pantomima não diz nada	Découpage (corte) dos corpo – desenho triplo
Bumier	Formação em comédia (Decoux, Lebreton, Barba) sua preocupação era encontrar uma técnica brasileira para a cena	Definição de uma técnica de representação não interpretativa: a “Mimesis Corpórea” e a “Dança Pessoal”

¹⁴² Traduzida da tese de doutorado: STRAZZACAPPA, M. *Fondaments et enseignement des techniques corporelles des artistes de la scène dans l'état de São Paulo, au XX e siècle*. Tese (Doutorado em Estética, Ciências e Tecnologia das Artes) Universidade Paris VIII, Paris, 2000. (tradução minha)

A partir da década de 70 os métodos e as abordagens começam a ser mesclados originando novas propostas e aplicações. Por volta de 1980, as propostas pertencentes a este conjunto de variadas práticas utilizadas para reorganização e reprogramação corporal são designadas de Educação Somática¹⁴³ nos Estados Unidos. Como nos explica Adriano Bittar:

O termo começou a ser mais amplamente utilizado a partir de 1989, com o primeiro simpósio bianual *Science and Somatics for Dance* (Ciência e Somática para a Dança), da *National Dance Association* (Associação Nacional da Dança), e ganhou força com a criação da *International Somatic Movement Education and Therapy Association* (ISMETA), idealizada por Jim Spira nos Estados Unidos, em 1988.¹⁴⁴

Na Europa, o termo “Educação Somática” não é usado. Utiliza-se cinesiologia ou “*Analyse fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé*” (AFCMD).¹⁴⁵

A seguir vamos observar as características que reúnem essas diferentes práticas no conjunto “Educação Somática” e seus princípios básicos.

2.2 Educação Somática: um entendimento de corpo

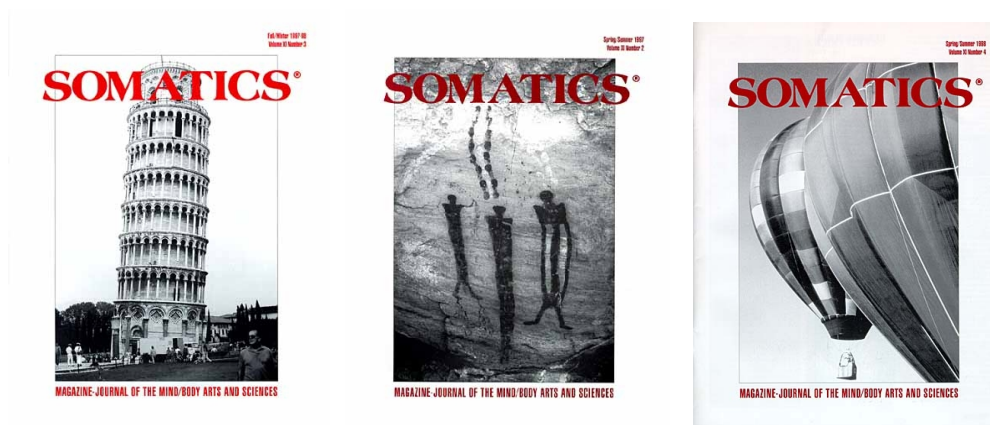


Figura 10: Revista Somatics, criada por Thomas Hanna

Em uma perspectiva somática, o saber se constrói na experiência própria de cada indivíduo e o corpo é pensado em uma perspectiva de primeira pessoa, imediatamente proprioceptiva. Thomas Hanna¹⁴⁶, quem primeiro referiu-se ao corpo como soma, explica o que é o soma:

¹⁴³ Como explica Fortin no artigo “Educação Somática: Novo ingrediente da formação prática em dança”, anteriormente essas práticas foram denominadas “body therapies, body work, body awareness, body-mind practices, hands-on work, releasing work”. (terapia corporal, trabalho corporal, técnica de release, técnicas de consciência corporal – notas do tradutor: Márcia Strazacappa).

¹⁴⁴ BITTAR, 2005, p. 67

¹⁴⁵ Análise Funcional do Corpo no Movimento Dançado.

¹⁴⁶ Thomas Hanna (1928-1990) filósofo praticante da Integração Funcional (Feldenkrais), desenvolveu o Hanna Somatic Education. Ele criou o termo “somatics” para abordar as práticas que integrava mente e corpo. Também criou a revista Somatics Magazine-Journal of the Mind/Body Arts and Sciences, em 1976.

... the body as perceived from within by first person perception. When a human being is observed from the outside, i.e., from a third-person viewpoint, the phenomenon of a human body is perceived... The soma, being internally perceived, is categorically distinct from a body, not because the subject is different but because the mode of viewpoint is different: it is immediate proprioception – a sensory mode that provides unique data.¹⁴⁷

Sob essa perspectiva, Sylvie Fortin nos explica que a Educação Somática propõe uma “análise” do corpo onde as estruturas orgânicas estão intrínsecas à sua história pulsional, imaginária, simbólica e cultural. O domínio sensorial, cognitivo, motor e afetivo se misturam e são englobados em uma diversidade de conhecimentos inter-relacionados. É o estudo do soma, não de um “corpo” observado, mas de um processo corporificado (embodied) de conscientização interna e comunicação. Tomas Hanna, criador da revista *Somatics*, define a Educação Somática como:

A arte e a ciência de um processo relacional interno entre a consciência, o biológico e o meio ambiente, estes três fatores sendo vistos como um todo agindo em sinergia.¹⁴⁸

Essa abordagem tem se desenvolvido como uma forma de investigar as capacidades de adaptação do corpo em relação às informações (do ambiente e do próprio corpo), capacidades estas mais funcionais, atentas ao todo percebido e sempre sujeitas à mudança já que o corpo organizado, estático, estável e idealizado, não existe.

Neste sentido, seu objetivo primordial é buscar eficiência de comportamento do corpo em suas potencialidades, seu melhor desempenho em seu contexto em diferentes níveis. Ou melhor, encontrar caminhos para a construção de um corpo mais saudável (menos tenso, mais relaxado e flexível) e principalmente mais criativamente adaptável em suas possibilidades. A similaridade entre as diferentes práticas somáticas se encontra principalmente na maneira simultânea de abordar os aspectos motores, sensoriais, perceptivos e cognitivos no desenvolvimento do trabalho corporal. Como nos explica Bittar:

Segundo a ISMETA, o objetivo da Educação Somática, quer seja utilizada para a educação do movimento ou em situações terapêuticas, é o de estimular os processos de conscientização psicofísicos e a funcionalidade através do aprendizado do movimento. O corpo é visto, neste caso, tanto como um processo objetivo físico quanto como um processo subjetivo de consciência vivencial. A homeostasia e a autorregulação do corpo são conquistadas pelo refinamento da percepção, da cinestesia, da propriocepção e da sensibilidade interoceptiva. O reconhecimento dos padrões habituais decorrentes da interação da percepção, da postura e dos movimentos com o

¹⁴⁷ HANNA apud FORTIN, 2002, p.128. “O corpo percebido pela percepção interna em primeira pessoa. Quando o ser humano é observado de fora, i.e., do ponto de vista da terceira pessoa, o fenômeno de um corpo humano é percebido. O soma, sendo internamente percebido, é categoricamente distinto de um corpo, não porque o sujeito é diferente, mas porque o modo do ponto de vista é diferente: é propriocepção imediata – um modo sensorial que provê uma única informação”. (tradução minha)

¹⁴⁸ HANNA apud FORTIN, 1999, p. 40.

meio ambiente faz com que o indivíduo tenha a sua coordenação de movimento melhorada, o que leva, por sua vez, a uma integração expressiva e funcional.¹⁴⁹

Características comuns dos procedimentos somáticos:

- Estudo da anatomia e cinesiologia;
- Exploração lenta, articular, experimental do movimento, valorizando tanto ou mais o processo que o produto (Feldenkrais afirma que em período de aprendizagem o “como se faz” deve substituir o “o que se faz”);
- A ação deve ser realizada pela sensação;
- Trazer o movimento para a esfera do conhecimento (levar a consciência, atenção para o movimento);
- Imagens mentais metafóricas para o movimento, pensamento e compreensão do movimento;
- Aprendizagem do movimento focalizada em quem o realiza, levando em conta as características e os limites individuais;
- Ampliação da “esfera perceptiva, investigando e trilhando novos caminhos neuromotores”.¹⁵⁰ Desenvolvimento sensório-motor em todos os ‘sentidos’ (sensorialidade).
- “Reconhecimento dos automatismos adquiridos e na tentativa de encontrar um gesto adaptado, ampliado por uma boa qualidade de ‘dinâmica proprioceptiva’¹⁵¹”.¹⁵²
- Possibilita uma mudança global do olhar para o movimento.

2.3 Educação Somática e Dança: conexões.

A relação entre Educação Somática e Dança acontece ainda na década de 20 quando Lulu Sweigard conduz uma pesquisa com bailarinos, iniciada anteriormente por Mabel Todd, mostrando que o alinhamento postural poderia ser alterado através de repetidas seções de relaxamento e focos em imagens, mais do que movimentos intencionais. Sua conclusão foi

¹⁴⁹ BITTAR, 2005, p. 68.

¹⁵⁰ SOTER, 1998, p. 146.

¹⁵¹ GODARD apud SOTER, 1998, p. 147.

¹⁵² SOTER, 1998, p. 147.

que, com o corpo relaxado, o sistema subcortical poderia inconscientemente fazer as mudanças necessárias internamente nos sistemas músculo-esqueléticos e isso, melhorava a performance do dançarino:

In the movement of the dance, it is doubtful that judgment of its artistic value has any basis in scientific facts of anatomy, mechanics, and principles of muscle function – even though its performance does. (...) dancers greatly improved their performance through improvement in skeletal alignment, that is, through improvement of the internal mechanics of the body.¹⁵³

Esse olhar para a melhor performance do dançarino sob a óptica da Educação Somática trouxe à tona questões como aprimoramento educacional, instrumentalização e, sobretudo, longevidade profissional e prevenção de lesões, direcionando a criação de diferentes associações ligadas à medicina das artes performáticas, correlacionando artes (dança) e saúde. Bittar exemplifica com o *The British Performing Arts Medicine Trust (BPAMT)*¹⁵⁴ na Inglaterra, e a *The International Arts-Medicine Association (IAMA)*¹⁵⁵ e a *International Association for Dance Medicine and Science (IADMS)*¹⁵⁶.

Uma das questões mais fundamentais para a medicina e a ciência da dança é que elas começaram a investigar os caminhos para o movimento seguro na dança, apropriando-se, principalmente, de conceitos diferenciados sobre o corpo para se atualizar e justificar sua ação.¹⁵⁷

Algumas experiências artísticas estabeleceram uma relação de forma não terapêutica ainda na década de 60, como por exemplo, a Judson Church, “templo da experimentação da dança americana, que promoveu inúmeros encontros entre a educação somática e a experiência da dança na busca do “movimento [que] se inventa e se produz dentro do corpo.” (Loupe, 1994: 220)”¹⁵⁸

Fortin (1999: 41) também faz referência à Martha Myers, que através de artigos publicados na *Dance Magazine* (1983), se tornou uma importante colaboradora para a inserção da Educação Somática tanto nos trabalhos de professores, intérpretes e coreógrafos, quanto nos programas institucionais de formação.

¹⁵³ SWEIGARD, 1974, p. 30. “No movimento de dança, é duvidoso que o julgamento de seu valor artístico tenha qualquer base em fatos científicos de anatomia, mecânicas ou princípios de funções musculares – embora a performance tenha. (...) dançarinos melhoram muito sua performance através de um melhor alinhamento esquelético, o que é, através da melhora de mecanismos internos do corpo”. (tradução minha)

¹⁵⁴ BPAMT: Associação Britânica da Medicina das Artes Performáticas.

¹⁵⁵ IAMA: Associação Internacional da Medicina das Artes.

¹⁵⁶ IASMS: Associação Internacional para a Medicina e Ciência da Dança.

¹⁵⁷ BITTAR, 2005, p. 69.

¹⁵⁸ SOTER, 1998, p.143.

Atualmente, as práticas somáticas estão inseridas nas instituições de ensino de dança (conservatórios e universidades), nas companhias e muitas vezes tendo seus princípios diluídos nas próprias aulas de dança, seja ela de balé, jazz, moderno ou contemporâneo. Nos dois primeiros casos, as práticas somáticas são desenvolvidas como uma atividade corporal externa à dança, que pode colaborar, pois não trabalha na ordem mecânica do corpo, no seu hábito motor. As práticas somáticas investigam maneiras diversas de construção do mesmo movimento e por isso, ampliam o potencial perceptivo, podendo conduzir o “dançarino a um maior grau de liberdade estrutural, expressiva e funcional”.¹⁵⁹ Nesse caso, há necessidade de transferência de aprendizagem de um ambiente para outro (das aulas de Educação somática para as de dança). A integração desses conhecimentos no corpo leva um tempo pessoal variável. Mas, como explica Soter, acredita-se que ao ampliar a “esfera perceptiva” do bailarino, novos caminhos neuromotores serão investigados e trilhados, e uma nova qualidade de tônus ficará inscrita no corpo, possibilitando novas possibilidades gestuais, aumentando o “potencial expressivo”.

Algumas universidades de graduação em dança oferecem práticas somáticas na grade curricular. Na França, a análise funcional do movimento dançado é uma disciplina obrigatória para o curso de Pedagogia em Dança. A Universidade de Quebec em Montreal (Canadá) e a Escola de Dança da UniverCidade no Rio de Janeiro (Brasil), também oferecem práticas somáticas como disciplina curricular. A Quasar Cia. De dança trabalha com Pilates duas vezes por semana com seus bailarinos.¹⁶⁰ A Universidade Federal da Bahia (UFBA) oferece cursos de extensão de Pilates e Gyrokinesis.

Apesar do diálogo intenso entre dança e Educação Somática e da linha tênue que as separa em determinadas danças, principalmente algumas danças contemporâneas como a nova dança e o contato-improvisação, existem diferenças importantes no que é referente ao que se propõe. A Somática é da ordem da percepção e da propriocepção principalmente com um enfoque da área da saúde, da terapia, da boa funcionalidade do movimento, do bem estar e da qualidade de vida. A dança é da área das artes e, não necessariamente tem compromisso com questões como saúde e bem estar. Muitas vezes é da ordem do treinamento, da prática técnica, da consolidação de hábitos motores. Como explica Silvia Soter:

¹⁵⁹ Ibidem, p. 145.

¹⁶⁰ O pilates é uma prática somática que deve ser repensada por sua abordagem já que é muito tênue a ênfase de seu foco entre o trabalho motor e o perceptual. O pilates muitas vezes, senão na maioria das vezes, é utilizado mais como uma forma de condicionamento e aquecimento do que um desenvolvimento proprioceptivo mais profundo. Para um maior aprofundamento sobre o trabalho de Pilates na Quasar Cia. De Dança ver BITTAR, A.. Educere: pela inteligência do corpo que dança. In: Diálogos com a Dança. Editora P & A: Salvador, 2004.

A educação somática não pretende substituir o treinamento técnico de dança, mas ampliá-lo. Corremos o sério risco de cair na “tentação ancestral” de encontrar a experiência corporal que sirva de “base para toda experiência de dança, ignorando singularidades. Como nos ensina Helena Katz, treinar é sempre construir mapas corticais vinculados a propostas estéticas. A experiência da Educação Somática não é da ordem do treinamento. Ou melhor, não deve ser. Ela se apóia no reconhecimento dos automatismos adquiridos e na tentativa de encontrar um gesto adaptado, ampliado por uma boa qualidade de “dinâmica proprioceptiva” (GODARD, 1994, p. 75).¹⁶¹

No entanto, segundo Hubert Godard:

Quando alguém faz um gesto, logo, há uma intenção de gesto, o problema é tanto motor quanto perceptivo. Pode-se dizer que apenas 1 a 2% do ‘córtex motor’ é utilizado para dar uma ordem motora, o resto, ou seja 98 a 99% assegura a filtragem de informação, sua categorização. Quando se fala de hábitos motores, dever-se-ia falar de hábitos perceptivos, e se interrogar sobre a percepção.¹⁶²

Para a Educação Somática o sistema sensório-motor é integrado e interdependente, o que afeta a função sensitiva, afeta a motora e vice-versa. Acredita-se que a repetição de exercícios motores voluntários (uma aula de Royal, por exemplo) pode frear a aquisição de novas formas de se mexer, de dançar.

Godard enfatiza a necessidade de se desenvolver trabalhos que modifiquem a percepção, pois é dessa forma que se abrem possibilidades para novos gestos.

Não posso mudar de gesto se não mudar a minha percepção. É uma ilusão acreditar que se podem aprender gestos por uma decomposição mecânica: tudo aquilo que chamamos de coordenações, os *habitus* corporais de alguém são na realidade, *habitus* perceptivos. Portanto, tornara-se evidente para os dançarinos contemporâneos que se quisessem mudar a natureza de um gesto e sair de certa forma de repetição, não podiam fazê-lo senão passando por um trabalho com a percepção. (...) este processo é uma prática comum na arte contemporânea hoje. Para os dançarinos ele é afinal a própria base! Não posso mudar o meu gesto se não mudar a relação que mantenho com o meu corpo e com o espaço através da percepção.¹⁶³

Nesta pesquisa, levo em conta que essa compreensão do corpo – na qual o desenvolvimento de novas possibilidades perceptivas é a maneira como se desenvolvem novas habilidades motoras – dá margem a processos criativos investigativos em dança que, além de instrumentalizar como conhecimentos sobre funcionamento do movimento no corpo e suas relações psicofísicas para pesquisa de movimentos criativos, buscam relações diretas com assuntos corporais. Ou seja, os assuntos/temas tratados são trazidos para o corpo,

¹⁶¹ SOTER, 1998, p. 147.

¹⁶² GODARD apud GROOMER apud FORTIN, 1999, p. 93.

¹⁶³ GODARD, 2004, p. 75. “Olhar cego” Entrevista com Hubert Godard, Mestre de conferência na Universidade de Paris VIII, Por Suely Rolnik Para “Clark, do objeto ao acontecimento: projeto de ativação de 26 de experimentação corporal”, Paris, 21 de julho de 2004

investigado de acordo com questões do próprio corpo. E nesse processo, novas formas de percepção, e conseqüentemente do gesto, acontecem.

Esse tipo de procedimento exploratório que suscita investigações corporais a partir de questões do próprio corpo, além de dar margem à emergência de personalidades (idiossincrasias), dá margem a inovações referentes ao próprio corpo em diferentes níveis (motores e perceptivos) inclusive no resultado cênico como um todo.

O mito do corpo neutro e da possibilidade da Educação Somática proporcionar esse corpo capaz de dançar qualquer dança ainda é freqüente na compreensão da dança e do ensino da dança. Como nos mostra Strazacappa:

Les artiste brésiliens créent dès mythes. Cette dimension exotérique est également sentie dans lês techniques qui cherchent un corps neutre, cet ideal de corps capable de se soumettre aux plus divers entraînements et de s'adapter aux plus diverses exigences. Mais l'Homme ne peut pas être à l'écart de la société à laquelle il appartient et agit. La quête d'un corps neutre est une utopie Il n'y a pas de corps neutre.¹⁶⁴

Compreendendo a neutralidade corporal como uma utopia, o corpo é considerado neste estudo como um processo de construção contínuo, relacional, que co-evolue com o ambiente em que vive, num eterno devir. Um processo de transformação constante. As informações que chegam constantemente em um corpo, necessariamente o transformam, o que, por sua vez, transforma também o ambiente. Esse processo acontece em um fluxo inestancável, mútuo e contínuo. Nessa perspectiva, a possibilidade da construção de um corpo neutro e universal, capaz de dançar qualquer dança, é irreal, pois genes, cultura, hábitos, práticas, constroem corpos característicos, com habilidades características em um processo irreversível. Do corpo, na perspectiva do Corpomídia, não se tira nada, são novas informações, práticas e percepções que modificam e constroem como um corpo pensa sobre si mesmo, e também sua forma de mover e dançar, que é entendido aqui como uma forma de organização de pensamentos sobre algum assunto – que pode ser um assunto do próprio corpo.

A “solidificação” de uma técnica de dança em um corpo, então, diz respeito à sua prática, ao seu treino, à sua história de movimento: a dança não se constrói a partir do nada, e sim a partir do repertório de movimentos experimentados e *embodied* de acordo com sua

¹⁶⁴ STRAZZACAPPA, 2000, p. 5. “Os artistas brasileiros crêm neste mito. Esta dimensão esotérica é igualmente percebida nas técnicas que buscam um corpo neutro, o ideal de corpo capaz de se submeter às mais diversas preparações e de se adaptar às mais diversas exigências. Mas o Homem não pode estar à parte da sociedade a qual ele pertence e age. A busca de um corpo neutro é uma utopia. Não existe um corpo neutro”. (tradução minha)

estória, inclusive (e principalmente) com os movimentos ordinários que, como vimos no primeiro capítulo, é a maneira como o corpo conhece e molda seu sistema conceitual¹⁶⁵.

Os gestos fundamentais são de alguma forma uma espécie de pré-requisito sobre o qual pode-se implantar as aprendizagens motoras mais complexas.¹⁶⁶

Uma performance de dança não é radicalmente distinta de ações cognitivas primárias nas quais “um organismo inteligente deve reconhecer ‘o que’ e ‘onde’ estão os objetos de seu ambiente; ele deve planejar e executar ações apropriadas à situação” (MARSHALL & GURD, 1997). Como nas performances de navegação em ambientes complexos, uma performance de dança envolve (cf. o modelo dominante em Ciências Cognitivas) a computação, ou processamento, de informações de diversas naturezas e a cooperação de diversas tarefas e sistemas associados; percepção, atenção, memória, inferência, etc. Podemos afirmar que um corpo-que-dança é um conjunto de padrões complexos de movimentos controlados, assumindo que mesmo um não-movimento pode ser um padrão de movimento em dança.¹⁶⁷

Nessa pesquisa não estamos em busca e nem esperamos encontrar o corpo neutro capaz de dançar qualquer coisa, nem na substituição do treinamento técnico de dança, ou ainda na experiência corporal que valha para tudo. A rigor, a educação somática possibilita um mergulho no auto-conhecimento através de experiências que ampliam a esfera perceptiva, contribuindo para o desenvolvimento das capacidades proprioceptivas. Essa experiência, apesar de não garantir a capacidade de um corpo dançar, pode oferecer ao corpo novas experiências, novas compreensões sobre si mesmo.

A educação somática volta-se não apenas para um trabalho terapêutico, de reorganização postural, mas também para a percepção e reconhecimento de padrões predominantes em um corpo, trazendo à tona novas experiências corporais de percepção e de ação, dando margem a rompimento de hábitos.

Como um método precisa ter um nome, vou chamá-lo de *Reeducação Psicofísica*. *Psicofísica* porque quero evitar qualquer falsa separação entre a mente e o corpo, separação que não existe em nenhuma ação humana. *Reeducação* porque o trabalho consiste em primeiro *desaprender o modo inadequado de agir ao qual nos condicionamos; e, depois, em redescobrir o que já foi nosso, ou o que teria sido nosso caso nos tivéssemos desenvolvido sem deformações*. O método não só traz à tona capacidades antes latentes; ele também desenvolve ainda mais as capacidades que já temos.¹⁶⁸

¹⁶⁵ George Lakoff & Mark Johnson

¹⁶⁶ FORTIN, 1999, p. 42.

¹⁶⁷ GREINER & QUEIROZ, 2000, p. 97. Artigo publicado na revista *Repertório teatro e dança*, edição 2000.1. Ano 3. “Por uma nova metodologia para investigar o surgimento e a evolução de padrões de movimento em dança a partir de diálogos culturais.”

¹⁶⁸ MASTERS, 1997, p. 24.

Como tenho dúvidas sobre o conhecimento inato do corpo como algumas práticas somáticas propõem e como aborda Robert Masters¹⁶⁹ em seu livro *Caminho para o Despertar* (citação acima), e essa abordagem é muito implicada na forma como Lu Favoreto trata a questão da somática e sua relação com a dança como apresento no último capítulo, julguei importante um exercício de reflexão nesse sentido.

De acordo com a não separação de corpo e mente, tenho dúvidas em relação a uma sabedoria inata do corpo que “vem à tona” quando as tensões são diluídas. De acordo com a teoria do Corpomídia¹⁷⁰ - ou como compreendo neste momento essa teoria, com minhas limitações – o que acontece é um novo aprendizado, novas conexões cerebrais e não um retorno a um passado remoto suprimido. É com essa idéia que a bibliografia dialoga, a concepção do corpo aponta para esta direção.

Porém não descarto essa possibilidade já que a discussão sobre o corpo não é uma questão fechada, solucionada e resolvida. Eu o compreendo como um fenômeno com inúmeras possibilidades de interpretações e, apesar de não ter subsídios prático-teóricos científicos de tamanha profundidade, afinal não sou uma profissional das neurociências, julgo que qualquer possibilidade de interpretação não deve ser descartada. Optei por dialogar com a Teoria do Corpomídia, cuja descrição dos processos cognitivos do corpo parece mais próxima da descrição do real que percebo, principalmente no que se refere ao fluxo de informações em sua relação co-evolutiva com o ambiente, e estamos buscando olhar para a Educação Somática na dança sob essa óptica, também como informação.

Fortin diz que “os diversos métodos somáticos se apóiam na premissa de que o sistema nervoso sabe reconhecer e utilizar a informação apropriada para seu funcionamento orgânico”.¹⁷¹ Talvez seja esse um tipo de conhecimento inerente ao corpo saudável, tal qual outras funções involuntárias, inconscientes e não aprendidas como o bater do coração ou o funcionamento hormonal. Uma função inerente a natureza do corpo humano.

Talvez possamos mergulhar na experiência celular compartilhada, algo que de alguma maneira, em algum momento de nossa existência, do nosso desenvolvimento ontogenético, se inscreveu em nosso sistema nervoso. Acredito sim nessa memória corporal. Mesmo sabendo que a memória é sempre reconstruída cada vez que acessada e por isso, não pode ser

¹⁶⁹ Discípulo de Moshe Feldenkrais, é diretor de pesquisa para a Foundation for Mind Research desde 1965.

¹⁷⁰ Helena Katz e Chrsitine Greiner explicam: “O objetivo de apresentar o corpo como mídia passa pelo entendimento dele como sendo o resultado provisório de acordos contínuos entre mecanismos de produção, armazenamento, transformação e distribuição de informação”. (GREINER; KATZ, 1999, p. 97)

¹⁷¹ FORTIN, 1999, p. 46.

exatamente tal qual foi em seu momento de registro cerebral. O percurso neural é outro. Como explica Greiner no livro *O Corpo*:

A rememoração diz respeito à ativação de certas porções de cartografias globais estabelecidas antes, mas não necessariamente a totalidade delas.¹⁷²

Ou mais provavelmente, tenhamos uma herança filogenética instintiva presente em nosso cérebro reptiliano, e esse tipo de relação com o movimento possa, e precise, ser despertado como mostra Peter Levine¹⁷³:

Ao aprender a identificar e contatar as sensações corporais, começamos a sondar nossas raízes instintivas reptilianas. Em si mesmos, os instintos são apenas reações. Contudo, quando essas reações são integradas e expandidas por nosso sensível cérebro mamífero que sente e por nossas capacidades cognitivas, de forma organizada, experienciamos a plenitude de nossa herança evolutiva. É importante entender que as partes mais primitivas de nosso cérebro não são exclusivamente orientadas para a sobrevivência (do mesmo modo que o nosso cérebro moderno não é exclusivamente cognitivo). Elas carregam informações vitais a respeito de quem somos. Os instintos não nos dizem apenas quando lutar, fugir ou congelar; dizem-nos que pertencemos a este lugar. O senso de “eu sou eu” é instintivo. Nosso cérebro mamífero amplia esse senso para “nós somos nós” – dizendo que pertencemos juntos a este lugar. Nosso cérebro humano acrescenta um senso de reflexão e de conexão além do mundo material.¹⁷⁴

Portanto, nesta pesquisa, concebo o corpo como um processo irreversível, fruto de um fluxo constante da relação entre natureza e cultura, gene e ambiente. E a possibilidade de um retorno, uma reversibilidade corporal, não parece o caminho do conhecimento do corpo. O que a Teoria do Corpomídia sugere é que um novo aprendizado acontece de acordo com as possibilidades inatas e culturais em processos de adaptação, e esta compreensão proporcionou uma nova perspectiva que deu margem a outras complexidades na concepção de corpo. A memória faz parte desse processo, mas não pode acontecer desvinculada de seu contexto presente, como arquivos em uma gaveta.

Concomitantemente, vislumbro a existência de um tipo de conhecimento corporal referente ao sistema sensório-motor que não necessariamente é aprendido e incorporado, mas que está presente em nossa herança evolutiva (filogenética) e que pode ser sensibilizado, como, por exemplo, reconhecer uma informação, um toque que seja, necessário para sua auto-regulamentação e apropriado para seu funcionamento orgânico.¹⁷⁵

¹⁷² GREINER, 2005, p. 43.

¹⁷³ Terapeuta de “Somatic Experience”, é Ph.D em física médica e biológica pela Universidade da Califórnia, em Berkeley, e doutor em psicologia pela International University. Também é consultor do Pain-Rehabilitation Center in Boulder, Colorado.

¹⁷⁴ LEVINE, 1999, p. 227.

¹⁷⁵ FORTIN, 1999, p. 46.

Dessa maneira, no processo de conhecimento do corpo, de sua auto-experiência profunda, podemos entrar em contato com diferentes níveis de percepção que atuarão de forma efetiva na nossa maneira de nos conceber e de sentir (sense) o movimento.

É isso, vomitar a fantasmática que sufoca o sentido para, a partir daí, atingir um estado de vazio que abre um novo potencial. Assim, mais uma vez, não é um estado de regressão, é um estado de vazio, de suspensão, de pré-movimento, como quiser, onde esvaziamos um demasiado- pleno de a priori sobre o espaço.¹⁷⁶

2.4 Princípios fundamentais das práticas somáticas.

Como já foi explicitado, dança e educação somática tem naturezas diferentes apesar de possuírem pontos em comum. Sintética e toscamente, a finalidade da aula de dança é o movimento de dança em acordo com sua proposta estética e poética, enquanto a da educação somática é ampliar a percepção sensorial do corpo para a saúde e o bem estar, e por isso, como expõe Fortin, “deve-se evitar de se estar estritamente no ‘corpo sentido’, como deve-se evitar também de se estar apenas na ‘cabeça’”¹⁷⁷. Porém, a somática pode oferecer instrumentos para uma nova compreensão de movimentos típicos de aulas de dança, transformando a maneira de conceber o corpo. A informação intrínseca, que explora os caminhos pelos quais o movimento circula, associados às emoções e ao imaginário, pode ser extremamente importante para as aulas de dança, que normalmente se desenvolvem a partir de informações extrínseca:

A repetição de um movimento tem certamente sua utilidade dentro da manutenção da mobilidade articular e da elasticidade muscular, mas sem uma *tomada de consciência* do que se produz no curso da ação, a estrita atividade motora não adiciona nada sobre o plano do desenvolvimento neurológico e não conduz a uma *real* aprendizagem do novo gesto.¹⁷⁸

Não acredito que a repetição de um movimento não adicione nada sobre o plano do desenvolvimento neurológico afinal todo movimento do corpo requer conexões neurais, e para cada movimento existente, trata-se de um único mapa neural. Na prática de dança, toda repetição transforma o movimento com o tempo. Esse fato pode ser observado tanto no processo de aprendizado – como o movimento vai se aprimorando, se implementando em um

¹⁷⁶ GODARD, 2004, p. 77.

¹⁷⁷ FORTIN, 1999, p. 47.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 49.

corpo com a prática – quanto em experimentações coreográficas que fazem uso desse recurso – Pina Bausch, por exemplo. Se uma transformação acontece, provavelmente acontece no nível neural, e não somente nos músculos, pois cada vez que se repete um movimento o corpo não parte de um ponto zero, ele parte da experiência imediatamente anterior, que como dissemos anteriormente, já o teria transformado.

Dessa forma, acredito que a “tomada de consciência” a que se refere Fortin, diz respeito a uma nova percepção, sensação e entendimento do movimento, e por isso tem uma capacidade catalisadora para uma *outra* aprendizagem que é mais funcional – não necessariamente a *real* aprendizagem do novo gesto.

Julie Brodie e Elin Lobel publicaram no *Journal of Dance Education*¹⁷⁹ o artigo “*Integrating Fundamental Principles Underlying Somatic Practice into the Dance Technique Class*”¹⁸⁰ onde introduzem os princípios centrais fundamentais presentes em muitas práticas somáticas e propõem um modelo para a integração dessas idéias nas aulas de técnica de dança. Elas afirmam que “as atividades exploratórias do movimento permitem que o estudante de dança re-aprenda como os sistemas exteroceptivo e proprioceptivo trabalham juntos e podem ser usados para detectar e corrigir problemas de movimento” (tradução minha).¹⁸¹

Elas escolheram quatro princípios fundamentais presentes nas seguintes práticas somáticas: Técnica de Alexander, Método Feldenkrais, Análise de Movimento Laban/Bartenieff, Body-Mind Centering e Ideokinesis.

Selecionaram quatro temas interdisciplinares, que são os princípios fundamentais – respiração (breath), sensação (sensing), conectividade (connectivity) e iniciação (initiation) – e propuseram exercícios que proporcionassem uma conscientização profunda dessas questões sob a perspectiva somática.

A justificativa da pesquisa é que o estado de conscientização melhora o alinhamento e a eficiência do dançarino, melhorando suas habilidades performáticas, o que não é uma novidade. Contudo, sugerem que a integração dos princípios nas aulas de dança facilita a transferência de aprendizados (educação somática aplicada na dança), já que muitas vezes os

¹⁷⁹ Jornal de Dança Educação.

¹⁸⁰ Integrando Princípios Fundamentais da Prática Somática na Aula de Técnica de Dança.

¹⁸¹ “The exploratory movement activities provided allow the dance student to re-learn how the exteroceptive and proprioceptive system work together and can be used to detect and correct movement problems.” (BRODIE & LOBEL, 2004, p. 80)

dançarinos não conseguem implementar na prática de dança, o que aprendem nos trabalhos corporais paralelo.

Neste modelo, a interação acontece gradualmente. Em cada aula, um dos princípios é o foco de abordagem durante o aquecimento: os dançarinos são guiados para experiências de movimento que aumentam a conscientização do processo corporal escolhido. Então são encorajados a abordar e experimentar essa nova percepção em diferentes instâncias da aula. Uma das formas sugeridas é trabalhar com seqüências de dança simples e conhecidas para o foco do bailarino não estar no aprendizado motor da seqüência, mas na sensação interna, no conceito do movimento experimentado no início da aula.

A new sensitivity can begin to be established with activities that isolate breathing, sensing, connecting, and initiating, allowing time for exploration and attention to internal sensation. Focusing on these four aspects of movement can help the dancer re-enter the body and re-train the kinesthetic sense. With practice, then, the same methods can be used to re-evaluate movement attending in more traditional exercises. As mentioned above, the exploratory activities tend to be led verbally. This enables each student to have his or her own experience with the concept. This individuality of experience should be encouraged and honored throughout the class, even when executing specific, choreographed material. Each body is unique, and dancers must learn to solve movement problems to the best of their own ability and based on their own experience. Encouraging this approach in technique as well as in exploratory activities can aid dancers in the integration and retention of new ways of moving. In addition, discovering and embracing one's own movement choices speaks to the artistry, not just the skill, involved in dance.¹⁸²

No artigo, as autoras enfatizam também a importância do papel da linguagem para trabalhar o movimento no corpo do outro. Propõem que sugerir imagens, sensações cinestésicas e fazer questões para o dançarino, instigando sua percepção e exploração do movimento, é melhor e mais eficiente que correções, soluções prontas para o corpo alheio.

Nesta pesquisa, o uso da linguagem verbal é entendido como um artifício fundamental para a prática da dança. As metáforas corporais – imagens e sensações – são uma forma de reflexão e teorização do movimento que acontecem junto, como experiência integrada no corpo. A linguagem e os conceitos, inclusive os abstratos, acontecem no corpo a partir da

¹⁸² BRODIE & LOBEL, 2004, p. 85. “Uma nova sensibilidade pode começar a ser determinada com atividade que isolam respiração, sensação, conexão e iniciação, dando tempo para exploração e atenção à sensação interna. Focar nestes quatro aspectos do movimento pode ajudar o dançarino a re-associar o corpo e a re-criar (re-treinar) o sentido cinestésico. Com prática, então o mesmo método pode ser usado para reavaliar os padrões de movimento nos exercícios mais tradicionais. Como mencionado acima, as atividades exploratórias tendem a ser comandadas verbalmente. Este fato capacita cada estudante ter sua própria experiência com o conceito. Esta individualidade da experiência deveria ser encorajada e favorecida do início ao fim da aula, mesmo com execuções específicas, material coreografado. Cada corpo é único, e dançarinos devem aprender a solucionar problemas de movimento da melhor forma com sua própria habilidade e baseado em sua própria experiência. Encorajar esta abordagem na técnica tanto quanto nas atividades exploratórias pode auxiliá-los na integração e retenção de novos caminhos de movimento. E mais, descobrir e abraçar sua própria escolha de movimento conta para sua vocação artística, não apenas a habilidade envolvida na dança”. (tradução minha)

experiência sensório-motora como nos explica Lakoff e Johnson¹⁸³. Portanto, uma prática – como as práticas somáticas – que enfatiza essa relação entre a experiência do movimento, a verbalização cinestésica e imagética de forma criativa, e que faz uso desse artifício para ampliar a esfera perceptiva do corpo, dialoga com as questões da dança que tem sido abordadas, pois contribui para uma prática reflexiva do movimento, para a co-construção entre teoria e prática.

Subseqüente, realizo o desenvolvimento de algumas questões implicadas nos quatro princípios fundamentais, levando em consideração que estes são altamente complexos e podem ser abordados por inúmeros prismas. Essa abordagem reflexiva conduziu ao desenvolvimento de possíveis tramas entre somática e dança a partir da experiência integrada do corpo e também ofereceu subsídios para compreensões de estruturas investigativas de



Figura 11:
respiração
Pablito Mask

movimento e estratégias de aula utilizadas pelas coreógrafas entrevistadas.

2.4.1. Respiração (Breath):

A respiração, troca de gases, (inalação de O₂ e exalação CO₂) é uma das essencialidades da vida. Do organismo mais simples, unicelular ao mais complexo, possuidor de pulmões. Em nós, humanos, a primeira insuflação é o nosso primeiro empenho em garantir nossa sobrevivência.

No útero, as trocas gasosas acontecem pelo cordão umbilical. A mãe respira e o sangue oxigenado vai direto para as células do feto. O pulmão é um dos últimos órgãos a estarem prontos para o contato com o mundo, e quando o feto ainda se encontra no ventre materno não há ar nos pulmões, e muito pouco sangue.

O nascimento significa um rompimento, uma separação com nossa fonte de energia durante nove meses e o primeiro sopro – o mais forçoso, pois os pulmões até então se encontravam repletos de líquido amniótico – representa nossa independência física e fisiológica, e promove mudanças essenciais no sistema circulatório.

¹⁸³ Para uma sucinta explanação do processo de *embodiment* de conceitos, discutido no livro *Philosophy in the Flesh*, ver Apêndice 2.

A primeira inspiração inunda os pulmões de sangue, os lados esquerdo e direito do coração se transformam e duas bombas, e os vasos que serviam especificamente para circulação fetal se fecham completamente.¹⁸⁴

Com o nascimento, a respiração passa a acontecer em duas instâncias, descritas pela primeira vez por Lavoisier: 1) respiração externa ou primária, que acontece nas trocas gasosas realizadas no interior dos pulmões, mais precisamente nos alvéolos pulmonares e 2) respiração interna ou secundária, referente às trocas gasosas entre a hemoglobina (célula vermelha que transporta O₂ e CO₂ no sangue) e as mitocôndrias (organelas responsáveis pela respiração celular, localizadas no citoplasma das células do corpo).

Para esta abordagem, o enfoque está na respiração primária, que é o processo de levar o ar para dentro e para fora dos pulmões. E que envolve, além das trocas gasosas, o movimento entre as duas cavidades internas do tronco: a abdominal e a torácica, separadas pelo diafragma: o principal músculo envolvido na respiração.

Na cavidade torácica, superior, estão os pulmões e o coração, “descansando sobre o topo do diafragma”¹⁸⁵. Na cavidade abdominal, inferior, estão as vísceras (fígado, o estômago, o pâncreas, vesícula biliar, baço, os intestinos grosso e delgado, rins etc).

Figura 12: vista frontal interna do abdômen



Todos esses órgãos internos são resilientes¹⁸⁶ e as cavidades maleáveis. Nos movimentos respiratórios, a cavidade abdominal altera sua forma tridimensionalmente, mas não o seu volume (este é alterado com a ingestão de líquidos e alimentos). Já a cavidade

torácica muda de forma e de volume. Essa alteração de volume, que acontece quando o diafragma contrai, proporciona uma alteração de pressão: o volume aumenta, a pressão diminui. É por essa diferença de pressão, que a pressão atmosférica empurra o ar para dentro do nosso corpo. Portanto, nós não puxamos o ar para dentro, ele entra em nosso corpo pela diferença entre a pressão atmosférica e a pressão interna dos pulmões, que é alterada pelo aumento do volume da caixa torácica, trabalho este realizado pelos músculos envolvidos na respiração, principalmente o diafragma.

¹⁸⁴ KAMINOFF, 2007, p. 4.

¹⁸⁵ TODD, 1937, p. 221.

¹⁸⁶ Capacidade de o órgão tomar outra forma e retornar suavemente ao seu formato original. “Resiliência: S. F. Fís. Propriedade pela qual a energia armazenada em um corpo deformado é devolvida quando cessa a tensão causadora duma deformação elástica” Dicionário Aurélio.

O sistema respiratório é diretamente relacionado ao sistema locomotor, especialmente no que diz respeito ao ritmo de ambos, afinal a busca deste equilíbrio se desenvolveu pela necessidade de captar oxigênio para as todas as células corporais, usado nas atividades vitais, para a queima e produção de energia. Podemos perceber esse processo, por exemplo, quando corremos: nossa respiração é alterada, bem como nosso batimento cardíaco – referente ao sistema circulatório e também interconectado com o sistema respiratório, que também é diretamente ligada ao nosso sistema emocional, inclusive ao nosso estado visceral, que ao se alterar, também a modifica.

A respiração transita entre o voluntário e o involuntário e como explica Damásio:

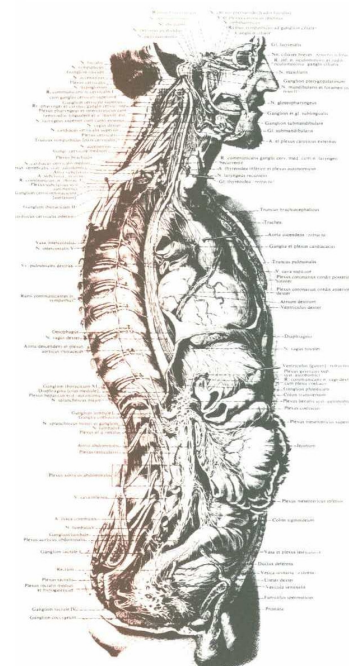
O controle respiratório, sobre o qual precisamos exercer alguma ação voluntária – pois a respiração autônoma e a vocalização voluntária, quando falamos e cantamos, usam o mesmo instrumento - , é em parte uma exceção ao controle extremamente limitado que temos sobre o meio interno e as vísceras.¹⁸⁷

Ou seja, podemos ter um controle voluntário sobre as funções autônomas – como as emoções e os estados viscerais – mesmo que bastante limitado, por meio da respiração. E ainda, há algumas pessoas que conseguem efetivamente controlar o fluxo de suas emoções através da respiração, como a pianista Maria João Pires – que passou por testes nos laboratórios de Damásio e conseguiu “uniformizar quase que por completo o gráfico de condutância de sua pele, de acordo com sua vontade, e ainda alterar seu ritmo cardíaco”.¹⁸⁸

O diafragma “é o principal músculo a favorecer a alteração tridimensional de formato das cavidades torácica e abdominal”¹⁸⁹. Como descreve Mabel Todd:

Like the equator, it is the dividing line of two great halves of being: the conscious and the unconscious, the voluntary and the involuntary, the skeletal and the visceral.¹⁹⁰

Figura 13: vista lateral



¹⁸⁷ DAMÁSIO, 1999, p. 72.

¹⁸⁸ Ibidem, p. 74.

¹⁸⁹ KAMINOFF, 2007, p. 8.

¹⁹⁰ TODD, 1937, p. 217. “Como o equador, É a linha divisória entre duas grandes metades do ser: a consciência e a inconsciência, o voluntário e o involuntário, o esquelético e o visceral”. (tradução minha)

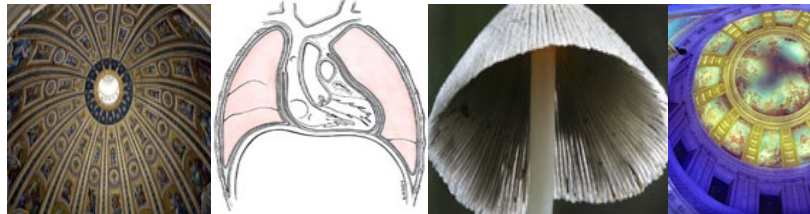
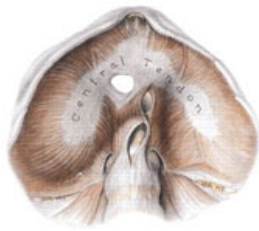


Figura 14: diafragmas, cúpulas e cogumelos.

Chão da cavidade torácica e teto da abdominal, o diafragma se assemelha a um “cogumelo”, ou a uma cúpula assimétrica. Seu lado direito é mais alto por causa do fígado e o esquerdo mais baixo pelo coração que repousa sobre ele.

Suas inserções acontecem na sua circunferência: 1) na parte de trás do processo xifóide no osso externo 2) na superfície anterior das três primeiras vértebras lombares e 3) na cartilagem costal da sexta à décima segunda costela.

Suas fibras musculares crescem em direção ascendente, se encontrando no centro tendíneo (um tecido fibroso, não contrátil).

Seu contato é com a pleura (envolve os pulmões), o pericárdio (envolve o coração) e o peritônio (envolve os órgãos abdominais). Ao se mover, o diafragma mobiliza todos os órgãos, cumprindo um importante papel também nas funções orgânicas.

O movimento de distensão, que proporciona a inspiração, pode gerar tanto uma “respiração abdominal” (o centro tendíneo móvel desloca-se para “baixo”) quanto uma “respiração torácica” (o centro tendíneo fixo e vértebras liberadas – a caixa torácica é distendida, pois o diafragma “sobe”). Dessa forma, o diafragma sempre trabalha no movimento respiratório, a não ser em caso de paralisia, e não existe a respiração correta, ou mais adequada. Há muitas possibilidades respiratórias, que proporcionam percepções, atenções e mobilizações diferentes.

Existem também alguns músculos acessórios que podem ser trabalhados na busca de uma sincronia consciente com a ação do diafragma, já que influenciam no aumento ou redução das cavidades torácicas. Por exemplo, os intercostais externos, durante a inspiração e os intercostais internos, durante a expiração.

Também acontece uma relação do diafragma respiratório, com os diafragmas pélvico e vocal. O ato de respirar exige uma movimentação coordenada entre esses dois diafragmas.

Tensões musculares, má postura e o mau funcionamento dos órgãos interferem no bom funcionamento do diafragma, assim como o mau funcionamento deste interfere na qualidade de postura, movimento e respiração.

Essa breve descrição fisiológica do sistema respiratório nos auxilia a construir uma imagem do seu funcionamento, mas precisamos vislumbrar que existem inúmeros níveis desse sistema altamente complexo, intrínseco a todos os outros sistemas corporais, e que sua compreensão depende do nosso foco de atenção. A respiração acontece de forma totalmente integrada

Na dança podemos perceber como exercícios respiratórios – proporcionados pela educação somática, por exemplo – podem desempenhar um papel fundamental no aprendizado técnico e criativo do dançarino. Principalmente, por desenvolver outras percepções e realizações do movimento: podemos desenvolver habilidades voluntárias referentes às musculaturas torácicas implicadas na ação da respiração que contribua tanto para o nosso sistema locomotor (voluntário), quanto para o nosso sistema emocional (involuntário).

Segundo Leal, “em termos de fatores do movimento, a respiração está intimamente relacionada à fluência”.¹⁹¹ Por estar conectada à coluna e à cavidade abdominal, exercícios que trabalham a respiração têm a capacidade de propiciar uma percepção de integração do corpo, colaborando não apenas para ampliar o relaxamento e a consciência corporal, mas também a expressividade.

Dessa maneira, as habilidades técnicas desenvolvidas e aperfeiçoadas, o aprofundamento do sistema respiratório nos leva a um outro âmbito. Godard observa especialmente o movimento da caixa torácica e como a respiração é modificada por um aquém de si mesma, um sopro, que é relativo ao nosso imaginário e à nossa percepção do espaço, que não é o real, mas é como cada organismo constrói as referências espaciais em si. E esse sopro altera, não apenas a técnica motora, mas a vivência do gesto em sua integralidade.

O sopro é um aquém da respiração, ele depende do estado geral do trabalho do imaginário e da percepção, de nossa conexão com o contexto, e influencia nosso modo respiratório. O equilíbrio dos movimentos sensoriais de que falamos, esta dupla trajetória em direção ao exterior e ao interior, tem um impacto direto sobre a inspiração e a expiração. Como se a respiração se apoiasse num primeiro tempo sobre a dinâmica de nossa relação com o mundo. Em todo caso, os desequilíbrios ou as fixações respiratórias são comumente o reflexo de distúrbios da percepção. A maneira

¹⁹¹ LEAL, 2006, p.77.

pela qual construímos, inventamos o espaço a partir do real topológico modula nossa possibilidade de inspiração. Esse espaço não é homogêneo, ele é feito de densidades variáveis, ele é povoado de fantasmas de nossa história, de nossa cultura, de buracos, de opacidades, de feridas e de orientações luminosas privilegiadas. Nosso corpo é em seguida estrangido por essa topologia imaginária que é o espaço, e essa matriz subjetiva pode reduzir-se a ponto de nos sufocar. O trabalho sobre a sensorialidade permite abrir e reinventar os volumes do ar que nós nos autorizamos, de pacificar o espaço para que o corpo encontre aí seu lugar.¹⁹²

É sobre a construção interna do espaço que reflito a seguir.

2.4.2. Sensação: Sentindo o ambiente (Sensing the Environment)



Figura 15: sensorialidade.
O mágico de Beatriz Milhazes

Sou da família dos batráquios: através da barriga, vísceras e mãos, me veio toda a percepção sobre o mundo. Não tenho memória, minhas lembranças são sempre relacionadas com percepções passadas apreendidas pelo sensorial. Num lapso de segundo eu me sinto tomada pela quentura da mamadeira na palma da mão acompanhada pelo gosto do leite morno que desce devagar, deixando um rastro de bolhas atrás de si. Experiência esta, talvez a mais remota dentro da minha vivência, inscrita no meu passado, que se faz presente ainda hoje. Havia uma tal incorporação e coesão neste instante que hoje só é comparável a esta sensação, me vem outro instante em que, me sentindo interia, coesa, unida, me sinto como se estivesse de mãos dadas comigo mesma.

Lygia Clark

Brodie e Lobel afirmam que esse princípio pode ajudar a alcançar um estado de presença e atenção ao momento presente: quando estamos a serviço da informação fornecida por nosso sistema exteroceptivo (sentidos: visão, audição, tato, paladar e olfato), nosso sistema proprioceptivo possui informação necessária para reagir correta e apropriadamente aos estímulos.

Nós, como todos os organismos vivos desde os unicelulares, possuímos uma fronteira que nos delimita, que define o que está dentro e o que está fora. A manutenção desse “dentro” – desse estado interno – é o que garante a vida do organismo. Nós, humanos, temos consciência de uma parte dessa manutenção.

Essa função biológica, que busca estabilidade e equilíbrio no meio interno do organismo, foi denominada *homeostase* por W. B. Cannon: “as reações fisiológicas coordenadas que mantêm constante a maioria dos estados do corpo [...] e que são características do organismo vivo”.¹⁹³ A amplitude de variação no interior das células e do

¹⁹² GODARD, 2004, p.75.

¹⁹³ DAMASIO, 2000, p. 181.

organismo em sua totalidade é bastante limitada, independentemente das inúmeras mudanças do ambiente externo.

O tempo todo o meio interno de nosso organismo é representado no nosso cérebro. Para Damásio, é possível que evolutivamente a mente e o sentido de self – a noção de que nós somos nós mesmos e não outro – tenham surgido nesse processo de representação. Também é esse sentido que dá a perspectiva da experiência, de saber o que acontece dentro ou fora de você, o que se aproxima e se afasta em relação a você.

A perspectiva da experiência ajuda a situar não só objetos reais, mas também idéias, sejam elas concretas ou abstratas. A perspectiva da experiência é uma fonte de metáforas em organismos dotados de capacidades cognitivas refinadas, como uma memória convencional abundante, a memória operacional, a linguagem e as capacidades manipulativas que incluímos no termo inteligência; por exemplo, tenho a noção do self “no fundo do coração”, mas “longe de mim” gostar da idéia de homúnculo.¹⁹⁴

Essa perspectiva é referente a todos os sinais que recebemos do corpo e do ambiente que representamos no cérebro. A visão, o tato, a audição, o olfato e o paladar; nosso sistema locomotor; nosso sistema vestibular e as reações emocionais, que incluem as mudanças nos músculos lisos das vísceras. Todas essas informações são responsáveis pela nossa percepção que não é pura: é fruto de um conjunto complexo de mudanças de todos os nossos sistemas (com graduações diferentes dependendo dos estímulos) perceptivos.

Ou seja, para a percepção ocorrer não basta a visão (para ver um quadro) ou a audição (para ouvir uma música) – que fornecem os sinais sensoriais especializados. É preciso também os sinais dos ajustamentos do corpo: motores e emocionais. Esse conjunto complexo de ajustamentos acontece inclusive no mecanismo da memória, que para acontecer “incluem os ajustamentos motores que fizemos para obter a percepção da primeira vez, assim como as reações emocionais que tivemos então”.¹⁹⁵

Isso significa primeiramente que qualquer perspectiva sempre é subjetiva, relativa a um organismo, e segundo que a percepção se refere ao conjunto de mudanças ocorridas naquele organismo em diferentes níveis conscientes e inconscientes.

A percepção do corpo: o sistema sômato-sensitivo

¹⁹⁴ Ibidem, p. 190.

¹⁹⁵ Ibidem, p. 193.

O sistema sômato-sensitivo é um conjunto de subsistemas que transmite sinais sobre os estados do corpo em aspectos multidimensionais. Esses sinais podem ser via fibras nervosas ou também pelas substâncias químicas fluentes na corrente sanguínea.

Damásio agrupa os subsistemas em três divisões fundamentais: a divisão do meio interno e visceral, a divisão vestibular e músculo-esquelética e a divisão do tato discriminativo.¹⁹⁶



Figura 16: sensorialidade.
A árvore da vida de Gustav Klimt

A divisão do meio interno e visceral, também chamada interoceptiva, permanece sempre ativa. Uma parte é percebida pelo cérebro via substâncias químicas no sangue: se o nível de determinada substância no sangue está no limite esperado, nada acontece, se há uma variação alta ou baixa, há uma reação neuronal para corrigir o desequilíbrio – pode ser desde sentir fome e apetite sexual até alterações do humor. Há também mapeamento via neural como no caso de dores viscerais, musculares ou articulares. Nesta divisão também estão incluídas as sinalizações do estado dos músculos lisos que são autonômicos, ou seja, “é controlado praticamente em sua totalidade por mecanismos que independem de nossa vontade, localizados no tronco cerebral, no hipotálamo e nos núcleos límbicos, e não no córtex cerebral”.¹⁹⁷ A pele, a maior víscera do corpo na sua função de reguladora homeostática é um exemplo desse sistema.

A divisão músculo esquelética, cinestésica ou proprioceptiva, é responsável pela comunicação do estado dos músculos, que unem e movem os ossos, ao cérebro. O sistema músculo esquelético é voluntário. Os mapas descritos pelo sistema proprioceptivo “situam-se em vários níveis do sistema nervoso central, da medula espinhal até o córtex cerebral”.¹⁹⁸ As informações dessa divisão são completadas pelo sistema vestibular, responsável pelo mapeamento das coordenadas do corpo no espaço. É intermediária entre as duas divisões, pois expressa tanto sinais internos como colabora para a experimentação e descrição do mundo externo.

Por último, a divisão do tato discriminativo, ou exteroceptivo, responsável pela investigação tátil e representação de objetos do mundo exterior (textura, forma, peso, temperatura) com base nos sinais gerados na superfície corporal (pele).

¹⁹⁶ Ibidem, p. 196.

¹⁹⁷ Ibidem, p. 198.

¹⁹⁸ Ibidem, p. 200.

As alterações sensoriais não correspondentes ao tato, também são consideradas como sômato-sensitivas, pois são sensações de alterações corporais causadas por algum tipo de mobilização dos órgãos dos sentidos, por exemplo, as ondas sonoras mobilizam a membrana do tímpano e que nosso cérebro interpreta como som (imagem sonora), as ondas de luz, ao incidirem na retina são interpretadas pelo cérebro como imagens visuais, e assim por diante.

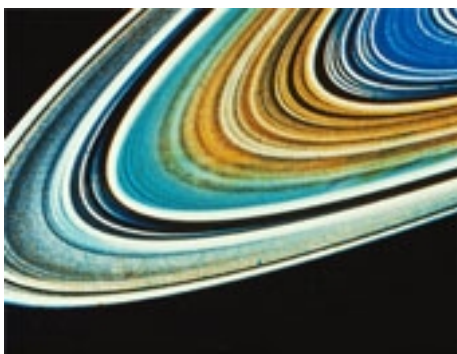


Figura 17:
Anéis de saturno

Segundo Godard, o recém-nascido está mergulhado em uma “plurissensorialidade fluida”: não há separação entre os diferentes modos sensoriais e as informações são transferidas automaticamente de um para o outro. O corpo é percebido como pura sensação. Talvez seja esse um dos mecanismos das metáforas tratados por Lakoff e Johnson durante o período de confluência¹⁹⁹, no qual não há separação entre conceito (linguagem, que é som ouvido) e sensação corporal. Contudo, Godard afirma

que a percepção dos sentidos vai se separando com a linguagem e que essa capacidade de integração precisa ser reconquistada, principalmente no caso de dançarinos.

A construção interna do espaço interfere nas possibilidades de movimentação, como já apontamos na citação do mesmo autor no item sobre a respiração. Através de nossa relação com o ambiente de acordo com nosso processo histórico, cultural e perfil genético, construímos uma topologia imaginária através de imagens oferecidas ao cérebro por meios de nossa sensorialidade que molda a maneira como percebemos o ambiente, nos movemos, respiramos e interagimos com o mundo. Esse fato evidencia a importância do desenvolvimento de habilidades sensoriais, afinal, através delas, das nossas percepções e das representações que realizamos em nossos cérebros, que atuamos:

É a maneira que construo o espaço que vai induzir o gesto, inclusive o gesto do pensamento.²⁰⁰

Nossa relação com o espaço e objetos do mundo acaba por se tornar enrijecida, habitual, de acordo com nossa história, com a história de nossa percepção. Vemos e percebemos de uma maneira constante, associamos as informações da mesma forma. Construímos hábitos

¹⁹⁹ Momento em que ainda não há discernimento entre experiência sensório-motora e julgamento subjetivo. O corpo percebe a experiência como um todo. A confluência é seguida pela diferenciação, na qual há separação entre o sensório-motor e o julgamento subjetivo, mas existe a associação do conceito.

²⁰⁰ GODARD, 2004, p. 77.

perceptivos. E nossa capacidade de percepção está intimamente conectada ao nosso imaginário. O estancamento das possibilidades perceptivas acaba por quedar a capacidade de imaginação e possibilidades de movimento.

Nesse sentido, Godard aponta a importância do “olhar cego”:

Esse mergulho no antes do olhar, no pré-olhar ou no olhar cego, conforme se queira nomeá-lo, é a única maneira de recolocar em movimento certa forma de imaginário ou de elaboração.²⁰¹

O “olhar cego”²⁰² é o olhar subcortical, “através do qual a pessoa se funde no contexto”,²⁰³ ou seja, não acontece interpretação, não é carregado de sentido. Como explica Godard:

... há sensorialidade que circula sem que seja necessariamente interpretada. Isso é possível porque efetivamente há um olhar que está além do olhar objetivo. Um olhar geográfico ou espacial. Um olhar que não está ligado a uma memória, que não está ligado a um retorno à história do sujeito. (...) é uma capacidade de *fazer corpo com*. Quer dizer que posso olhar completamente em recepção do mundo.²⁰⁴

Essa forma de olhar é concomitante ao olhar objetivo, que é cortical, associativo e mais referente à linguagem. Contudo, há tendência desse olhar objetivante engessar formas de interpretação das coisas do mundo. Quando percebemos essa questão e a nossa capacidade de se diluir no contexto, quando conseguimos deslocar o enfoque, a maneira de perceber e de se relacionar com outro e com o espaço, permitimos um diferencial que nos dá a capacidade de tomar novos rumos, de fazer outras escolhas. Essa perspectiva não funciona apenas com o sentido da visão, ela é relativa a toda sensorialidade do corpo e modifica não apenas a percepção, mas toda a atuação do corpo no mundo e de sua capacidade imaginativa.

Na dança compreendemos esse trabalho como o desenvolvimento da escuta, da percepção do corpo, do corpo do outro, do espaçotempo como puro movimento, vetores, relação de peso e gravidade. Essas questões, trabalhadas dessa maneira, estão altamente presentes nos trabalhos de contato-improvisação, que procura trabalhar com um olhar periférico, panorâmico, sensibilizando principalmente o sistema proprioceptivo.

²⁰¹ Ibidem, p. 75.

²⁰² Não se trata de uma abstração ou um termo ilustrativo. Neurofisiologicamente existe um local do cérebro que efetua um olhar geográfico e espacial, do qual necessariamente não é preciso o olhar objetivo. Pessoas, com lesões cerebrais em áreas correspondentes à visão objetiva, tornaram-se cegas, todavia, tem a capacidade de se desviarem de objetos e noção espacial.

²⁰³ Ibidem, p. 75.

²⁰⁴ Ibidem, p. 75.



Figura 18:
Conectividade

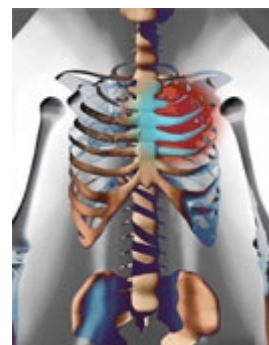
2.4.3. Conectividade interna do corpo e no chão

A conectividade interna do corpo e a relação deste com o chão, é importante para o desenvolvimento de controle, força e eficiência do movimento. A compreensão das forças que agem no corpo e, como as estruturas corporais funcionam, potencializa a capacidade e possibilidade de movimento, pois caminha para um sentido funcional do corpo e do desenvolvimento das habilidades dentro de uma organização que compactua para a efetuação do movimento de forma mais precisa, com mais controle e saudável. Lembrando que esse saber teórico-prático é co-evolutivo: na dança, a prática é a teoria em movimento. O conhecimento se faz uno na experiência de quem dança.

Muitas questões podem ser percebidas no que diz respeito à conectividade interna e ação da gravidade em diferentes práticas somáticas, e, naquilo que é referente ao sistema músculo-esquelético, há uma tendência à confluência de informações, mesmo que sejam abordadas ou tratadas através de estratégias distintas.

A internalização da imagem da estrutura esquelética é muito utilizada, pois nos permite mapear nosso corpo com um nível de consciência mais específico, o que altera nossa percepção e nos permite direcionar a atenção com mais clareza. Os espaços articulares e o sistema de alavancas do corpo podem ser acionados com maior controle e de forma consciente, aproveitando as potencialidades que essas estruturas podem oferecer para o movimento. Já o sistema muscular é acionado mais por imagens ou através de sugestão do movimento da estrutura esquelética, provavelmente porque não temos um controle completamente preciso de qual músculo estamos utilizando e sim por um sistema de cadeias musculares. Por exemplo, para se fazer um *relevé*, principalmente em aulas de dança contemporânea, não costumamos dizer (e nem ouvir) “contraia o sóleo e o gastrocnêmio” e sim “transfira o peso para o apoio dos metatarsos”. Outro exemplo é a ‘aproximação dos isqueos’ ao invés de ‘contração o períneo’. Sem dúvida, algumas musculaturas são referidas em aulas de dança, mas é mais comum ouvirmos uma referência às direções esqueléticas ou imagens que atuem no sentido desejado.

Figura 19:
Imagem esquelética



Um trabalho de conexão interna faz muito uso do imaginário, da percepção, da sensação do movimento e do pensamento. A atenção consciente se volta para as alterações corporais e para os sistemas que estão sendo abordados em um processo exploratório. Para esse alcance, muitas vezes é necessário reduzir a amplitude e a dinâmica dos movimentos. A manipulação, diferentes qualidades de toques bem como uso de objetos como bolas, escovas e elásticos, também são utilizadas para o acesso a diferentes sistemas corporais o que nos permite transitar nas áreas da funcionalidade do movimento e nas possibilidades criativas.



Figura 20:
Vista anterior da pelve

Algumas seqüências de movimento colaboram para a percepção dessas conexões, ao mesmo tempo em que percebemos como as conexões colaboram efetivamente para a realização do movimento. Mesmo movimentos de dança que extrapolam o que

a somática julga saudável, podem ser repensados, estudados de forma consciente a fim de poupar o corpo de lesões. Também colabora para o mapeamento do movimento, pois fornece conhecimento que possibilita a visualização e identificação vetores de força e de direção que estão atuando no corpo para realizar determinado movimento.

Alguns exemplos de conexões extremamente utilizadas: tripé do pé (calcânea, dedão, dedinho) enraizado; o arco transversal e longitudinal dos pés; alinhamento da tibia e dos joelhos com o segundo dedo do pé; conexão entre ísquios e calcâneos; a aproximação do trocânter com o ísquio; a leve rotação da tibia para dentro e do fêmur para fora; sacro para o chão, com peso; a bacia abrindo atrás; a aproximação dos ísquios; as curvaturas naturais da coluna, ganhando espaço entre as vértebras; o esterno e as costelas com peso; a relação da ponta das costelas com a crista ilíaca; a linha de movimento que conecta púbis à décima segunda vértebra torácica; a ponta das escápulas escorrendo para os ísquios; um fio no topo da cabeça que puxa para o céu e assim por diante. Imagens metafóricas que despertam sensações de texturas e densidades também são freqüentes na exploração de diferentes qualidades de tônus muscular: pisar o barro, consistência de doce de leite, o movimento tal qual um chiclete, lustrar o mundo, se apoiar em uma bola gigante, um gato arreado dentre tantas outras.

Figura 21: Vista posterior da pelve

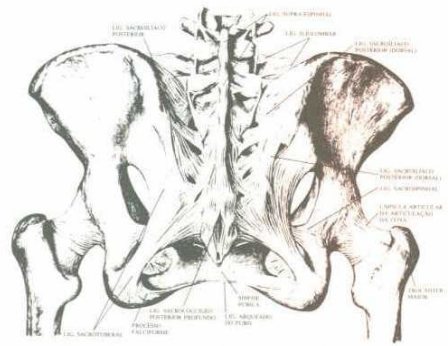




Figura 22:
Sem gravidade

Dentre as práticas somáticas, o BMC é aquela que explora o movimento de forma menos funcional e mais criativa, partindo de conhecimentos científicos, toques específicos e exploração interpretativa através do imaginário.

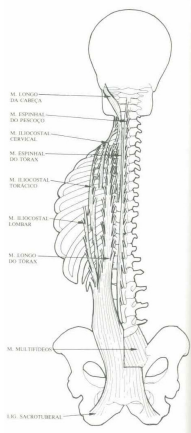
São inúmeras as conexões que fazemos para buscar uma organização do movimento. E essas conexões podem ser direcionadas para uma exploração criativa e não apenas no sentido da funcionalidade ou da saúde. Além de que outras conexões podem ser criadas (inventadas) e dirigidas para uma investigação do

movimento.

Todo esse sistema de forças internas interagindo estão constantemente sofrendo a ação da gravidade. Essa questão soa um tanto óbvio, contudo, na experiência do corpo em movimento, muitas vezes lutamos contra e não utilizamos a força da gravidade a nosso favor. A percepção do peso, ou melhor,

de que o corpo pesa, e o uso da força que faço para me suspender, estar em pé, distribuir o peso pelos apoios, suspender alguma parte do corpo ou ainda suspender

Figura 24:
músculos
erectores da
coluna



outra pessoa, pode ser dosada já que muitas vezes fazemos mais força que o necessário. É percebendo as conexões internas que organizam o movimento, nossos sistemas de alavancas, a qualidade do tônus muscular e a relação do peso do corpo com o chão que conseguimos nos mover com mais eficiência, controle e fluidez.



Figura 23:
Terra, força da gravidade.

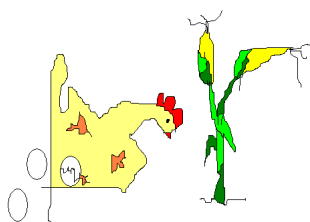


Figura 25:
Iniciação

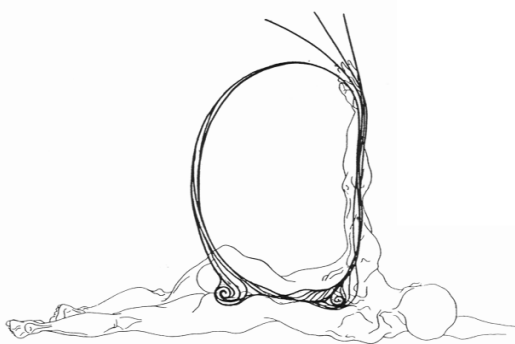
2.4.4. Iniciação

Saber onde inicia o movimento, para Brodie e Lobel é essencial para a precisão e eficiência da performance do dançarino. Não se trata apenas de um saber anatômico-fisiológico, e sim um saber incorporado que é construído com o fazer, com a experimentação do movimento.

Nas aulas de dança que integram princípios e pressupostos da Educação Somática, informações anatômicas são utilizadas: imagens músculo-esquelética e informações sobre como funciona o sistema das alavancas do corpo (como descreve Sweigard, nosso aparelho de locomoção funciona como uma máquina de puxar: músculos, ao contraírem, puxam os ossos), e algumas práticas somáticas vão mais além, aprofundando as percepções para outros sistemas corporais (sistema fluido, nervoso, orgânico etc.). Mas é no fazer, na exploração do movimento, que vamos percebendo onde colocamos força, onde relaxamos, com qual intensidade, em qual direção, como organizamos o corpo para realizar determinado movimento e assim por diante.

Também, a questão da iniciação do movimento acontece muito pela sensação e imagens utilizadas. Por exemplo, ao suspendermos o braço na lateral, poderíamos, mecanicamente, pensar principalmente no músculo deltóide, contraindo também o trapézio, o que de certa

Figura 26:
Energy of the left arm in a left-handed person, myself



forma, aproxima os ombros das orelhas e encurta o movimento. Mas se levamos nossa atenção às escápulas, descendo e abrindo, com a idéia dos braços saindo lá das costas, ou como uma grande asa, a percepção e a sensação serão outras, e o movimento também. Isso não significa que o deltóide não trabalha, mas a qualidade de tônus muscular e o espaço articular são outros.

Outra possibilidade é através de exercícios de improvisação dirigida, que buscam a sensação do movimento. Pode ser pedido o foco para partes do corpo, como por exemplo, movimentos que partam da cabeça, ou desenhar com o cotovelo no espaço, ou ainda, sensações mais internas como o peso dos órgãos, rolar no chão atentando para esse peso interno.

Ao nos focarmos em alguns detalhes de onde se inicia o movimento, podemos nos atentar também para a organização do corpo para realizar determinado movimento, o que modifica toda a qualidade do gesto, como vimos no item anterior.

Contudo, na dança contemporânea, não utilizamos as informações apenas buscando a funcionalidade, mas sim as possibilidades que uma questão oferece – inclusive indo de encontro a esse aspecto funcional, se houver interesse investigativo. De qualquer maneira, é algo que só pode ser explorado e percebido quando conhecido e muito experimentado.

Em suma, ao apontarmos esses quatro princípios trabalhados na somática – respiração, sensação do ambiente, conexão interna e relação com a gravidade e iniciação – devemos lembrar que em nenhuma instância acontecem de forma separada. O tempo todo esses princípios são organizados de alguma forma no corpo e atuam durante o gesto. E o desenvolvimento de um atua sobre o outro. O que acontece é onde colocamos nosso enfoque de atenção em determinado momento para ampliar as possibilidades daquela perspectiva.

Em aulas de dança, esses princípios inseridos se mostram muito eficientes tanto no desenvolvimento de habilidades técnicas, ou execução de movimentos já conhecidos, quanto na capacidade criativa, de investigar novas possibilidades de movimento.

Porém, o que há de mais relevante nesse processo é a percepção do equivoco em se tratar alguns assuntos como dicotômicos e antagônicos. Primeiro, mente e corpo atuam de forma completamente integrada, o que mobiliza um, mobiliza o outro e vice-versa, ou seja, todo corpo vivo é corpomente, a mente é *embodied*. Segundo, teoria e prática trabalham juntas e co-evoluem: toda informação que incorporamos, é incorporada em nível neural, portanto, quando dançamos nosso corpo dança com tudo aquilo que está integrado, inscrito, nele. A maneira como compreende tempo-espaco, movimento, gesto, emoção sentimento e tudo mais estão arraigados no corpo e na sua maneira de mover, de interagir com o mundo. E terceiro: a relação técnica/criação também é um processo co-evolutivo, de certa forma, as proposições artísticas sempre implicam na preparação corporal.

Devo admitir que, quando iniciei minha investigação, eu, assim como a maioria das pessoas, também concebia “corpo” e “mente” como partes separadas no mesmo organismo. Acreditava, portanto, que os males, dificuldades e deficiências do homem podiam ser classificados como “mentais” ou como “físicos” e tratados em termos especificamente “mentais” ou especificamente “físicos”. Minhas experiências práticas, contudo, levaram-me a abandonar esse ponto de vista, e o leitor de meus livros perceberá que minha técnica baseia-se na concepção oposta, qual seja a de que é impossível separar processos “mentais” de processos “físicos” em qualquer forma de atividade humana.²⁰⁵

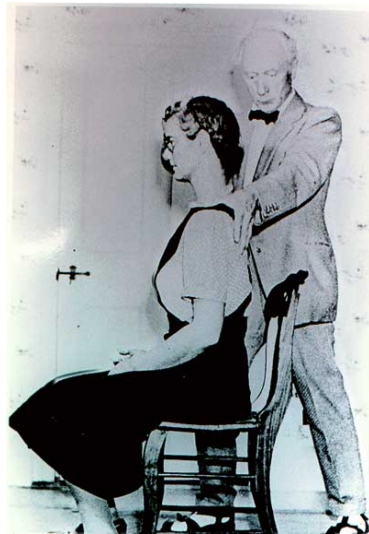


Figura 27: F. M. Alexander

²⁰⁵ ALEXANDER, 1993, p. 171.

CAPÍTULO III

Neste capítulo, apresento algumas idéias construídas durante o processo da escrita, que, de certa forma, configuraram alguns parâmetros para se pensar a relação entre corpo e criação em dança nesta pesquisa.

Esses pensamentos surgiram da intersecção de assuntos estudados ao longo das disciplinas, do levantamento bibliográfico específico e de experiência de cunho pessoal, transitando entre argumentos de cunho científico e reflexões pessoais.

Nesse exercício de organizar idéias sobre processos do corpo e criação em dança, apareceu a possibilidade de se pensar a educação somática como informação incorporada.

Corpo e Criação: parâmetros e pressupostos.

Criação:

criar *vb.* ‘dar existência a, gerar, formar’ XIII. Do lat. *creare*. (...)|| **criação** | -ção XIII, -ção XIV etc. | Do lat. *creation –onis*.²⁰⁶

De um ponto de vista evolutivo, o mecanismo mais antigo de tomada de decisão pertence à regulação biológica básica; o seguinte, ao domínio pessoal e social; e o mais recente, a um conjunto de operações abstrato-simbólicas em relação com as quais podemos encontrar o raciocínio artístico e científico, o raciocínio utilitário-construtivo e os desenvolvimentos lingüístico e matemático. Mas, apesar de os milênios de evolução e de os sistemas neurais dedicados poderem conferir alguma independência a cada um desses “módulos” de raciocínio e tomada de decisão, suspeito que eles se encontram todos interligados. Quando presenciamos sinais de criatividade nos seres humanos contemporâneos, estamos provavelmente testemunhando o funcionamento integrado de diversas combinações desses dispositivos.²⁰⁷

Quando utilizo o termo criação e/ou criatividade em dança e a relação com a concepção de corpo há alguns tipos de compreensões que merecem ser abordadas, pois elas estabelecem os parâmetros da relação com o objeto de pesquisa. Esses entendimentos são principalmente referentes a como compreendo algumas questões do corpo que julgo relevantes para a discussão de sua relação com processos criativos.

²⁰⁶ CUNHA, 2007, p. 227.

²⁰⁷ DAMASIO, 1994, p. 223.

O entendimento do que seja criar, nesta pesquisa, não é ligada a questões divinas, criacionistas, do ato da criação ou por uma inspiração extra-corpórea. A compreensão é de que a criatividade é um “traço fundamental” da Natureza, e a criatividade humana é uma “expressão singular” desse traço inerente aos processos naturais, como tratou Prigogine. No humano, a criatividade não se reduz ao fazer artístico ou a genialidade científica, ela também é inerente. Sendo assim, processos de criação correspondem a dar forma, ordenar, configurar, organizar, e dependem de um processo relacional entre indivíduo e ambiente, sendo invariavelmente cultural.

Essa ordenação, no fazer artístico, é referente a alguma materialidade. Nesta pesquisa, o movimento do corpo humano, na sua forma mais abrangente, é compreendido como materialidade da dança. E essa ordenação acontece em diferentes níveis, como, por exemplo, a relação dos gestos corporais, ou estados corporais, a espacialidade, o tempo, a ordenação das cenas, a relação entre os dançarinos, o movimento do figurino, da luz e da música dentre todas as outras possibilidades que podem fazer parte de uma obra de dança, gerando uma organização do todo. Cada uma dessas preocupações ao se solucionar uma dança, trazem em si uma escolha²⁰⁸, que transpassa consciência e inconsciência e fazem parte da obra de dança em sua totalidade.

A questão sobre o que pode ser chamado de dança, se a questão do movimento é efetivamente a materialidade da dança, se é com o que dança lida, e se necessariamente precisa ser sobre movimentos de corpos humanos, não é relevante para a pesquisa. Apesar da existência de inúmeras possibilidades de discussão sobre o que pode ser tratado como dança, a atenção da pesquisa recai sobre o gesto humano: as formas de conceber o corpo e suas implicações nos processos criativos em dança.

Muitas vezes, nesta dissertação há referências à importância em desenvolver trabalhos que ampliem, ou alterem, ou incitem novas formas de percepção para o desenvolvimento de trabalhos criativos, ou de mudança da qualidade do gesto. Ou ainda que a experiência de configurar novos trabalhos altera nossa qualidade de percepção. Por isso, emergiu a necessidade de um olhar mais aprofundado para o funcionamento de nossos sistemas perceptivos, mesmo levando em conta que esse assunto é extremamente complexo e que o aparato teórico que tenho para tratar desse tema é precário.

²⁰⁸ “Inventar é discernir, escolher” (POINCARÉ apud DAMASIO, 1994, p. 221)

Paul Churchland, no livro *Matéria e consciência* explica que nosso corpo está em constante estado de percepção²⁰⁹. Assim como a percepção do mundo externo, a percepção do estados internos (mentais e físicos) também envolve conhecimento *continuamente atualizado* e aprendizado, bem como desenvolvimento de habilidades específicas. Esse mecanismo de percepção (tanto interna quanto externa) está sujeito à falhas e, apesar de serem inatos, há necessidade de aprendizado para utiliza-los. Para a criança recém-nascida, o mundo da percepção é uma confusão ininteligível, contudo o cérebro (e a mente) a partir da relação com o mundo (experiência sensório-motora) começa a formular conceitos com o qual apreende, explica e faz previsões sobre o mundo estruturando uma concepção de mundo. Esse processo também é válido para a percepção da realidade interior do corpo, que inclui pensamentos e sensações. Dessa maneira, estamos o tempo todo fazendo julgamentos e teorizando de acordo com a percepção de nossa experiência:

Todos os julgamentos de percepção, não apenas os introspectivos, são carregados de teoria: toda percepção envolve uma interpretação especulativa. (...) a mente/cérebro é uma teorizadora furiosamente ativa a partir do momento em que se põe a funcionar.²¹⁰

Dependendo do tipo de habilidades perceptivas que desenvolvemos, nos tornamos mais sensíveis para determinada área, como exemplifica o autor: “uma romancista ou psicóloga pode ter uma percepção contínua de seus estados emocionais muito mais penetrantes de que a do restante de nós”, ou “um astrônomo pode reconhecer os planetas, as nebulosas e as gigantes vermelhas em meio ao que, para outros, não passa de salpicos no céu noturno”.²¹¹ Na dança, há uma atenção voltada para a percepção do movimento do corpo, da sensação desse movimento, bem como das relações espaço-temporais. Por isso, a necessidade de praticar, de desenvolver habilidades perceptivas nesse sentido como apontam os trabalhos de consciência corporal, desenvolvidos em âmbitos distintos de dança. No entanto, penso que a questão da percepção na dança vá para além de uma compreensão cinesiológica do movimento, como acontece em alguns lugares. Acredito que envolva os estados do corpo como um todo, em toda a sua integralidade, incluindo as percepções sensoriais, proprioceptivas e emocionais e também dos sentimentos, do pensamento e da imaginação (que também são percepções). A dança, em um sentido amplo, se forma no desenvolvimento da percepção e da ação (neurônios sensoriais e motores). Como explica Helena Katz:

²⁰⁹ CHURCHLAND, 2004: 124

²¹⁰ Ibidem, p. 134.

²¹¹ Ibidem, p. 125.

Um fazer que é uma presentificação de instantaneidades perceptivas, onde a distância tempo-espacial entre um antes e um depois parece estar dissolvida. Os tempos internos do corpo escapam ao olho que observa.²¹²

Tanto quanto sabemos, poucas percepções (talvez nenhuma) de qualquer objeto ou situação, presente na realidade ou recordado da nossa memória, podem ser classificadas como neutras em termos emocionais. Devido às suas condições evolucionárias e à nossa aprendizagem individual, a maior parte dos objetos com que jamais no encontramos, talvez mesmo todos esses objetos, causam emoções, mesmo que fracas, e causam sentimentos, mesmo que tépidos.²¹³

Outras questões que julgo importante abordar são referentes à intuição e à imaginação, já que muitas vezes, assim como a criatividade, são compreendidas como dons ou inspirações extra-corpóreas. Contudo, por cumprirem importante papel nos processos de criação, senti necessidade de “trazer para o corpo” essa questão, procurando entender, mesmo que em nível primário, o que é que acontece.

Damásio, em o *Erro de Descartes*, identifica a intuição como um “tipo de processo cognitivo rápido no qual chegamos a determinada conclusão sem ter noção de todas as etapas lógicas imediatas”.²¹⁴ Neste processo, evidencia a importância das emoções afirmando que a “qualidade de nossa intuição depende do quanto raciocinamos bem no passado, do quanto classificamos bem os acontecimentos de nossa experiência passada em relação às emoções que os precederam e às que os seguiram, e ainda do quanto refletimos bem sobre os êxitos e fracassos de nossas intuições anteriores”.²¹⁵

Intuição é simplesmente cognição rápida com o conhecimento necessário parcialmente varrido para baixo do tapete – uma cortesia da emoção e de muita prática no passado.²¹⁶

Dessa forma, a intuição é carregada de racionalidade, da relação que se dá no corpo entre processos emocionais e racionais, e depende do funcionamento do corpo e das classificações de experiências que realizamos consciente e inconscientemente.

O mundo da imaginação, para o autor, é aquele no qual “imagens de modalidades diferentes podem ser combinadas para produzir imagens inéditas de situações que ainda não aconteceram”²¹⁷ nos possibilitando planejar, formular cenários possíveis e prever resultados. Portanto, imaginação é algo que se constrói a partir de algum tipo de experiência ou situação

²¹² KATZ, 2005, p. 87.

²¹³ DAMÁSIO, 2004, p. 100.

²¹⁴ DAMASIO, 1996, p. 8.

²¹⁵ Ibidem, p. 8.

²¹⁶ Ibidem, p. 8.

²¹⁷ DAMASIO, 2000, p. 383.

conhecida mesmo que em nível inconsciente. Por ser fluxo de imagens, é pensamento e tem a possibilidade de atuar, alterar estados do corpo.

A Ideokinesis, por exemplo, é estruturada sobre esse processo no qual a ação de pensar em algumas imagens que correspondam a direções, estruturas e qualidades de movimentos do corpo, atua diretamente na reorganização da postura do mesmo. O Body-Mind Centering também é uma prática que faz uso da imaginação: embasados em aspectos científicos do corpo, cria e utiliza imagens para explorar sistemas e qualidades de movimento. A imaginação é, então, um dos meios pelo qual construímos metáforas: associamos imagens e estruturamos experiências em termos de outra.

Na dança, o imaginário é também uma das vias de acesso para executar gestos, para modifica-lo, bem como é acessado por meio da exploração, investigação de movimentos. Penso que sempre que se pensa, imagina-se. A criatividade, o ato de formar e configurar, utiliza-se constantemente do imaginário e da intuição.

Quando se traz o enfoque para o gesto é possível identificar que todo corpo possui suas formas de organizar os movimentos em determinado momento. Em acordo com a Teoria do Corpomídia, essas formas de organização do movimento são concomitantemente referentes aos: desenvolvimento ontogenético (do ser, único, do seu código genético), filogenético (da espécie) e da sua interação com o ambiente (histórico-cultural). Se o enfoque for um profissional da área de dança que seja bailarino, confia-se que possua determinadas habilidades técnicas consolidadas em seu corpo de acordo com sua estrutura biológica, com as práticas desenvolvidas e experiências trilhadas ao longo de sua trajetória. “... o corpo que dança o faz porque a dança nele se naturalizou”.²¹⁸ Independentemente de como tenham sido consolidadas, ao entrar em contato com uma nova informação, recorrerá àquela que já tem, ou melhor, que já é o seu corpo, para estabelecer um novo padrão de movimento. Se uma pessoa não tem experiência com dança, outros tipos de organização e padrões de movimento estarão inscritos em seu corpo e, quando entrar em contato com uma nova informação, se reorganizará a partir dos princípios organizativos pré-existentes em um processo de adaptação e co-evolução.

A dança então, não é um algo a mais que é inserido no corpo. Como já foi abordado no segundo capítulo, pressupõe-se que a dança se inscreve como uma nova organização de movimentos ordinários, do nosso gestual cotidiano. Sempre que o corpo entra em contato com

²¹⁸ KATZ, H. *Critica: cia. Nova Dança dá salto em direção à maturidade*. 2002. O Estado de São Paulo.

novos desafios, limites ou regras que podem ser estabelecidos por vias diferentes como, por exemplo, idéias de conexões corporais, percepções, imagens, ideais de movimento, por necessidades corporais concretas, dentre tantas outras possibilidades, há reorganização de padrões de movimento que dão margem ao desenvolvimento de aspectos criativos e técnicos, alterando formas de perceber, conceber, experimentar e contextualizar o gesto.

Desafios, limites ou regras utilizados em processos criativos ou em aulas, na realidade se referem a estratégias investigativas que de certa forma proporcionam novas esferas perceptivas. Essas estratégias podem ser estabelecidas por inúmeras vias, desde questões do plano imaginário até questões do plano físico, concreto, da nossa relação com a gravidade.

Alguns exemplos de possíveis estratégias investigativas: “explorar movimentos que partam da cabeça”, “exploração de movimentos que relacionem a cabeça aos pés”, “exploração de movimentos fluidos”, “a percepção da respiração e o que ela sugere de movimento”, “explorar a relação ísqueo-calcâneo”, “investigar a conexão sacro-occipital”, “a percepção do coração pulsando”, “o corpo como um fole”, “imagens de ondas do mar se propagando a partir do umbigo”, “água escorrendo pelas costas”, “pisando em barro”.

“Passos” de dança já estabelecidos como, por exemplo, um “grand jété”, um “pas de chat”, ou um “foité”, ou talvez o “rabo de arraia” ou o “macaco” também podem ser considerados como desafios nesta perspectiva, pois pode ser observado como uma seqüência de movimento, uma regra que define desenho e trajetória do movimento, que pode ser vivenciada e explorada de maneiras diferentes, e que exige solução do corpo. Mesmo quando se assume a estética (busca-se o “jeito”, as qualidades similares a determinado movimento), no caso do exemplo do balé ou da capoeira, não se tratando apenas de questão de estudo de trajetória de movimento, o corpo entra em desafio, e na tentativa de realizar o movimento, a partir de seus princípios organizativos, entra em contato e dialoga com sua forma de perceber e mover. Como trata Strazzacappa:

... *a priori*, o artista cênico, ao buscar técnicas corporais, sejam elas estrangeiras ou não, ele estará na verdade, entrando em contato consigo próprio, com sua própria cultura, seus costumes, sua gestualidade, assim como, seus vícios corporais, pois é confrontando-se com o outro que encontramos à nós mesmos.²¹⁹

Dessa forma, mais uma vez, a existência *da* técnica de dança, que sirva para toda e qualquer dança, apresenta-se como uma utopia, nesta perspectiva. Faço menção a essa questão, pois ainda há uma compreensão implícita no senso comum de que o balé é a técnica

²¹⁹ STRAZZACAPPA apud MUHANA, p. 7. *A técnica na formação e no treinamento do dançarino*. (texto não publicado)

que serve de base para tudo. Não compactuo com essa idéia, assim como não compactuo com a idéia de que práticas somáticas são essenciais para a dança, como já foi tratado no segundo capítulo. Nesta pesquisa, um dos parâmetros estabelecidos é que a dança existe na ação do corpo que dança, que pratica e se familiariza com seja qual dança for, e algumas práticas corporais distintas possuem similaridades, podendo atuar de forma colaborativa, para o desenvolvimento de habilidades referentes a uma determinada dança.

Também existe, no senso comum, uma idéia recorrente de que para aprender a dançar, é preciso aprender a técnica, treina-la incansavelmente para então esquece-la. E em outros ambientes compreende-se o oposto, que para dançar não é preciso treinar nem praticar. Entendo que em todo processo de aprendizado técnico de dança, de habilidades corporais, há um processo de familiarização com os movimentos que acontece (sempre) em nível neural, por isso, a necessidade de treinos²²⁰ e ensaios.

Segundo Aron J. Diament, no artigo “Neurofisiologia da aprendizagem”, publicado em *Revisões & Ensaios*, existem fundamentalmente três tipos de motricidade: a reflexa, a automática e a voluntária. Esses três tipos atuam no sistema motor periférico: são moduladas pelo cerebelo e atuam sobre os músculos. Existe uma transição em determinados treinos de habilidades de movimento que se deslocam do voluntário para o automático. Na dança – e isso é mais facilmente percebido nas coreografadas onde os movimentos são definidos, mas os improvisos também requerem repertórios de movimento automatizados – em algum nível acontece esse processo de automatização das seqüências de movimento o que pode também dar possibilidade de novas atenções, percepções e imagens do movimento durante a própria ação. Não à toa, um dos procedimentos de ensino de dança é a repetição de seqüências.

No entanto, como a finalidade do movimento da dança é o próprio movimento de dança e suas relações simbólicas, há uma interpretação de que aprendemos a técnica e depois a esquecemos para poder dançar efetivamente, “sentir” que estamos dançando. A compreensão que se estabelece nesta pesquisa é que o que acontece no desenvolvimento de habilidades técnicas é um tipo de automatização de alguns padrões de movimento que se mostram eficientes para determinada coreografia, ou estilo de dança. No caso da somática, há uma busca de padrões de movimento que apontem para uma melhor qualidade de saúde e bem estar.

²²⁰ Lembrando que “como nos ensina Helena Katz, treinar é sempre construir mapas corticais vinculados a propostas estéticas”. (SOTER, 1998, p. 147)

Como se tratam de corpos humanos, semelhantes em inúmeros aspectos, obviamente as técnicas previamente estruturadas (lembrando que em sua “origem” possivelmente não surgiram antes de algum tipo de estética) se mostram eficientes no que diz respeito a um determinado vocabulário de movimentos conectados à determinada dança ou postura, e muitas vezes, são eficientes a outro tipo de dança que possua similaridades com a primeira. Aquilo que praticamos freqüentemente torna-se hábito (vira corpo) e as soluções de movimento em processos investigativos, com freqüência serão referentes às nossas práticas diárias. Esse processo é constante no corpo e simultaneamente, o que nos torna capaz de estruturar habilidades técnicas estáveis e duráveis, é o que nos possibilita reconfigurar novas possibilidades, de acordo com nossas escolhas investigativas.

De qualquer forma, seja qual for a estratégia criativa, pressupõe-se que todo processo de criação, ou de proposição artística, implica, em algum nível, no desenvolvimento de habilidades técnicas relativas àquele processo.

Quando se vivencia um processo criativo e, principalmente, a tentativa de configuração de uma obra, sua organização congruente para ser levada a público, mesmo que em processo, depara-se com desafios que precisam ser solucionados. Na dança, esses desafios podem ser relativos às organizações espaços-temporais, de seqüências das cenas, do desenvolvimento da movimentação, de habilidades técnicas de execução do movimento, de sincronia ou não, de dramaturgia, de musicalidade, de coerência de idéias dentre tantos outros. Dependendo das funções assumidas dentro de um processo, diferentes habilidades serão desenvolvidas ou aprimoradas.

No caso do dançarino especificamente, mesmo quando é coreografado por uma outra pessoa - os movimentos são apresentados ou indicados pelo coreógrafo, os bailarinos o realizam por mimese, instrução e experimentações do movimento sugerido – existe um processo de aprendizado que considero criativo em determinado nível. Trata-se de um momento de encontrar soluções no corpo para realizar determinado movimento, e, aqui, subentende-se que esse processo passa por uma instância criativa das operações de solução e adaptação do corpo àquela nova informação.

Por essa perspectiva, questões como criação a partir do nada, autoria e originalidade, intrincadas também no pensamento de muitos artistas da área da dança, precisam ser rediscutidas. Para abordar esse assunto, utilizo algumas idéias de Michael Tomasello, presentes no livro *Origens Culturais da Aquisição do Conhecimento* desenvolvido a partir de pesquisa com crianças e chimpanzés.

Para Tomasello, o que possivelmente nos diferencia dos chimpanzés (já que nossos códigos genéticos são 99% idênticos) é o nosso modo de aprendizado e, conseqüentemente o processo de evolução cultural. Nossa aprendizagem social é identificada por três tipos básicos: por imitação, por instrução e por colaboração. Diferentemente dos outros animais, conseguimos nos identificar com nossos co-específicos como agentes intencionais e seres mentais, e, dessa forma, podemos não apenas aprender do outro, mas também através do outro.

Isso implica em nosso processo de evolução cultural que, também por essa razão, é cumulativo. A nossa transmissão cultural acontece como uma catraca (que não roda para trás), o que dá capacidade de melhorias por outras pessoas ou gerações, ou seja, possibilita “processos de sociogênese nos quais vários indivíduos criam algo juntos, algo que nenhum indivíduo poderia ter criado sozinho”.²²¹ A evolução cultural cumulativa garante que a ontogênese cognitiva humana ocorra em meio a artefatos e práticas sempre novas, referentes a determinado grupo sócio-cultural em determinada época.

A dança, como um processo de evolução cultural, se desenvolve dentro desse sistema de transmissão cultural, que é intrínseco ao humano. As inscrições de dança nos corpos decorrem de desenvolvimentos evolucionários, históricos e ontogenéticos de cada pessoa. Com os recursos videográficos, temos a possibilidade de olhar para os dançarinos e coreografias, e identificar pequenos processos de evolução que aconteceram no Séc. XX – por exemplo, Gicia Amorin (brasileira), que aprendeu a Técnica de Cunningham, que por sua vez estudou com Graham, que foi aluna de Ruth St. Dennis e assim por diante. Sabendo que esse é um pequeno ramo de uma árvore imensa: que informações foram inscritas e se modificaram por outras informações nestes fluxos criativos? Que resquícios, que possibilidades surgiram em prol desse processo que é irreversível? A idéia de criação a partir do nada, sob essa perspectiva se torna frágil, bem como a de autoria e de originalidade já que o conhecimento é construído em fluxos de processos colaborativos.

No entanto, essa perspectiva não anula as idiosincrasias²²², e nem diminui a contribuição ímpar que cada um dos coreógrafos acima citados, e muitos outros mais, trouxeram para o universo da dança. Cada pessoa é uma organização única de um universo de

²²¹ TOMASELLO, 2003, p. 8

²²² “Idiosincrasias: 1. Disposição do temperamento do indivíduo, que o faz reagir de maneira muito pessoal à ação dos agentes externos. 2. Maneira de ver, sentir, reagir, própria de cada pessoa”.(Dicionário Básico da Língua Portuguesa Aurélio)

informações compartilhadas. Portanto, o questionamento de autoria e originalidade, não implica em contradizer as existências de personalidades, pois cada corpo, em acordo com a concepção oferecida pela somática, é uma experiência, única.

Dessa forma, cada pessoa perceberá e reagirá à sua maneira às informações oferecidas, organizando informações e atuando na dança como possibilidade única. Nesse sentido, um trabalho que explore novas possibilidades de percepção e conhecimento relativos ao próprio corpo, como é o caso de investigações a partir de princípios somático, é bem vindo em processos que não buscam formatações estéticas. Muitos grupos de dança contemporânea atuam nesse sentido: a dança acontece no trânsito entre as idiossincrasias e as informações compartilhadas.

Você e eu podemos ter experiências relacionadas a uma mesma paisagem, mas cada um de nós gerará essa experiência segundo sua própria perspectiva individual. Cada um de nós terá um senso distinto de propriedade individual e da condição de agente individual.²²³

Por fim, pressuponho que toda obra, resultado de algum processo criativo, é contextualizada. Contextualizada na compreensão mais complexa do termo, não referente apenas ao lugar em que foi feita, mas a que época, envolvida em que grupos sociais, a partir de que história etc.

Suponho que as vivências interativas com o ambiente ficam inscritas no corpo e nas maneiras de organizar, não podendo acontecer de forma desvincilhada. Hoje, como temos acesso a lugares e idéias distantes (internet, televisão, viagens acessíveis e rápidas, lugares com maior fluxo de pessoas) penso que a contextualização também (ou principalmente) é referente a confluências e compartilhamento de informação em núcleos. Dessa forma, é possível perceber semelhanças e diferenças inscritas nos corpos de grupos que compartilham idéias similares.

Dessa maneira, as experiências que cada corpo tem, no caso de dança, vão se inscrevendo e construindo o corpo, uma forma de conceber o corpo, de pensar o movimento. E todo processo criativo que envolve esse corpo apresenta essas características em algum nível. Também, é o ambiente em que está presentemente envolvido que o permite, que o nutre de informações para serem configuradas em forma de dança. Sendo assim, toda dança será contextualizada.

²²³ DAMASIO, 2000, p. 386.

CAPÍTULO IV

Adriana Grechi e Lu Favoreto: princípios somáticos como estratégias de investigação criativa em dança

Neste capítulo, traço o paralelo entre as coreógrafas paulistanas Adriana Grechi e Lu Favoreto abordando principalmente, concepção do corpo e do movimento, e estratégias criativas a partir de princípios somáticos utilizadas pelas coreógrafas. Identificando semelhanças e diferenças entre as idéias das mesmas, embasada tanto nas aulas freqüentadas quanto nas entrevistas e em materiais publicados, procuro construir o argumento a favor da importância de conhecimentos somáticos na prática de dança contemporânea, principalmente, como uma forma eficiente de tomar conhecimento do corpo e suscitar explorações criativas por diferentes vieses. Também procuro identificar como as concepções de corpo propostas pela somática, nestes casos, estão implicadas nos resultados criativos.

Para “linearizar” esse pensamento que transita entre experiências vividas de cada uma, trabalhos coreográficos em grupos, pensamentos sobre a concepção e entendimento do corpo e da dança, necessidades criativas dentre tantas outras questões que surgiram neste processo, alguns tópicos prioritariamente discutidos foram selecionados.

Primeiro, a necessidade de contextualizar. Contudo, a contextualização textual sempre se faz parcial e seletiva. A escolha foi referente ao que interessa à pesquisa e ao que o próprio contexto do pesquisador permite acessar.

Segundo, identificar como um grupo de dança concebe o corpo é tarefa que não pode ser completada. Na pesquisa, foi utilizado como enfoque principalmente os entendimentos corporais relativos à somática de cada uma das coreógrafas. Identifico que em suas obras o conceber o corpo é implicado também na forma de se relacionar e conceber o mundo, a estruturação do olhar para a realidade em que vivem e as escolhas criativas e investigativas. Julgo que concepção do movimento humano que se propõe comunicar artisticamente corresponde a uma integralidade maior que uma habilidade técnica e cinesiológica pontual, e tomando também esse pensamento por base, realizo algumas conexões que identifico nos textos, nos trabalhos assistidos e nas aulas que remeteram a associações desse tipo, como, por exemplo, as escolhas temáticas dos trabalhos artísticos desenvolvidos.

Por fim, apresento os princípios somáticos explorados criativamente e a relação com as idéias simbólico-criativas das coreógrafas.

Como este é um assunto onde a análise pode fragmentar e a síntese não corresponder ao evento, preferi estruturar o texto quase como um diálogo entre as informações retiradas das entrevistas, de material publicado e de experiências e reflexões pessoais. Confio que esse procedimento possa suscitar mais reflexões a respeito do assunto pesquisado ao invés de constatações.

4.1. Apresentações e Contextualizações

Eu sempre fui muito estável. Quando eu gosto de uma coisa, eu sei que vou ficar anos bebendo daquilo, eu sinto que preciso ficar pra me apoderar.



Figura 28: Lu Favoreto

Fiz um pouco. Eu sempre fazia um pouco. Nunca fiquei muito tempo em nenhum trabalho específico.



Figura 29: Adriana Grechi

Lu Favoreto, diretora da Companhia Oito Nova Dança, ministra aulas de dança contemporânea no curso de graduação em dança da Anhembi-Morumbi (SP) na sala Crisantempo, espaço cultural localizado na Vila Madalena.

Sua história da dança, iniciada na infância, ainda em Londrina, com balé, jazz, sapateado, dança chinesa e “tudo que surgisse”, tomou novo rumo em sua vinda pra São Paulo, capital. O encontro com Sônica Mota, Zélia Monteiro e Klauss Vianna nesse período foi definitivo para sua permanência na área da dança, que, naqueles moldes anteriores, não satisfazia suas necessidades criativas. Nas próprias palavras de Favoreto:

...encontrei a Sônia Mota, que é uma pessoa super importante no sentido de resgatar o prazer do movimento. (...) depois de um tempo percebi que eu ia ter que rever o trabalho de clássico no meu corpo (...) encontrei a Zélia Monteiro, já fazendo um trabalho de reestruturação corporal através do clássico, que é todo esse caminho do Klauss. (...) Processo de interiorização muito grande, mas foi o que me manteve na dança, mesmo. Eu sinto que se eu não tivesse vivido isso, eu não teria conseguido continuar na dança, e conseguido criar, na verdade eu já tinha essa necessidade criativa na época e não conseguia descobrir que corpo era esse que ia dançar aquilo que eu queria dançar.(...) e aí, através da Zélia, eu encontrei o Klauss, e toda essa história do movimento consciente, da técnica de improvisação... e fez o maior sentido pra iniciar o meu caminho dentro da criação. (FAVORETO, pesquisa de campo, 2008)

O contato com uma nova percepção e reestruturação do movimento desempenhou importante papel inclusive no desejo de se manter na área de dança, e, de certa forma, essa nova relação com o corpo acabou por instrumentalizá-la criativamente.

Com o falecimento de Klauss Vianna, Lu Favoreto teve necessidade em dar continuidade à questão da consciência do movimento e se aprofundar em conhecimentos mais científicos sobre esse assunto. Por suas histórias e contatos, se deparou com a Coordenação Motora. Em Paris, fez cursos e recebeu atendimento de Marie Madaleine Béziers, cuja informação atuou diretamente, assim como a de Klauss Vianna e Zélia Monteiro, no desenvolvimento de sua própria pesquisa em dança.

Adriana Grechi, paulistana, diretora do Núcleo Artérias, coordena o Estúdio Nave, sede do núcleo, onde também ministra aulas de nova dança. Sua experiência na área das artes teve início na adolescência em um grupo de teatro dirigido por Sérgio Pena, que funcionava em um sistema colaborativo:

...essa vivência nesse grupo [de teatro], onde cada um criava as suas histórias, era muito autobiográfico o trabalho, e muito colaborativo. E um ajudava o outro na criação de maneiras diferentes. Então, acho que isso me marcou muito na maneira da criar. (GRECHI, pesquisa de campo, 2008)

Ainda adolescente, estudou dança com Klauss Vianna, Sônia Mota, Zeca Nunes, balé com Dona Maria Melo, contudo, não havia optado pela área. Mudou-se para Paris no período do ‘boom da nova dança francesa’ e, o contato com algo que nunca havia visto antes, despertou seu interesse pela dança com mais intensidade.

Depois de um ano regressa ao Brasil, período em que cursou cinema, voltou para a Europa, dessa vez para a Holanda, onde passou a desenvolver trabalhos coreográficos via projetos e apoio de teatros, para então ingressar na S.N.D.O.²²⁴:

Minha formação era completamente fragmentada. Ia do grupo de teatro à faculdade de cinema, aula de balé, aula de dança, várias oficinas diferentes... e aí eu entrei e fui estudar na Nova Dança, que foi perfeita pra mim nesse momento porque lá eu podia montar a minha grade e tinha um orientador. E o foco da faculdade naquele momento era você desenvolver o seu próprio trabalho (...). foi uma experiência maravilhosa também, porque eu consegui começar a juntar um pouco de tudo, e ao mesmo tempo entrei em contato, de maneira mais profunda, com técnicas de educação somática, o que me ajudou também a criar corpo para todas essas idéias, porque eram muitas idéias fragmentadas, mas como, que instrumentos usar, como trabalhar isso, que tipo de estímulo corporal... e daí foram alguns anos de investigação, mas no corpo, nas possibilidades do corpo. (GRECHI, pesquisa de campo, 2008)

Por outro caminho, o contato com as práticas somáticas também ofereceu instrumental para o desenvolvimento de processos criativos, na medida em que proporcionavam novas maneiras de conhecer, explorar e organizar o movimento no corpo com finalidades cênicas.

O interesse comum por um trabalho de dança interessado em caminhos de um movimento consciente aliados a uma poética que buscava potencializar as personalidades de cada intérprete e sua autonomia criativa, uniu Adriana Grechi, Lu Favoreto, Tica Lemos e Thelma Bonavita. Desse encontro, nasceu em 1995, o Estúdio Nova Dança, que desempenhou importante papel na formação de artistas paulistas e consolidação de tendências estéticas da década de 90 em São Paulo. Como expõe Bravi:

Na busca de fundamentos práticos e teóricos que acolham a diversidade e a multiplicidade, essa “geração” nova dança tem como fator de união a importância de um “trabalho de base” comum. Inclui-se uma filosofia apoiada nos princípios somáticos que englobam o papel e a importância do movimento corporal para a qualidade de vida, entendidos não só como a comunicação de uma experiência artística e de um saber, mas também como uma investigação coletiva sobre o homem e a teatralidade, unem pedagogia à encenação.²²⁵

Eu tive contato com o Estúdio Nova Dança pela primeira vez no ano de 1998 quando freqüentava as aulas de Adriana Grechi, Lu Favoreto e Tica Lemos. Coincidentemente, foi essa experiência, essa abordagem do corpo e do movimento de dança pelo viés da somática, que me redirecionou à área da dança.

Atualmente, são sócias do Estúdio Nova Dança, Lu Favoreto, Tica Lemos e Cristiane Paoli-Quito. A Cia. Nova Dança 4, criada em 1996 dirigida por Cristiane Paoli Quito e Tica

²²⁴ ‘Faculdade para o Desenvolvimento da Nova Dança’, cuja pesquisa é fundamentada na exploração e no conhecimento do corpo e dos sistemas corporais.

²²⁵ BRAVI apud FAVORETO, 2006.

Lemos e a Cia. Oito Nova Dança, criada em 2000 dirigida por Lu Favoreto, continuam ativas em atividades didáticas e novos espetáculos, e, neste ano (2008), inauguram a nova sede, voltada ao treinamento e à pesquisa artística. Segundo informações no site da Nova Dança²²⁶ “todas elas se propõem construir uma corporalidade cênica à luz de princípios anatômicos-fisiológicos e pedagógicos, que têm como aporte científico técnicas somáticas”. Ainda no site:

Amplamente utilizada na preparação e treinamento corporal, sua aplicação possibilita ao intérprete subsidiar sua própria manutenção e cuidar da prevenção contra lesões corporais. *Ao mesmo tempo esses princípios somáticos aplicados na pesquisa de linguagem, potencializam a autonomia criativa do intérprete e liberdade de codificação nas conexões de seus padrões de movimento, inscrevendo suas autorias.* Nas abordagens somáticas, corpo é considerado como uma unidade orgânica complexa que aprende e produz sistemas de significação, reproduz e inventa, é organizado e organizante de sentidos antropossociais. Projeta novas estratégias estéticas... Essa proposta pedagógica é entendida não só como a comunicação de uma experiência e de um saber, mas também como uma investigação coletiva sobre o homem e a teatralidade. *Tornou-se estratégia técnica para atender as “estéticas de passagem” que a práxis cênica contemporânea impõe.*²²⁷(grifo meu)

A investigação do corpo, das nuances de percepção e atenção no movimento consciente está atrelada à poética criativa proposta pelo movimento Nova Dança que teve sua força propulsora nos meados dos anos 90. Grechi, apesar de não estar mais associada ao Estúdio, carrega em sua pesquisa de dança esse tipo de pensamento, que também fornece suporte teórico-prático às suas obras.

4.2. Concepção de corpo.

Utilizei as descrições de pesquisa e conceito das companhias dos respectivos sites, para então discorrer sobre a concepção de corpo e os “trabalhos de base” inscritos nos corpos dos dançarinos. Uma reflexão sobre que informações somáticas atuam no entendimento dos corpos das coreógrafas e são compartilhadas com o elenco, e como essa concepção está diretamente vinculada ao processo criativo.

É importante lembrar que as duas companhias funcionam via prêmios, editais e fomentos, não possuindo um apoio constante, duradouro. Favoreto afirma que “a real é que todo mundo tem que correr atrás de grana. Tem que dar aula... Tem que fazer outros projetos

²²⁶ Esteve disponível março/2008, no endereço <www.novadanca.com.br>, em 20/06/2008 o site se encontra fora do ar.

²²⁷ No Capítulo II, levantamos e discutimos a questão se a prática somática não direciona para um tipo de estética do movimento. E no Capítulo III, refletimos sobre a questão da autoria e idiossincrasias.

de outras pessoas que estão com prêmios”²²⁸. Há uma constante elaboração de projetos para conseguir um certo grau de estabilidade. O Núcleo Artérias funciona pelo mesmo sistema, mas, segundo Grechi, a entrada de Amaury, da Fractal Produção Cultural, como responsável pelos projetos, criou uma estrutura de maior continuidade. Penso, também, que essa estrutura, imposta pela realidade cotidiana também implica na necessidade de se desenvolver trabalhos nos quais a proposição artística e a preparação corporal aconteçam conjuntamente. Primeiro: há uma necessidade do atual contexto, de construir, desenvolver e elaborar os corpos em tempo concreto, disponível com o grupo, com as possibilidades concretas de cada corpo naquele momento. As informações compartilhadas passam a ser referentes àquele momento de trabalho conjunto e não necessariamente a uma técnica prévia como pressupunha os trabalhos clássicos e modernos. Constrói-se algo “novo”, que emerge dessa nova relação. Segundo: parto do pressuposto que não existe técnica que valha pra tudo, nem o mito do corpo neutro. O treino misto com diferentes práticas de dança constrói um corpo mestiço, o que está em acordo com a teoria do corpomídia, pois as danças não ficam compartimentadas como roupas a serem vestidas. No atual cenário, cada bailarino pessoa vai selecionando e desenvolvendo suas habilidades de acordo com suas escolhas, processos e interações. Nesse contexto, a diversidade, em diferentes níveis, passa a ser característica dos atuais trabalhos contemporâneos, e as habilidades técnicas específicas referentes a um trabalho e compartilhadas pelo elenco, acabam por ser desenvolvidas durante o próprio processo.

Notamos, na entrevista, que as duas companhias direcionam “seu tempo” para aquilo que está sendo criativamente trabalhado, estudado. O desenvolvimento e direcionamento do aquecimento e da pesquisa/investigação de movimento, sempre acontecem no sentido da proposição criativa em questão. As habilidades técnicas vão se construindo ao longo do processo. E que, o que de certa forma une os integrantes, é a maneira como concebem o corpo e o movimento, a similaridade na forma de compreender, refletir suas conexões internas, suas conexões com o mundo e, conseqüentemente, suas necessidades artísticas.

O que é legal é que a base do trabalho, que liga a gente, pensando no embasamento corporal mesmo, está muito forte no corpo de cada um. Então, o que acontece quando um deles vai dar aula, ele vai dar aula sobre esse mesmo trabalho. Então de algum jeito ele está em contato constante com o que a gente está precisando manter vivo nos nossos corpos. (...) Está muito marcado, impregnado no corpo de cada um esse trabalho de base que é o que interessa a gente estar junto. (FAVORETO, pesquisa de campo, 2008)

²²⁸ FAVORETO, 2008, em entrevista.

O que existe de comum [entre os bailarinos do núcleo] é esse estudo da funcionalidade também do movimento, existe esse constante estudo da percepção, da consciência do corpo. Todo mundo já passou por práticas parecidas, todo mundo já fez, de alguma maneira, nova dança, contato, BMC, então, existe um tipo de consciência corporal parecida, mas ao mesmo tempo cada um tem informações diferentes, e a gente preserva isso. (GRECHI, pesquisa de campo, 2008)

Companhia Oito Nova Dança



Figura 30: Trapiche (2003)

Nascida em 2001, como um grupo de estudos, através do encontro de artistas de diferentes áreas interessados tanto pela dança como expressão artística quanto pelo estudo científico e pedagógico do movimento e sua repercussão da saúde, uma das buscas da companhia, além do interesse na investigação poética do movimento de forma consciente e saudável, era desejo de diluir o limiar entre teoria e prática.

Criada e dirigida por Lu Favoreto em 2000, a Cia. OITO tem como elemento primordial de investigação a relação entre estrutura corporal, movimento vivenciado e obra cênica. Para processar tal investigação a Cia. adota uma abordagem corporal que tem como princípio técnicas somáticas fundamentadas principalmente nos métodos de Klauss Vianna e da fisioterapeuta francesa Marie Madeleine Béziers.

Essa abordagem corporal permite uma síntese associativa entre o estudo da coordenação motora, comum a todos nós, e o potencial poético de cada intérprete-criador. O maior interesse da Cia. OITO é desenvolver uma dança como forma de reflexão estética do nosso tempo, e a partir daí, propor uma noção de corpo cênico e de dramaturgia na dança.

Pesquisa

A coordenação motora trata dos aspectos mecânicos da organização psicomotora do homem. A partir desta abordagem somática, e da percepção deste corpo sensório-motor, desenvolve-se a pesquisa de investigação de movimento e criação de novos vocabulários.

Do movimento fundamental ao movimento vivenciado no espaço-tempo e na relação com o outro.²²⁹

Implícito no pensamento da Companhia Oito Nova Dança, está a compreensão de que a funcionalidade do movimento – a boa distribuição do peso pelos apoios, o uso do peso para realizar o movimento, as conexões internas, a respiração e impulsos no movimento – que é diretamente ligada à questão da saúde, leva a uma



Figura 31: Modos de Ver (2001)

²²⁹ Esteve disponível março/2008, no endereço <www.novadanca.com.br> , em 20/06/2008 o site se encontra fora do ar.

integralidade do corpo que, por si só, é repleta de expressividade. Há também o entendimento de que uma pessoa se entrega diferentemente ao movimento quando sabe que este “vai em relação a sua saúde”²³⁰ e, principalmente, que é “na união da saúde corporal, mental e espiritual [que] surge a necessidade de expressão criativa, reflexiva”.²³¹ Funcionalidade e expressividade se retro-alimentam nesta perspectiva.

A Coordenação Motora, desenvolvida pela fisioterapeuta francesa M. M. Béziers, que é um dos principais embasamentos científicos da Companhia, trata do *aspecto mecânico da organização psicomotora do homem*, olhando a motricidade de forma sensível aos órgãos dos sentidos e à propriocepção. Esse trabalho somático desenvolve um olhar para o corpo sensório-motor no sentido evolutivo, filo e ontogenético. É o estudo do aspecto mecânico do movimento do homem enquanto organização psicomotora de uma espécie em evolução. Há uma intensa observação para os movimentos do bebê, seus processos de alinhamento e conexões que apresentam unidade e integridade, e que, no seu desenvolvimento/crescimento são perdidos. O trabalho caminha no sentido de resgatar essas conexões, esse corpo interno, o que Béziers chama de “movimento fundamental”.



Figura 32: Modos de Ver (2001)

A aproximação dos ísqueos, as pequenas rotações dos ossos que seguem o fluxo de suas espirais, as trajetórias em oitos, as abóbadas de apoio (assoalho pélvico, céu da boca, sola dos pés e palma das mãos) e os triângulos de conexão (bacia e mão/cabeça e pés/ “estrela de cinco pontas”: bacia como centro; cabeça, mãos e pés como extremidades), são alguns exemplos de “movimento fundamental”. Esse movimento é o movimento do homem enquanto espécie. A partir dessa compreensão “pode ser codificado no clássico, pode ser codificado na dança contemporânea”²³². Existe, então, nessa concepção, a possibilidade de articular códigos e estudos de consciência e princípios do movimento que podem potencializar o corpo para a dança.

A coordenação motora desenvolvida por qualquer profissional sempre é uma leitura da coordenação motora. Essas diferentes possibilidades de aberturas e leituras desse trabalho somático são permitidas pelo próprio pensamento desenvolvido na prática de Béziers. Como explica Favoreto:

²³⁰ FAVORETO, 2008, em entrevista.

²³¹ FAVORETO, 2006.

²³² (FAVORETO, Pesquisa de campo, 2008)

Béziers falava isso, coloque a coordenação motora em seus olhos, no seu pensamento, no seu coração e perceba o que ela vai fazer de você. O que você fará dela é o que ela vai fazer de você. É um ciclo de alimento. (FAVORETO, Pesquisa de campo, 2008)

Dessa maneira, Favoreto parte do princípio de ampliar esse movimento, esse movimento do corpo interno, que é entendido também como um vocabulário da companhia, e vivencia-lo no tempo-espço. E que essa “vivência intensificada do movimento, possibilita o movimento dançado, extremamente dilatado e comunicativo”²³³:

A pesquisa, a minha pesquisa, é exatamente essa: é como fazer. Eu acredito que essa coordenação motora elevada a uma potência máxima – eu acredito piamente, eu sinto isso no meu corpo – leva a uma performance muito melhor. Você está lá, muito mais inteiro, muito mais íntegro no seu corpo. (...) Potencializar [o corpo sensório-motor]. É deixar essa potência pronta pra expressar, pra viver o momento. Aí, tem toda essa coisa da integração, você vai se sentindo cada vez mais uno. (FAVORETO, Pesquisa de campo, 2008)

Essa concepção do corpo compartilhada pela companhia de certa forma direciona as escolhas criativas. Quando refletimos sobre as obras da companhia²³⁴, percebemos que prevalecem questões sobre a relação do homem com a natureza, os processos evolutivos que implicam no envelhecimento e passam pela infância, a questão da cultura que se perde, a preservação e a extinção. Os processos do corpo humano (tanto o ser quanto a espécie) estão intrincados nas necessidades criativas e nas percepções do grupo.

Béziers, segundo Favoreto, sentia que a espécie humana é uma espécie em degeneração. Degeneração das potencialidades corporais devido ao sedentarismo, ou às novas tecnologias, às formas de viver que vêm se configurando nas estruturas sociais atuais. Seu trabalho artístico, então, aponta não apenas no sentido de resgate do movimento fundamental, mas de se ater para o corpo, para a cultura e a natureza. De refletir sobre essa relação, como ela vem se estabelecendo.

A gente perdeu o movimento da orelha. Pouco a pouco, se deixar, a gente vai definhando mesmo. (...) A gente caminha e tem que ter um movimento mesmo contrário. Acho que a gente precisa ter noção pra onde a gente está caminhando. Eu acredito nisso. Acho que a gente, com nossos pequenos atos, está plantando isso dia a dia. Isso é na verdade o que me move (...), isso que me faz estar na dança, eu acho... Eu acho que a dança é uma arte necessária ao mundo. (FAVORETO, Pesquisa de campo, 2008)

Figura 33:
Seu Acelino (2002)



²³³ FAVORETO, 2006

²³⁴ Para mais informações, ver Anexo 1.

Toda informação incorpora e transforma a maneira como se percebe e se atua no ambiente. O corpo que faz dança, não está desvincilhado da forma como se concebe, como pensa sobre si mesmo, como compreende os processos do ambiente e atua no mundo. Toda organização em dança estará repleta desse fluxo de idéias.

Núcleo Artérias

Figura 34: Ruído 5.1 (2007)



As idéias do Núcleo vêm sendo desenvolvidas a partir das pesquisas coreográficas de Adriana Grechi iniciadas com a Companhia Nova Dança (1997-1999), passando pela Cia. Dois Nova Dança (1999-2002) para se configurar no Núcleo Artérias, que funciona atualmente como um coletivo.

A pesquisa de linguagem em dança do Núcleo Artérias tem como foco a investigação de “estados corporais”, o desenvolvimento de repertórios pessoais do movimento e a conexão com outras mídias para discutir assuntos relacionados ao mundo contemporâneo. A Núcleo Artérias associa o estudo do movimento a uma poética do corpo. Nos processos de criação o Artérias utiliza métodos de improvisação/exploração do movimento, desenvolvendo conceitos de percepção e expansão da potencialidade de cada corpo. Em procedimentos colaborativos, o Artérias cria espetáculos que exploram a singularidade de cada dançarino para tratar de questões conectadas a vida contemporânea. Dissolvendo fronteiras entre as artes o Artérias trabalha com profissionais de vídeo e música.²³⁵

Luciana de Mattos Dias²³⁶ apresenta a estratégia intrincada aos processos investigativos da companhia:

O Núcleo Artérias parte dos “estudos dos sistemas físicos do corpo” – tais como sistema articular, ósseo, glandular, arterial etc. A proposta de investigação corporal que envolve os “estados do corpo” está associada a esses sistemas, e busca promover “estados de presença” – nos quais o sistema eleito é explorado no corpo como um todo. São utilizadas algumas consignas, ou mediações, que vão estimulando cada uma a encontrar esse estado de presença no próprio corpo, nas pesquisas de movimentos. Este estado (de presença) corporal envolve fluxos de movimentos, qualidades que “tomam” o corpo como um todo, não havendo uma parte principal ou “de referência”. Os estados do corpo são explorados a partir das diferentes possibilidades de cada corpo e em cada situação.²³⁷

O foco na investigação de “estados corporais” e desenvolvimento de repertórios pessoais de movimento tem direta ligação à exploração de sistemas corporais tal qual propõe

²³⁵ Disponível em www.estudionave.com, último acesso em junho/2008.

²³⁶ Luciana de Mattos Dias desenvolveu a dissertação de mestrado *Corpo e complexidade – o trânsito arte-ciência nos processos criativos de Adriana Grechi*. UFBA, PPGAC, 2006, na qual discute o trânsito arte-ciência presente nos quatro trabalhos desenvolvidos pela coreógrafa, embasada em autores como Prigogine, Morin, Lakoff, Johnson, Damásio, Katz, Greiner dentre outros.

²³⁷ DIAS, 2006, p. 69.

o Body-Mind Centering, desenvolvido pela pesquisadora norte-americana Bonnie Bainbridge Cohen.

No BMC, a investigação acontece a partir de conhecimentos científicos do funcionamento do próprio corpo. O reconhecimento de padrões de movimento inscritos no corpo referentes ao seu desenvolvimento filogenético e ontogenético²³⁸ e a relação entre o desenvolvimento e aprendizados das habilidades sensório-motoras e do sistema nervoso são alguns dos aspectos abordados.

Outro aspecto abordado pelo BMC é a visão do corpo como um sistema complexo de vários subsistemas corporais: sistema ósteo-articular, sistema muscular, sistema arterial, sistema linfático, sistema glandular, sistema orgânico, sistema nervoso etc. O acesso a esses sistemas acontece por diferentes vias como o estudo científico de seus funcionamentos, diferentes qualidades de toques, utilização de imagens, objetos, vibrações vocais, sonoras, estimulação de sentidos e uso da imaginação. Os corpos são estimulados a pensarem e sentirem esses sistemas na exploração do movimento criativo, através de estímulos específicos, a depender do sistema a ser abordado.

Essa prática somática se desenvolve sobre uma trama que abrange compreensão, sensação, percepção, pensamento imaginativo e ação. As conexões internas e organizações acontecem de forma pessoal através da investigação de questões corporais.

A concepção corporal intrincada ao trabalho de Grechi também traz em si alguns princípios de outras práticas somáticas, como a Técnica de Alexander, o Release Technique e a Eutonia, que priorizam a funcionalidade do movimento, enfatizando alinhamento ósseo e equilíbrio de tónus muscular, atuando diretamente na questão da saúde e manutenção do bailarino. Contudo, seu enfoque criativo e investigativo é mais direcionado a novas possibilidades de “estados corporais”, em como estruturar estímulos investigativos no corpo, através do conhecimento dos diferentes sistemas corporais.



Figura 35: Oficina de estados corporais (2006)
Estúdio Move
Foto: Luciana Dias

BMC... acho interessantíssimo o estudo dos sistemas do movimento. Isso eu utilizo muito, e quando, sempre que penso em estados corporais, tenho o suporte específico de algum, ou alguns sistemas combinados de movimento. (...). Eu acho que a maior parte das

²³⁸ O desenvolvimento do ser humano, desde a sua formação fetal até seu estágio adulto, passa também por fases evolutivas relativas à espécie, como por exemplo, celular, quando zigoto; notocordados, quando ainda embrião desenvolve um cordão nervoso, encontrado em alguns seres marinhos, formação do tubo digestivo tal qual a esponja marinha, movimento irradiado, como a estrela do mar, dentre outros.

técnicas é mais focada no movimento funcional. Eu acho interessante do BMC é que (...) apesar de ter o superte, ou a iniciação da pesquisa no corpo, você pode conectar mais com o imaginário, com a percepção, com o funcionamento também do cérebro, da tua imaginação, do sistema nervoso. Eu acho que abre mais espaço para a criação, o BMC. Acho que as outras técnicas são mais focadas na funcionalidade. E que também é importante pra gente não se machucar, pra equilibrar o uso da força, pra equalizar a força, criar mais possibilidades no corpo. (GRECHI, Pesquisa de campo, 2008)

Assim como o BMC compreende a investigação de movimento de forma pessoal a partir, principalmente, de toques específicos e do imaginário, Grechi utiliza esse

Figura 36: Artérias (2002)



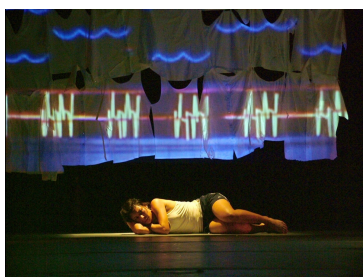
procedimento em seus processos investigativos. Diferentes imagens (corporais ou não), toques, massagens e interferências no corpo do outro são estratégias constantemente utilizadas para descobrir possibilidades que não seriam acessadas sem o estímulo/intervenção do outro, para buscar outros tipos de ação e de coordenação.

Esse tipo de estímulo investigativo dá margem às personalidades, ao “desenvolvimento de repertórios pessoais de movimento”, singularidades de estados corporais a partir de estímulos semelhantes:

É como se a gente partisse de uma questão comum, ou de uma possibilidade comum, mas como cada um vai lidar com essa possibilidade, tem coisas similares, mas tem também as diferenças. Acho que as personalidades estão nessas diferenças. (...). Corpo humano é corpo humano. Então, tem coisas que são similares no funcionamento, mas têm outras, os pequenos jeitos, pequenas maneiras, às vezes grandes maneiras também... são essas personalidades. (GRECHI, Pesquisa de campo, 2008).

Essa concepção do corpo intrínseca a sua pesquisa privilegia a organização pessoal das informações estímulos a partir da investigação corporal enfatizando a singularidade do artista

Figura 37:
Porque nunca me tornei
um(a) dançarino(a) (2004)



envolvido, dialogando diretamente com a concepção de corpo implicada no BMC.

Também o entendimento do corpo como diferentes subsistemas interconectados, atuando conjuntamente num processo interativo, improvisado e organizado em um grande sistema vivo aparece nas escolhas estéticas e na estrutura das obras que lidam com diferentes sistemas artísticos, que possuem funções específicas, atuando de forma integrada e interdependente, em um processo cênico interacional.

A concepção do corpo aparece não apenas nas formas de exploração do movimento, mas também em como a obra se organiza e se desenvolve como um todo relacional durante o processo e a apresentação ao público.

4.3. Estratégias de investigação criativa e afins.

As duas companhias apresentam formas de trazer a exploração e a investigação do movimento para questões do corpo, cada qual a sua maneira. Abordo, a seguir, algumas estratégias investigativas selecionadas pelas coreógrafas e a relação com seu aspecto temático, observando como essa questão é suscitada na exploração do movimento no corpo a partir de questões do próprio corpo.

Favoreto, em sua pesquisa com a Companhia Oito Nova Dança, enfatiza a necessidade de trazer a investigação criativa para a exploração dos movimentos do corpo:

Eu tento super puxar para o concreto. Pra entrar na criação. Eu sinto que, quando eu entro na estrutura do movimento, do corpo, eu fico na essência do que eu estou querendo dizer. E não fico na superficialidade. Eu tento encontrar um lugar mais próximo da essência daquilo. (FAVORETO, Pesquisa de campo, 2008)

Há um rastreamento de que corpo interno será investigado de acordo com o tema poético. E é, então, esse tema do corpo interno que será investigado e explorado em movimento:

Eu procuro algo ali no tema poético que a gente está querendo trabalhar. Algo ali que me dá uma dica da estrutura interna. E aí a gente parte da estrutura interna pra criação. (FAVORETO, Pesquisa de campo, 2008)

Esses temas do corpo interno têm, de alguma forma, relação com a concepção somática do corpo, e, a investigação dos movimentos que irá para a cena, parte dessa compreensão. A seguir, aponto três investigações de corpo interno e seus respectivos temas poéticos, retirados das entrevistas.

O espetáculo *Trapiche*, realizado em 2003, surgiu da relação com os habitantes da Ilha do Cardoso através do Projeto Maruja, desenvolvido pela Cia. Oito Nova Dança junto à comunidade local, que pretendia reavivar questões da cultura tradicional que estavam se perdendo através da promoção de apresentações, oficinas de fandango, bailes etc. O fandango, que é um tipo de dança e música da região, foi recriado pela companhia e estruturado em forma de espetáculo de dança contemporânea: o *Trapiche*.

Nesta criação, Favoreto ao investigar o tema poético – o fandango e seu contexto – identificou a predominância do sistema reto que é ligado à posição ereta e ao enrolamento, no qual também há uma predominância da estática, da simetria e da estabilidade do corpo. Essa identificação sugeriu um corpo interno e o enfoque de exploração: a atenção foi dirigida para investigação de movimentos vivenciados a partir da exploração do sistema reto, predominante no fandango, em variações com o sistema cruzado, que é predominante na sua obra de dança contemporânea, repleta de espirais, circularidades e instabilidades.

Quando fomos atrás do fandango, a gente percebeu que queria estudar e pesquisar essa música, essa dança, essa performance cultural, na verdade, bem abrangente. Estamos falando de extinção... mas quando você vai lá, vai focando, vai focando, dando um zoom, e olha pro fandango. Como é que é o corpo que dança o fandango? Como é o corpo que toca o fandango? Tem uma preponderância do sistema reto. (...) e não é à toa que no fandango é o sistema reto. Tem toda uma coisa ali que é o respeito. Tem um lugar que é pra baixo, que não é pra fora, é pra baixo, é pé no chão. Estou querendo dizer que essa terra é minha. Então tem todo um sentido que vai pela preponderância do sistema. Mas eu não preciso ficar falando disso, “essa terra é minha, essa terra é minha”. Se eu fico no sistema reto, e bato, eu estou falando disso de algum jeito. (FAVORETO, Pesquisa de campo, 2008)



Figura 38: Trapiche (2003)

Há uma compreensão de que o movimento está implicado de pensamentos. Essa abordagem é também oferecida pela somática, especialmente por uma abordagem relativa às organizações motoras psicofísicas, pois, se compreende que o aspecto sensório-motor, além de intrincado ao mental, possui tipos de conexões comportamentais reconhecíveis como quando Favoreto se refere ao batido do tamanco²³⁹, no qual se bate o pé no chão, e que, naquele contexto, pode ser identificado com uma atitude de posse da terra, de pertencimento ao local.

Dessa relação estabelecida principalmente com pessoas idosas, que tinham o fandango inscrito em seus corpos, nasceu o solo *Compêndio para Velhice* (2004). Da experiência do corpo construído para esse trabalho, no qual se estrutura um corpo interno do homem velho, da coluna que enrola, surgiu a necessidade de falar da infância. Essa necessidade não aparece, então, de uma questão de percurso lógico, ela surge de uma sensação corporal, como relata Favoreto:

Nas oficinas que eu dava sobre o processo criativo do *Compêndio para a velhice*, começou a acontecer de eu perceber que o corpo... foi engraçado isso, porque eu construí, só que ainda não estava nomeado na minha cabeça. Eu sabia desse apoio,

²³⁹ Dança dos fandangueros em que usam tamancos de madeira e batem os pés no chão de madeira e que está em um processo de extinção cultural na comunidade da Ilha do Cardoso.

mas não tinha nomeado ainda... Quando fui passar pros outros que corpo era aquele (...), eu comecei a perceber cada vez mais que foi ficando muito forte essa concentração. Esse corpo que vai concentrando, a bacia vai quase que sugando todo o resto. E veio muito forte, na época, a imagem do início da vida mesmo, do ultra-som do meu filho na minha barriga. Veio muito essa sensação de que a pessoa quando vai se aproximando da morte, de aproxima desse estado que a gente vive antes de nascer. Foi muito forte de vivência... não foi uma coisa que veio da idéia. (...) Eu percebi que, na verdade eu ia aprofundar falando da infância. (FAVORETO, Pesquisa de campo, 2008)

A questão do ciclo da vida do corpo humano, desenvolvimento/ definhamento, de que trata Béziers, está implicado, de certa forma nas questões abordadas por Favoreto em suas criações.

Em *Compêndio para Infância* (2005), que trata da criança, do desenvolvimento corporal da criança, os aspectos corporais abordados, além do enrolamento da coluna vertebral (que é o primeiro movimento da coluna, ainda em formação durante o desenvolvimento fetal, no acolhimento do útero materno) se apóia na organização da face, do aparelho fonador, das mãos e no prazer sensório-motor da criança experimentar equilíbrios e desequilíbrios corporais.



Figura 39: Compêndio para a infância (2005)

Essas referências foram buscadas também na abordagem de M. M. Béziers, no movimento fundamental, que “vem como uma herança evolutiva da espécie, dando suporte para a experiência motora e afetiva na relação com o meio”.²⁴⁰

A questão da organização do aparelho fonador, pelas experimentações faciais que o bebê faz para emitir sons (gestos vocais) junto com os movimentos das mãos, foi um dos temas internos, explorado, estudado e investigado para a elaboração criativa. Essa exploração corporal realizada pelos bailarinos, além de gerar movimentos corporais de dança, foi também um dos elementos utilizados na composição sonora do espetáculo/pesquisa.

Segundo Béziers, “a oposição das direções coordenadas da face gera equilíbrio e concentração”. Essa percepção me leva à emissão da voz e da palavra como um gesto de integração entre mente e corpo. A pesquisa se apóia nesse pré-gesto fonador para gerar voz, palavra, presença e relação.²⁴¹

Outro aspecto somático investigado, neste espetáculo, é referente às experiências de equilíbrio e desequilíbrio do corpo no chão, gerando “jogos coreográficos baseados em

²⁴⁰ FAVORETO, 2006

²⁴¹ Ibidem.

quedas”.²⁴²Esse aspecto do movimento (queda e recuperação) tem sido muito abordado em espetáculos de dança contemporânea, e obviamente é uma investigação que se dá no corpo. Contudo, a abordagem, o corpo interno explorado pela Cia. Oito Nova Dança é referente a uma questão do desenvolvimento da criança enquanto estágio de desenvolvimento da espécie humana, do olhar oferecido pela prática somática da Coordenação Motora, e é uma investigação relativa ao ““prazer motor” característico da criança da experimentação do movimento”²⁴³, de se sentir instável em seu corpo.

Essas questões corporais apontadas (sistema reto, enrolamento da coluna, organização do aparelho fonador, equilíbrio/desequilíbrio) são questões do corpo interno que surgem da interação com o tema poético. Do tipo de olhar (que no caso implica uma concepção de corpo da Educação Somática) que se coloca sobre o tema poético. E este, por sua vez, acontece também pela interação com as vivências desse corpo interno em processos criativos. O desenvolvimento do tema poético e a exploração do movimento fundamental ao movimento vivenciado acontecem muito intrincados, co-evoluindo no percurso da companhia em sua totalidade.

Não à toa, Favoreto utiliza uma citação de Béziers nos programas de Trapiche, Compêndio para Infância e na apresentação do próprio site da Companhia:

Por que se o corpo humano é a sede do patrimônio da espécie, é preciso, antes de mais nada, que esse patrimônio seja preservado nos “filhotes de homem” que carregam a esperança de toda a humanidade. M. M. Béziers

As questões da evolução do homem, dos ciclos de vida e dos processos de extinção e preservação abordadas nos temas poéticos da companhia, são, na realidade, questões incorporadas na forma de conceber o corpo, o movimento e o olhar para o meio em que se vive.

O tema poético tem sua referência no corpo. Após essa escolha, o desenvolvimento da cena se faz apoiado nessa articulação, busca concretude corporal para a idéia e a imaginação. O vôo do pássaro só é possível pela resistência do ar.²⁴⁴

Grechi, nas pesquisas desenvolvidas no Núcleo Artérias, traz as investigações temáticas para o corpo, para a questão do corpo em relação/construção com o ambiente em que vive.

Investigações do “estado articular” e do “estado arterial” foram utilizadas tanto nos processos de criação do *Artérias – quando se perde o norte* quanto do *Porque nunca me*

²⁴² Ibidem.

²⁴³ Ibidem.

²⁴⁴ Ibidem.

tornei um (a) dançarino (a)?. Ambos são acessados corporalmente por toques específicos. O articular, por exemplo, pode ser acessado com manipulação e toques nas articulações. O arterial parte do conhecimento de seu funcionamento orgânico, do sangue correndo pelas artérias. Esse conhecimento acessa um imaginário do qual se estabelece um tipo de toque que tem impulso, densidade e direção específicos.

Figura 40: Artérias (2002) e Por que nunca me tornei um(a) dançarino(a)? (2004)



Esse trabalho, que é diretamente inspirado no BMC, mistura conhecimento e imaginário, como explica Grechi sobre, por exemplo, o estado arterial:

É quase uma interpretação do funcionamento do corpo, porque você pode também entender esse funcionamento de várias maneiras. Existe algo ali científico, porque o sangue bombeia, que o coração bombeia o sangue em uma direção e o movimento é direto, é denso... mas você já começa a colocar qualidades em cima que também já são criações. É uma maneira de olhar, uma interpretação. (GRECHI, Pesquisa de campo)

A racionalidade imaginativa de Lakoff, apresentada no primeiro capítulo é intrínseca ao entendimento de corpo desse tipo de processo investigativo. São construídas metáforas em toques e movimentos para se compreender o funcionamento do corpo interno, vivo e em movimento.

Na entrevista, Grechi apontou o autor Zygmunt Bauman como uma importante referência que desencadeou novos modos de sua percepção da relação corpo-ambiente:

Desde o “Amor líquido” do Bauman (depois eu li quase todos os outros dele), comecei a perceber o ambiente e o mundo de hoje de uma maneira um pouco diferente. Então, eu acho que a partir dessas leituras, também, comecei a perceber o ambiente como uma quantidade enorme de estímulos que desestabilizam o corpo e o corpo tentando sobreviver nessa quantidade enorme, nesse ambiente líquido, transitório. (GRECHI, Pesquisa de campo, 2008)

Tudo está agora sempre a ser permanentemente desmontado, mas sem perspectiva de nenhuma permanência. Tudo é temporário. É por isso que sugeri a metáfora da “liquidez”, para caracterizar o estado da sociedade moderna, que, como os líquidos, se caracteriza por uma incapacidade de manter a forma. Nossas instituições, quadros de referência, estilos de vida, crenças e convicções mudam antes que tenham tempo de se solidificar em costumes, hábitos e verdades ‘auto-evidentes’.²⁴⁵

²⁴⁵ BAUMAN apud FAVORETO, 2006.



Figura 41: Ruído 5.1 (2007)

As questões das instabilidades e do corpo buscando sobreviver nesse processo de bombardeio de informações são trazidas para o corpo, para a investigação no corpo. Como aponta Adriana, há algum tempo o Núcleo vem investigando como lidar com vários focos de atenção ao mesmo tempo, como desestabilizar o corpo e as coordenações que se tornaram hábitos. No espetáculo Ruído 5.1 (2007), essa questão aparece em relação à

expansão do consumismo na sociedade e em como esses ideais de consumo se inscrevem no corpo.

A investigação da instabilidade no corpo suscita questões de estratégias investigativas para abordar a questão de tal forma que seja incorporada: “como alterar a dinâmica? Criar imprevisibilidade nas dinâmicas? Como criar imprevisibilidade nas direções espaciais, no local de iniciação do movimento, no equilíbrio, para descobrir outras maneiras de fluxo? De fluxo num ambiente que a gente mesmo provoca, completamente instável que a gente mesmo provoca, completamente instável, fragmentado, com estímulos simultâneos?”²⁴⁶

Uma das primeiras questões investigadas, ainda no início da pesquisa, foi o funcionamento do sistema de equilíbrio do corpo, o sistema vestibular. A partir do conhecimento científico desse sistema, localização e funcionamento, se iniciou uma investigação no corpo com pequenas manipulações da cabeça, provocando pequenos desequilíbrio e continuidades entre eles. Neste processo, novas formas de desestabilizar o corpo foram surgindo.



Figura 42: Ruído 5.1 (2007)

Uma outra estratégia dessa pesquisa foi o “dobrar”, que implicava em como encontrar diferentes formas de dobrar o corpo. Como procedimento utilizaram toques e manipulações – um dobrando o corpo do outro, para encontrar formas inusitadas de dobrar o corpo que talvez não fossem acionadas pela auto-investigação. Dando continuidade em investigações corporais particulares, que buscam dar continuidade ao fluxo de dobrar, novas possibilidades de dobras e encaixes corporais aparecem, e precisam ser solucionados para dar continuidade a exploração, ao fluxo desse estado de dobrar. Essa é uma estratégia para desestabilizar o corpo

²⁴⁶ GRECHI, Pesquisa de campo, 2008.

que parte da problematização do próprio movimento da estrutura corporal que se trava e precisar encontrar soluções para o seu fluxo, que por vezes é descontínuo e fragmentado.

A gente começa a criar problemas pra desestabilizar. Então, todos os estímulos começam com algum tipo de toque, com algum tipo de foco muito físico, mas dali pra frente começa a entrar em outras camadas.

Hoje, vindo pra cá, eu fiquei pensando: “o que me interessava realmente nessa história do consumismo?” (...). Agora que eu estava entendendo um pouco melhor porque o consumismo, porque, a idéia principal que veio do consumismo é essa quantidade de estímulos diferentes e que você reage, procura ser muito rápido pra reagir, procura lidar com uma quantidade enorme de estímulos. Mas, no caso específico do ruído, o que a gente criou, era uma falta de sentido. Porque, ao mesmo tempo que você reage a muitas coisas, muitos estímulos ao mesmo tempo, você nem sabe pra que mais está reagindo, o porquê. (GRECHI, Pesquisa de campo, 2008)

Figura 43: Ruído 5.1
(2007)



Há, na concepção do corpo, presente nos trabalhos de Grechi, uma percepção da sua relação intrínseca ao ambiente em que vive, e, questões da contemporaneidade como a complexidade e compreensões do funcionamento do corpo em sistemas abertos em interação com o ambiente aparecem nas suas estratégias investigativas e criativas e nos resultados cênicos.

Atualmente, Grechi desenvolve um novo projeto no qual seu enfoque físico é encontrar formas de “enganar a percepção, ou a ação”. Para isso, tem investigado toques com pressão nas articulações, e a possibilidade do corpo expulsar essa pressão. Essa estratégia tem criado qualidades específicas de estados corporais, cujo sistema corporal ativado ainda não foi identificado pela coreógrafa. O tema poético não foi explicitado na entrevista, mas é possível perceber que existe uma continuidade do tipo de questões a serem investigadas que problematizam o movimento, a necessidade de trazer para uma exploração do corpo, do movimento do corpo de tal forma que estabeleça um repertório específico de qualidades, de estados do corpo, para a construção da cena. As questões abordadas em seus trabalhos são questões do corpo em interação com o seu meio.

Uma das questões que podem ser identificadas até então é que a relação entre tema poético e investigação corporal acontece de forma relacional em processos de mudança de

percepção do corpo e do ambiente. Essas novas percepções que emergem aparecem nas formas de estruturar a obra coreográfica, a investigação do movimento e também a estrutura do Núcleo, que, como expõe Dias, começou a assumir uma nova configuração, funcionando como um “coletivo inteligente”.

A concepção de corpo oferecida pelo Body-Mind Centering, em sua pesquisa parece estar presente sob três aspectos: o tipo de conhecimento científico do corpo e dos sistemas corporais, a metodologia investigativa do movimento e, por último, a relação com a estrutura cênica, que se apresenta como uma interação de diferentes subsistemas interconectados.

Como já foi apontado no texto, as duas coreógrafas indicam que a preparação do corpo acontece junto, durante o processo de criação, de acordo com a proposição cênica. Ambas afirmam que tanto nos ensaios quanto na preparação para a cena (apresentação do espetáculo), o aquecimento do corpo vai no sentido da obra em questão.

Favoreto aponta que a preparação do corpo da companhia acontece na relação entre o “trabalho de base”²⁴⁷ e as necessidades em relação à montagem cênica. O aquecimento e o desenvolvimento de habilidades específicas acontecem durante o processo e, de acordo com as necessidades da cena que vão surgindo, fazem aulas direcionadas.

Nos trabalhos de Grechi, cada um é responsável pelo seu aquecimento tal qual sente mais apropriado ao corpo. A preparação do corpo para o trabalho vai se estabelecendo durante o processo criativo e, estímulos e preparações específicos são selecionados para acessar estados do corpo em determinado trabalho. E, apesar de ser uma técnica transitória desenvolvida para cada um dos trabalhos, existe uma linha de pesquisa que segue um tipo de continuidade, mesmo que com pequenas mudanças.

Neste processo, alguns recursos são utilizados no processo de acionar a sensorialidade, a percepção do ambiente e do grupo como um todo pelas duas coreógrafas. Favoreto se apóia no tempo, na questão do impulso uníssono, motivado pelo estímulo sonoro e pela “escuta”. Grechi se apóia no trabalho do “espaço vivo”, como nomeia essa percepção do outro, e da relação entre os bailarinos.

Estas estratégias parecem ser soluções corporais que acontecem de acordo com o tipo de estrutura coreográfica que são estabelecidas.

²⁴⁷ Apoiadas em Béziers e Vianna.

Nos trabalhos em grupo da Cia. Oito Nova Dança, a trajetória dramaturgica do espetáculo é baseada em partituras de movimento, estruturas coreográficas e estados corporais. Os bailarinos em cena se apóiam nesta estrutura coreográfica atuando como investigadores.²⁴⁸ A sonoridade também é um elemento muito forte e presente na investigação de movimentos da companhia.

Quando existem coreografias em uníssonos, a relação estabelecida acontece em termos do impulso do movimento e não em termos de forma ou espaço. E esse impulso acontece pela interação/percepção/escuta entre o elenco. Favoreto identifica esse impulso como uma questão temporal, um “junto” temporal.

Eu tenho uma pesquisa muito forte com a relação entre som e movimento. É o tempo do movimento que nos une. É onde a gente é mais exato num uníssonos, por exemplo. E não é a forma, não é o espaço. É o tempo, o impulso. (FAVORETO, Pesquisa de campo, 2008)

As estruturas coreográficas de Grechi se apresentam de forma um pouco distinta. Existem focos de atenção fixos de investigação dos bailarinos. Esses focos de atenção são relativos aos estados corporais acessados e investigados em cena, de forma seqüencialmente organizada. Contudo, o espaço e o tempo que cada um utiliza pra desenvolver depende da conexão entre o grupo que, além dos bailarinos, inclui um músico e um videoasta que atuam cenicamente com projeções e trilhas interativas. O tempo e o espaço de exploração acontece pela interação do elenco e de algumas regras e “deixas” pré-estabelecidas, como, por exemplo, buscar um equilíbrio na ocupação do espaço ou entrar em determinado estado corporal quando todas as caixas estiverem no chão (no caso do Ruído, que tem caixas plásticas espalhadas pelo palco).

Para trabalhar essa conexão e escuta, Grechi propõe como preparação corporal o “espaço vivo” que é um trabalho de conexão, percepção e escuta. Neste momento cada um conduz um pouco os estímulos de movimento e os impulsos.

Tanto nos processos de Favoreto quanto de Grechi, há uma atenção para o desenvolvimento da percepção do outro, da sensorialidade e do desenvolvimento do ‘olhar cego’ ou panorâmico.²⁴⁹

Durante as aulas que freqüentei, das duas coreógrafas, pude perceber nas estruturas de suas aulas e na forma de conduzir os alunos, preocupações e enfoques em questões do corpo.

²⁴⁸ FAVORETO, 2006.

²⁴⁹ Ver Capítulo II.

A estrutura das aulas, que apresentam muitas semelhanças tanto no tipo organização corporal quanto na organização da própria aula, se apóia diretamente nas questões do corpo, do estudo das conexões internas, da relação com o espaço, com a gravidade, a percepção do peso, com a funcionalidade do movimento.²⁵⁰

Ambas utilizam investigação do movimento (improvisação) direcionada a partir de princípios somáticos e trabalham questões da escuta, da percepção do outro e do ambiente valorizando descobertas dos movimentos pessoais a partir da investigação desses princípios. Também utilizam seqüências de movimento pré-definidas e abordam assuntos diferentes a partir da mesma seqüência, deslocando os focos de atenção, modificando modos de perceber, explorando questões enquanto possibilidades.

Essa concepção do corpo a partir da somática que pode ser observada, além de implicar no processo e no resultado criativo, constrói, nas artistas, uma necessidade similar de perfil de bailarinos, um tipo de artista com uma postura similar em relação a vida: a de estar aberto, disponível para vivenciá-la.

Um corpo que vivencia. Que vivencia o instante, que sente o movimento. (...). Quando a pessoa tem essa perspectiva na vida, ela sente o movimento, ela experiência com profundidade, ela tem essa abertura e essa curiosidade. (...). Eu sinto que mais importante que corpo, é por onde ela vê o mundo. (FAVORETO, Pesquisa de campo, 2008)

Disponibilidade pra experimentar, pra explorar. (GREGHI, Pesquisa de campo, 2008)

Um dançarino, nessa perspectiva, não é apenas um corpo com habilidades específicas, é uma pessoa que organiza idéias em movimentos, em constante interação com o ambiente em que vive.

Eu acho que uma das coisas melhores que eu tenho feito na minha vida, melhor do que os livros que eu escrevi, foi não deixar morrer o menino que eu não pude ser e o menino que eu fui, em mim. (...) Sexagenário, tenho sete anos; sexagenário, eu tenho quinze anos; sexagenário, amo a onda do mar, adoro ver a neve caindo, parece até alienação. Algum companheiro meu de esquerda já estará dizendo: Paulo está irremediavelmente perdido. E eu diria a meu hipotético companheiro de esquerda: Eu estou achado, precisamente porque me perco olhando a neve cair. Sexagenário, eu tenho 25 anos. Sexagenário, eu amo novamente e começo a criar uma vida de novo. Paulo Freire²⁵¹

²⁵⁰ Ver item 2.4 do capítulo II, sobre princípios somáticos.

²⁵¹ FREIRE apud NETO, SILVA, 2006, p.10.

ASPECTOS CONCLUSIVOS

Nesta pesquisa, que se fez qualitativa pela natureza do assunto abordado, uma postura *se isto, então aquilo*, não parece condizer com o que pôde ser estudado, refletido e observado. Dessa forma, os aspectos conclusivos aqui descritos surgem a partir de reflexões pontuais: um olhar questionador, construído, tendo por base os conceitos levantados e as observações em campo.

A partir do interesse de investigar relações entre proposições artísticas e estudos de movimento do/no/pelo corpo que dança, surgiu a hipótese de que a Educação Somática, que aborda o corpo e o movimento em sua complexidade de forma integrada, e concebido como redes de conexões cognitivas, perceptivas e sensório-motoras, constitui-se potencialmente num campo fértil, oferecendo instrumental prático/teórico para formulação de estratégias de exploração criativa em dança, que articulam intrinsecamente investigações artísticas e corporais.

Para desenvolver a pesquisa diferentes conceitos relevantes a seu objeto foram levantados. Questões referentes a aspectos da contemporaneidade e sua relação com a dança, aspectos do corpo tanto por uma abordagem oferecida pela Teoria do Corpomídia quanto pela Educação Somática e reflexão princípios selecionados da somática em sua relação com a dança, além de reflexões sobre corpo e criação. A pesquisa de campo, que incluiu entrevista de caráter semi-aberto com duas coreógrafas e pesquisadoras brasileiras de dança – Adriana Grechi e Lu Favoreto – cujos trabalhos relacionam princípios e pressupostos da somática e proposições artísticas, participação em suas aulas e fruição dos respectivos espetáculos: *Ruído 5.1* (2007) e *Trapiche* (2003), iluminou questões pragmáticas sobre formas de abordagem que integra princípios da somática e investigação corporal em composições de dança.

A possibilidade de encontrar nos princípios e pressupostos da Somática estratégias de investigação criativa na dança pôde ser efetivamente observada na forma como Adriana Grechi e Lu Favoreto desenvolvem suas pesquisas coreográficas, procurando utilizar o corpo como referencial primário de ignição e de experimentação em seus laboratórios. A maneira como elas selecionam as questões a serem investigadas no corpo, referentes à proposição criativa, acontece de forma co-evolutiva: as explorações suscitam orientações poéticas que por sua vez suscitam investigações em um processo de auto-feedback contínuo. Dessa forma,

as escolhas das estratégias de investigação acontecem por similaridades criativas e associativas de idéias e percepções, a exemplo da obra *Ruídos 5.1* de Grechi, a idéia do consumismo associado à intensidade de informações atuando no corpo que o desestabilizam sendo investigada por explorações de pequenos movimentos do sistema vestibular. Ou, no trabalho de Favoreto, onde *Compêndio para a Infância* surgiu de uma necessidade corporal originada pelo enrolamento da coluna e concentração na bacia proporcionada pela investigação corporal de *Compêndio para Velhice*.

Essas similaridades criativas, no caso das coreógrafas pesquisadas, têm por base referencial o corpo e o movimento, que configuram-se como eixos investigativos em abordagens advindas das práticas somáticas.

Essa estratégia se mostrou como um possível caminho para a primeira questão que instigou a pesquisa, que buscava encontrar formas de integrar propostas artísticas à investigação do corpo/movimento cênico. Tanto Favoreto quanto Grechi demonstraram buscar estratégias de investigação corporal fazendo uso de alguns recursos instrumentais e ideológicos da Educação Somática. A ampliação do “movimento fundamental” para o “movimento vivenciado” de Favoreto, e a utilização dos toques e dos conhecimentos científicos sobre o corpo para investigação dos “estados corporais” de Grechi, por exemplo, demonstram concepções de corpo apoiadas em concepções enunciadas pela Educação Somática.

Nos trabalhos de Favoreto, o entendimento de corpo elaborado principalmente pela Coordenação Motora de M. M. Béziers aparece tanto na forma de estabelecer as estratégias de investigação do movimento, que se apóiam em assuntos pesquisados por Béziers, quanto nas escolhas temáticas, muito ligadas aos ciclos da vida e aos processos evolutivos da humanidade.

Nas obras cênicas de Grechi, a concepção do corpo também ligada à Educação Somática, principalmente ao conhecimento dos sistemas corporais da forma apresentada pelo Body-Mind Centering, parece estar presente sob três aspectos: o tipo de conhecimento científico do corpo e dos sistemas corporais, a metodologia investigativa do movimento e, por último, a relação com a estrutura cênica, que se apresenta como uma interação de diferentes subsistemas interconectados.

Contudo, nas obras de ambas as coreógrafas, há uma trama de conhecimentos envolvidos que não são apenas referentes à Educação Somática. Esta faz parte da forma de se

conceber o corpo intrincado em seus trabalhos, também, mas não há como afirmar que porque “elas concebem o corpo desta maneira, então os trabalhos coreográficos se organizam desta forma” – não dá para simplificar ao nível de causa e efeito numa relação linear e direta. Nesta pesquisa, o enfoque, o direcionamento do olhar estava para as abordagens relativas à aplicações de proposições da Somática e não a Somática como referência única para as abordagens compositivas.

Nos dois casos foi possível observar um cuidado com o indivíduo (o dançarino) envolvido nos processos criativos, tanto no que se refere à saúde dos corpos, quanto à valorização das personalidades nos movimentos e nas idéias abordadas, valorizando também a autonomia de cada intérprete e de suas realidades corporais. Esse olhar para o outro como um ser íntegro, organizador de idéias em movimentos e não apenas um executor, também tem correlação direta com a abordagem oferecida pelas práticas somáticas, que enfatizam o corpo percebido pela primeira pessoa, em direta propriocepção. O sujeito é o verdadeiro responsável pelo trabalho, apenas orientado para procedimentos de auto-percepção. Na dança, propõe a possibilidade de explorar novos gestos ou novas formas de organiza-lo. A somática, nesse processo, instrumentaliza o dançarino com questões relativas ao corpo e ao seu funcionamento dando margem a outras formas de abordar, explorar e de conceber o movimento.

Durante o desenvolvimento da pesquisa, foi possível perceber que outras abordagens do corpo, de como o corpo funciona em interação com o mundo/ambiente, também demonstraram essa capacidade de alterar a percepção, inclusive no gestual, na forma de olhar para o movimento e fazê-lo. Leituras de George Lakoff, Mark Johnson e António Damásio desempenharam importância fundamental nesse processo, pois as novas perspectivas oferecidas por esses autores modificaram também a forma como eu percebia a somática e a compreendia em meu corpo.

Esse processo ratificou impertinências das dicotomias mente e corpo, e teoria e prática, e também apontou para uma nova possibilidade de olhar para o corpo que dança. A idéia de que toda informação que chega em um corpo é incorporada e transforma a maneira como se percebe e se atua no ambiente pressupõe que toda organização em dança resulta, ainda que oculta, de grande fluxo de idéias, associações e de pensamentos. Ou seja, o corpo que faz dança não está desvinculado da forma como concebe e pensa sobre si próprio, como compreende os processos do ambiente e como atua e transforma seu entorno, mutuamente.

Com base neste entendimento, a Somática oferece recursos instrumentais por propor conhecimentos e formas de tratamento do corpo pela perspectiva da primeira pessoa, o próprio agente; como a informação é incorporada, na forma como o concebe, como pensa sobre si mesmo, inclusive no movimento.

Por ter o corpo como objeto central de estudo, a Somática pode ser significativa, pois oferece informações acerca do corpo, que incorporadas o transforma. Essa forma de olhar para o assunto possibilitou uma nova perspectiva na relação entre a concepção de corpo da Somática, que, de uma perspectiva terapêutica, busca um corpo equilibrado, e a Teoria do Corpomídia, que entende o corpo como negociação constante com o meio em um intenso fluxo de troca de informação e de transformação mútua.

A possibilidade de olhar para as concepções de corpo proporcionadas pela Educação Somática como informações incorporadas fez muito sentido ao longo da pesquisa, pois foi possível observar principalmente durante as aulas de dança que frequentei, de Grechi e Favoreto, princípios de práticas somáticas intrínsecos na forma como concebem o corpo no movimento. E durante as entrevistas e a observação dos espetáculos foi possível observar que essa maneira de conceber o corpo aparecia tanto na forma de organizar as estratégias (procedimentos) de investigação criativa quanto no resultado cênico. Um corpo que pensa e pensando se expressa.

As experiências pela perspectiva da Somática são integradas e inseparáveis, e isso se estende, no caso das coreógrafas entrevistadas, para a relação trabalho corporal/trabalho criativo. As proposições artísticas acontecem junto com a preparação corporal via investigação de questões do corpo proporcionada por princípios e pressupostos da Educação Somática. Dessa forma, existe um trabalho de corpo específico para o projeto cênico desenvolvido, o que dilui a dicotomia técnica/criação, apontado para uma abordagem integrada entre corpo e criação. A dança ocorre pelo corpo, e não o corpo pela dança.

Ao investigar duas coreógrafas que compartilhavam concepções de corpo da somática, que vivenciaram algumas experiências profissionais juntas e, ao mesmo tempo, possuíam olhares e concepções cênicas distintas, tornou-se ainda mais evidente a possibilidade de se pensar a somática como propiciadora de informação incorporada sobre o próprio corpo, pois, ambas coreógrafas possuem informações similares, contudo organizadas criativamente de formas muito diferentes, associadas a questões distintas.

A abordagem da somática, iniciada no começo do Séc. XX, enfatiza as singularidades corporais, e, também pode ser pensada como fator importante para a pluralização das organizações compositivas contemporâneas de dança, pois pontua cada corpo como potencial único. A emersão de uma percepção do homem como unidade corporal ímpar, complexificou o universo de possibilidades organizacionais da dança e ao próprio corpo que dança, oferecendo instrumental de conhecimento e exploração do movimento, amplificou a quantidade de interações e interferências entre um grande número de possibilidades (unidades-indivíduos), dando margem a bifurcações, a novas organizações criativas, o que caracteriza a cena contemporânea.

Contudo, não levando em conta somente a obra das entrevistadas e sim uma experiência pessoal de experimentação e observação, a atual percepção é de que ao mesmo tempo que uma abordagem somática estrutura o corpo, um novo tipo de estruturação – ou princípio organizativo do movimento – é instaurado e, no caso da dança, aparecem tipos de movimentos compartilhados entre diferentes grupos.

Dessa forma, amplia repertórios, expande mapas corticais, aumenta possibilidades expressivas e colabora efetivamente para a dança, porém, concomitantemente, interfere em como o corpo pensa sobre si mesmo, como compreende o movimento, e acaba por sugerir uma vertente de trabalho corporal observável na performance cênica, um corpo compartilhado, afinal o corpo se modifica com a informação que recebe, percebe de outra forma e se move de uma nova forma.

Ou seja, o estudo do movimento dos seres humanos enquanto espécie, das conexões internas e novas organizações de padrões musculares no sentido terapêutico, meta da somática, impacta na dança (que não tem meta terapêutica) que um corpo realiza, apesar de haver inúmeras formas de se abordar essa informação, que, ao que parece, não é inerente ao corpo humano, pois precisa ser vivenciada (ou aprendida)²⁵² – como muitas práticas somáticas apontam – e constantemente acessada, para estabilizar e “virar corpo”, assim como qualquer prática corporal.

Apesar de não me debruçar sobre essa questão na pesquisa, aponto aqui como uma possível abordagem a ser investigada no que diz respeito às práticas somáticas e a dança, pois, aparentemente parece possível encontrar algumas semelhanças nos corpos que praticam educação somática e dançam, na maneira como se movem. A questão é se a Educação

²⁵² Os autores da somática se referem a suas práticas como um processo de reaprendizagem de algo que se perde ao longo do desenvolvimento do indivíduo.

somática interfere como uma nova informação que, de certa forma, estabelece um corpo, um novo hábito motor, modificando a relação com o corpo devido a sua prática, ou se nos aproxima do movimento mais inerente e instintivo da espécie humana apontando para experiências profundamente compartilháveis que podem ser acessadas por trabalhos de percepção extremamente sensíveis.

Fortin relata no artigo “*Living in Movement – Development of Somatic Practices in Different Cultures*”,²⁵³ sua experiência no I Encontro Internacional de Educação Somática, realizado no Sesc-Campinas em 2001, no qual inclusive eu participei pelo grupo de pesquisa Dançaberta. Foram realizadas mostras de dança, palestras e trabalhos desenvolvidos com Dança e Educação Somática. Sua expectativa de assistir aos trabalhos de dança que fossem caracterizados “brasileiros” foi frustrada, pois se impressionou com a semelhança entre os corpos dos bailarinos brasileiros e os dos canadenses com quem convive e trabalha. Todos que participavam ali, de certa forma tinham uma prática somática no corpo e essa experiência interferia na dança que realizavam.

Certamente esta é uma questão muito complexa que envolve inúmeros fatores, e por se tratar de um evento pontual muito específico, não pode ser generalizado, como a própria Fortin argumenta. Mas para essa questão, levanta a seguinte possibilidade:

...some somatic practices touch upon the issue of culture when the somatic exploration goes to the depth of cellular experience; a place shared not only by human beings but by all living organisms.²⁵⁴

A dicotomia natureza/cultura aparece nessa perspectiva como uma trama integrada, e o ‘destrinchamento’ desse assunto, requer uma nova pesquisa, uma nova investigação.

Por fim, as inquietações de observar performances que não apresentavam suas propostas artísticas na performance corporal do dançarino conforme mencionado na apresentação como uma das questões motivadoras de pesquisa podem encontrar respaldo na investigação corporal que se dá a partir de princípios e pressupostos da Somática uma vez que instrumentaliza o dançarino a lidar com investigações de/no/pelo corpo.

O encontro com possíveis estratégias de investigação criativa que, transformam assuntos do mundo (ou proposições artísticas) em assuntos do corpo foi revelador para identificar também que nos assuntos do corpo estão os assuntos do mundo, contextualizados,

²⁵³ Publicado no Journal of Dance Education, v2, n4, 2002.

²⁵⁴ FORTIN, 2002, p.134. “(...)algumas práticas somáticas tocam além da questão cultural quando a exploração somática vai para o departamento da experiência celular; um lugar compartilhado não somente por seres humanos mas por todos os organismos vivos”. (tradução nossa)

em qualquer circunstância. Essa percepção suscitou um olhar mais generoso, cuidadoso e principalmente curioso para o corpo que dança e, alguns aspectos, antes hiper-valorizados por mim, se diluíram. Os interesses se modificaram porque a percepção se modificou.

*“You have to love dancing to stick to it.
It gives you nothing back, no manuscripts to store away,
no paintings to show on walls and maybe hang in museums,
no poems to be printed and sold,
nothing but that single fleeting moment
when you feel alive.
It is not for unsteady souls”.*

Merce Cunningham

BIBLIOGRAFIA

- ALEXANDER, F. M. *A ressurreição do corpo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (1^a. ed. 1969)
- ALEXANDER, G. *Eutonia: um caminho para a percepção corporal*/ Gerda Alexander. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- BARKER, S. *A técnica de Alexander: aprendendo a usar seu corpo para obter a energia total*. São Paulo: Summus, 1991.
- BARROS, M. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. São Paulo: Record, 2001.
- BASARAB, N. *O manifesto da transdisciplinaridade*. São Paulo: Triom, 1999.
- BERTAZZO, I. *Cidadão Corpo: identidade e autonomia do movimento*. São Paulo: Summus, 1998.
- BERTHERAT, T; BERNSTEIN, C. *O corpo tem suas razões: antiginástica e consciência de si*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. (1^a.ed.1976)
- BERTHOZ, A. *Lições sobre o corpo, o cérebro e a mente: as raízes das ciências do conhecimento no Collège de Franca*. Bauru, SP: EDUSC, 2005. p.11-33.
- CHURCHLAND, P. M., *Matéria e consciência: uma introdução contemporânea à filosofia da mente*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- CUNHA, A. G. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2007.
- DAMASIO, A. *O erro de Descartes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- DAMASIO, A. *O mistério da Consciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DAMASIO, A. *Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- DAWKINS, R. *O capelão do Diabo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p.207-273.
- DENYS-STRUYF, G. *Cadeias musculares e articulares: o método G.D.S*. São Paulo: Summus, 1995.
- DIAS, L. M. *Corpo e complexidade – o trânsito arte-ciência nos processos criativos de Adriana Grechi*. UFBA, PPGAC, 2006.
- FAVORETO, L. *Caderno Oito Nova Dança*. Funarte Petrobrás: Prêmio Klauss Vianna, 2006, sem páginas.

- FEYERABEND, Paul. *Contra o método*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.
- FELDENKRAIS, M. *Vida e Movimento*. São Paulo: Summus, 1988. (1ª.ed. 1984)
- FELDENKRAIS, M. *Consciência pelo movimento*. São Paulo: Summus, 1977.
- FERNANDES, C. *O corpo em movimento: o sistema Laba/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.
- FERREIRA, A. B. H. *Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa*. São Paulo: Editora Nova fronteira, 1995.
- GLEISER, M. *A dança do universo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GONÇALVES, M.A.S. *Sentir, Pensar, Agir: corporeidade e educação*. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- GREINER, C. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- HARTLEY, L. *Wisdom of the body moving: an introduction to body-mind centering*. Clifonia: North Atlantic Books Berkeley, 1994.
- KAPIT, W.; ELSON, L. M. *Anatomia: manual para colorir*. São Paulo: Roca, 1977.
- KATZ, H. *Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: Helena Katz e FID editorial, 2005, 1 ed.
- LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. *Metodologia científica: ciência e conhecimento científico; métodos científicos; teoria, hipóteses e variáveis e metodologia jurídica*. São Paulo: Editora Atlas S.A., 2004.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic books, 1999.
- LAKOFF, G; JOHNSON, M. *Metáforas da vida cotidiana*. São Paulo: Educ, 2002. p.293-360.
- LEAL, P. *Respiração e Expressividade: práticas corporais fundamentadas em Graham e Laban*. São Paulo: Annablume, 2006.
- LEVINE, P. A.; FREDERICK, A. *O despertar do tigre: curando o trauma*. São Paulo: Summus, 1999.
- MASTERS, R. *O caminho para o despertar: exercício para estimular o corpo, a personalidade e a alma*. São Paulo: Editora Pensamento, 1997.
- MORIN, E. *Introdução ao Pensamento Complexo*. Lisboa: Espistemologia e Sociedade, 1990.

MORIN, E. *A cabeça bem-feita: repensar a reforma reformar o pensamento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes Ltda., 1978.

PESSIS-PASTERNAK, G. *Do caos à inteligência artificial: quando os cientistas se interrogam*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993. p.35-50, p.83-94

PINKER, S. *Tabula rasa: a negação contemporânea da natureza humana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PRIGOGINE, I. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996.

PRIGOGINE, I; STENGERS, I. *A nova aliança metamorfose da ciência*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

ROLF, I. P. *Rolfing – a Integração das Estruturas Humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SWEIGARD, L. *Human Movement Potential: Its Ideokinetic Facilitation*. Boston: University Press of America, 1974.

SILVA, E. R. *Dança e pós-modernidade*. Salvador: Edufba, 2004.

TODD, M. *The Thinking Body: A Study of the Balancing Forces of Dynamic Man* (1937). New York, NY: Dance Horizons, Inc., 1972..

TOMASELLO, M. *Origens culturais da aquisição do conhecimento humano*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VIANNA, K. *A dança*. São Paulo: Siciliano, 1990.

VIEIRA, J. A. *Ciência: formas de conhecimento: arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.

Artigos em livros:

BRUM, L. *A dança de um Rio*. In: Lições da Dança 1. Rio de Janeiro: UniverCidade 1998. p. 205-216.

GODARD, H. *Gesto e percepção*. In: Lições da Dança 3. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999, p.11-35.

GREINER, C., KATZ, H. *A natureza cultural do corpo*. In: Lições da Dança 3. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999. p.77-102.

KAMINOFF, L. *Anatomia da Yoga*. São Paulo: Manole, 2008.

KATZ, H. *O coreógrafo como DJ*. In: Lições da Dança 1. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1998. p.11-24.

KATZ, H. *A dança, pensamento do corpo*. In: O homem-máquina: a ciência manipula o corpo/ organizador Aduino Novaes – São Paulo: Companhia das Letras, 2003. P.261-274.

KATZ, H. *Past Forward – arquiteturas e armadilhas de Anne Teresa de Keersmaeker*. In: Dança e educação em movimento/ organizador Julieta Calazans, Jacyan Castilho e Simone Gomes. São Paulo: Editora Cortez, 2003. P. 265-271.

KATZ, H. *Visto de entrada e controle de passaportes da Dança Brasileira*. In: Tudo é Brasil, Lauro Cavalcante (org). Rio de Janeiro. 2004. P. 121-131.

SOTER, S. *A educação somática e o ensino da dança*. In: Lições da Dança 1. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1998. p. 141-148.

Entrevista:

GODARD, H. 2004, p. 75. *Olhar cego*. Entrevista com Hubert Godard, por Suely Rolnik In: Clark, do objeto ao acontecimento: projeto de ativação de 26 de experimentação corporal, Paris, 21 de julho de 2004

Artigos:

BRODIE, J.; LOBEL, E. *Integrating Fundamental Principles Underlying Somatic Practices into the Dance Technique Class*. In: Journal of Dance Education. V4, n3, 2004.

DIAMENT, A. J., *Neurofisiologia da aprendizagem*. In: Revisões & Ensaios. Peiat. (S. Paulo) 5, 1983. p. 83-93. Disponível em <<http://www.pediatrasiapaulo.usp.br/upload/pdf/787.pdf>> . Acesso em Abril/2008

FORTIN, S. *Educação Somática: novo ingrediente da formação prática em dança*. In: Cadernos do GIPE-CIT, Salvador, n.2, p.40-55, fev. 1999.

FORTIN, S. *Living in Movement – Development of somatic practices in different cultures*. In: Journal of Dance Education, v. 2, n. 4, 2002.

GREEN, J. *Somatic knowledge – the body as content and methodology in dance education*. In: Journal of dance education, v. 2, n. 4, 2002.

GREINER, C.; QUEIROZ, J. *Por um nova metodologia para investigar o surgimento e a evolução de padrões de movimento em dança a partir de diálogos culturais*. In: *Repertório teatro & dança* (PPGAC – UFBA). Ano 3, n4, 2000.1.

KATZ, H. *Entre a razão e a carne*. In: Gesto 1. Prefeitura do Rio Revista do Centro Coreográfico, dez 2002. (pg.31 a 35)

NETO, E.; SILVA, M. R P. *Infância e inacabamento: um encontro entre Paulo Freire e Giorgio Agamben*. UFBA – aula, s/ publicação. 2006. 13 p.

QUEIROZ, L. *BMC – escola de movimento e contato*. UFBA – aula, s/ publicação. 2008. 2 p.

Dissertações:

BITTAR, A. J., *Hibridismos e Interfaces: o estudo de células corporais para o dançarino de uma partitura coreográfica contemporânea*. UFBA, PPGAC, 2005.

DIAS, L. M. *Corpo e complexidade – o trânsito arte-ciência nos processos criativos de Adriana Grechi*. UFBA, PPGAC, 2006.

ROLLAND, J. *Inside Motion: An Ideokinetic Basis for Movement Education*. Urbana, IL: Rolland String Associates, 1987.

Teses:

STRAZZACAPPA, M. *Fondaments et enseignement dès techniques corporelles dès artistes de la scène dans l'état de São Paulo, au XX e siècle*. Tese (Doutorado em Estética, Ciências e Tecnologia das Artes) Universidade Paris VIII, Paris, 2000.

Projetos:

Projeto Pedagógico do Curso de Dança da Unicamp – 2000.

Sites visitados:

último acesso em 24/05/2008:

www.feldenkrais.com

www.feldenkrais.org.br

www.bodymindcentering.com

www.bmcassoc.org/

www.ideokinesis.com

<http://www.eutonia.org.br/>

<http://www.dalcrozeusa.org/home.html>

www.abtalexander.com.br

www.limonline.org

<http://www.antigymnastique.com>

http://www.wgate.com.br/conteudo/medicinaesaude/fisioterapia/cinesio/metodo_mezierses.htm

<http://www.escolaangelvianna.com.br/artigoklauss1.htm>

www.novadanca.com.br

www.festivalnovadanca.com.br

<http://idanca.net/>

<http://www.itaucultural.org.br>

www.helenakatz.pro.br

www.estudionave.com

Sites de busca em bibliotecas:

http://www.unicamp.br/unicamp/servicos/servicos_arqbibl.htm

<http://www.pergamum.bib.ufba.br/biblioteca/php/opcoes.php>

<http://www.rebeca.eca.usp.br/>

http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/index.php?tipoPesquisa=1

Vídeos:

Youtube

Último acesso em 24/05/2008:

<http://www.youtube.com/watch?v=zBnOCDV-Mw>

Ilya Prigogine: conceptual structure of Quantum Mechanics

http://www.youtube.com/watch?v=z6_lvfeFhD4

Ilya Prigogine - Art as a metaphor for the view of the world

<http://www.youtube.com/watch?v=wbHMc2bO98M>

Ilya Prigogine - Caos concept

<http://www.youtube.com/watch?v=nXz27dnnFkg&NR=1>

Ilya Prigogine - Society concept

<http://www.youtube.com/watch?v=KbacW1HVZVk>

Antonio Damasio-Brain and mind: from medicine to society ½

<http://www.youtube.com/watch?v=CNVw4ZISLMs&NR=1>

Healing Quest Feldenkrais Achieves What medicine could no

http://www.youtube.com/watch?v=e_i5QuIqcQo&NR=1

What is the Feldenkrais Method?

ANEXO 1 – Repertório da Companhia Oito Nova Dança

Integrantes atuais: Anderson Gouvêa, Geórgia Lengos, José Romero, Lu Favoreto, Marina Caron, Maristela Estrela, Valéria Cano Bravi.



Repertório²⁵⁵:



Modos de Ver (2001)

Propõe um olhar para o corpo enquanto estrutura, poesia e movimento, criando um diálogo entre dança, música e artes plásticas. Permeado por depoimentos pessoais, “modos de ver” revela um corpo que busca resgatar sua potencialidade perceptiva, o reconhecimento da natureza de cada um, e a possibilidade de integração e troca com seu habitat. (60 min)

Folhas secas, flores prateadas (2001)²⁵⁶

“Buscava na minha experiência como intérprete-criadora os caminhos a trilhar no meu primeiro trabalho como diretora. Pareceu-me que a experimentação e a reflexão em meu corpo seriam necessárias para uma orientação cênica com a perspectiva de um “olhar de dentro” para a pesquisa. *Folhas secas, flores prateadas* partia do mesmo princípio de *modos de ver*, mas focava um olhar determinado para a natureza dos ciclos da vida humana. Com poesia e certo humor o assunto foi desenvolvido na cena.”

Tu-Tall (2001)²⁵⁷

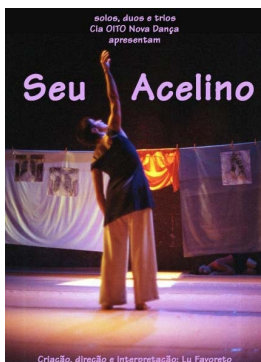
“De Marina Caron, com direção e apoio técnico/criativo da Cia. Oito. O trabalho trata da relação entre o real e o imaginário na construção da linguagem no homem.”

²⁵⁵ www.novadanca.com.br, acesso em fevereiro de 2008, atualmente (Jun/2008), encontra-se fora do ar.

²⁵⁶ Retirado de FAVORETO, 2008.

²⁵⁷ Ibidem.

Seu Acelino (2002)



O trabalho tem como elemento primordial de investigação o diálogo entre Seu Acelino, habitante de uma reserva ecológica, e integrantes da Cia. Oito Nova Dança – São Paulo. O significado da palavra e sua musicalidade são utilizados como estímulo sonoro. A espontaneidade da conversa e a simplicidade na comunicação “provocam” improvisação na dança. Pulso pausa, ritmo, acento e melodia dialogam com o movimento improvisado em uma estrutura coreográfica. (15 min)

Trapiche (2003)



Trapiche nasceu como uma das ações sócio-culturais do Projeto Maruja, realizado em 2003 pela Cia. Oito Nova Dança na conexão São Paulo/Capital – Ilha do Cardoso, litoral Sul do estado de SP, e que contou com o patrocínio do Programa Petrobrás Artes Cênicas. O projeto pesquisou o risco de extinção de tradições orais, arquitetônicas, musicais e de

danças da região (Batismo/Fandango? E Ararapira, cidade abandonada). Trapiche tem como mote poético principal a questão da Memória e promove a cada encenação, um diálogo intercultural evocando preservação e transformação. Na Ilha do Cardoso, trapiche é o lugar de chegada e de partida de pessoas, coisas e informações. Para a Cia. Oito Nova Dança, uma metáfora cênica integradora dos espaços da memória social, que fazendo valer sensibilidades estéticas, entra plasticamente nos universos erudito/popular e tradicional/contemporâneo.



Compêndio para Velhice (2004)

Compêndio para a velhice expõe o estado da memória como um estado cênico. Inspira-se em velhos homens que carregam uma história para contar. Busca tocar e ser tocado pelo universo silencioso daqueles que dizem tudo através do olhar, e da palavra carregada de lembranças e espaços da memória. Como um presente do passado para o futuro. O corpo oferece seus apoios como suporte do tempo que passa e do tempo que fica. Fica o que significa. Ao seu Arlindo, Madame Béziers, Seu Acelino, Tio Toni e às Donas Marias... que permanecem na memória. (30 min)



Trio de dois, três de quatro (2005)

Duetos ininterruptos e fugazes numa tentativa incessante de reorganizar ou entender, de preencher ou esvaziar. Discute a relação a dois sob a perspectiva do vazio existencial, questionando a necessidade de se sentir preenchido. Identificar-se e revelar-se em um processo de individualização e ao mesmo tempo de cumplicidade (40 min).

Compêndio para Infância (2006)²⁵⁸

“No impulso criativo em relação ao aprofundamento na pesquisa de linguagem veio à tona o tema infância; após a criação e a “comunicação” de compêndio para velhice, ficou exposto como algo a ser estimulado a concentração do corpo do velho e a sua necessidade de estar imerso em experiências passadas, no exercício da lembrança.

Esse olhar veio instigar uma organização corporal que se apóia na convergência de vetores em



relação ao centro físico do corpo, a bacia. A aproximação anterior da caixa craniana à bacia traz o enrolamento da coluna vertebral e o agrupamento dos membros, posição de formação do corpo em sua fase intra-uterina. Foi inevitável a aproximação da velhice à infância, indicando simbolicamente o ciclo ininterrupto morte e nascimento.

Em compêndio para infância ficou explícita a memória corporal do enrolamento: primeiro movimento da coluna vertebral, o de formação; posição e situação de concentração, segurança e conforto, por ser a primeira fase da vida, de construção e contato frutífero; o acolhimento que o desenvolvimento do filho dentro da mãe imprime em nossos corpos.

Inspiração poética na aproximação entre o velho e o novo.

Obs: fotos retiradas do acervo Gil Grossi (www.gilgrossi.com), do Caderno Oito Nova Dança, e de fotos de divulgação dos espetáculos, disponíveis na internet.

²⁵⁸ Retirado de FAVORETO, 2008.

ANEXO 2 – Repertório do Núcleo Artérias

Integrantes atuais: Karina Ka, Lua Tatit, Tatiana Melitello, Rodrigo Gontijo (vídeocriação/ performance) e Dudu Tsuda (trilha sonora/ performance).



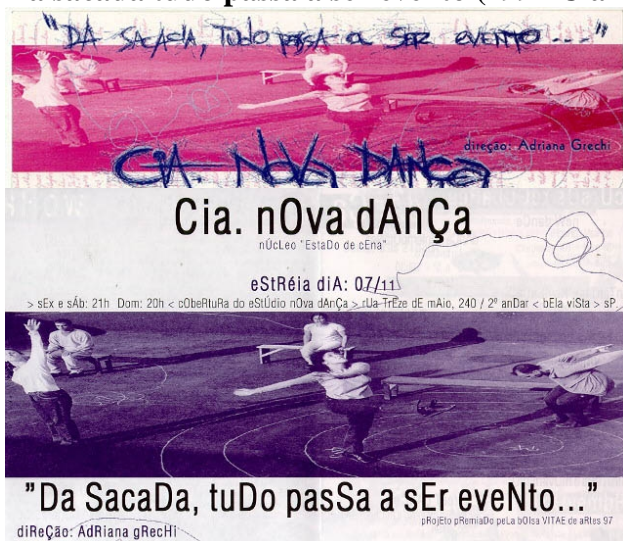
Coreografias de Adriana Grechi a partir da criação para Cia. Nova Dança, Cia 2 Nova Dança e o Núcleo Artérias:

Lembranças na queda (1996 Cia Nova Dança)

Eu é um outro (1997 Cia Nova Dança)



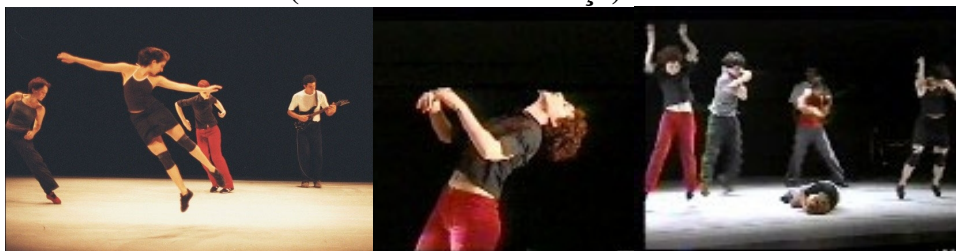
Da sacada tudo passa a ser evento (1997 Cia Nova Dança)



Bootstrapsão Paulo (1999 Cia Nova dança)

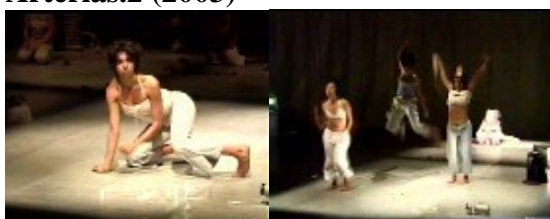


Toda coisa se desfaz (2000 Cia 2 Nova dança)

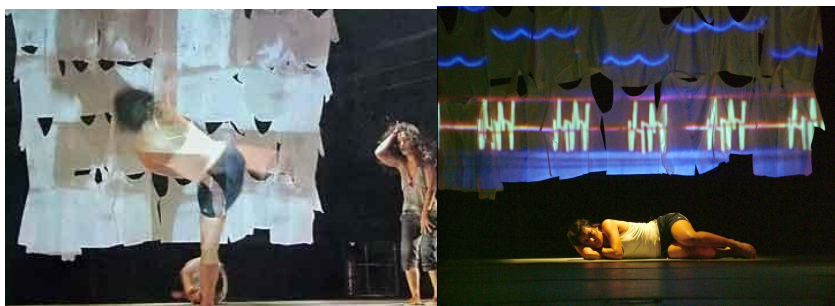


Artérias, quando se perde o Norte (2001 – Cia 2 Nova dança)

Artérias.2 (2003)



Porque nunca me tornei um/a dançarino/a (2004)



Ruído 5.1 (2007)²⁵⁹

Em RUÍDO 5.1, o Núcleo Artérias investiga questões conectadas à expansão do consumismo.

Como ideais de consumo se inscrevem no corpo? De que maneira contaminam as relações humanas?

Que tipo de eficiência o corpo deve desenvolver para se adaptar ao ambiente consumista? Existe diferenciação neste ambiente entre o orgânico e o não-orgânico?

RUÍDO 5.1 integra, em tempo real, repertórios de movimento, imagens videográficas e trilha sonora, possibilitando reflexões críticas sobre o consumismo.

Fotos retiradas do acervo de Gil Grossi (www.gilgrossi.com), da dissertação de Luciana Matos Dias e de fotos divulgação disponíveis em sites.



²⁵⁹ Retirado do programa.

ANEXO 3 – Entrevista com Lu Favoreto, realizada em 07/04/2008.

K: Queria que você me falasse primeiro como foi seu percurso, e como a Educação Somática entrou na sua pesquisa de dança.

L: Meu percurso é dança clássica, comecei com dez anos de idade. Dança clássica, até os catorze anos foi só dança clássica. E depois eu já comecei a perceber que o clássico não ia dar conta das minhas necessidades expressivas, eu tinha treze, catorze anos. Era uma época que na verdade a gente... eu era de Londrina, então eu não tinha muito acesso aos cursos aqui, em São Paulo, nada... então, tudo que chegava, eu fazia, então teve essa fase dos catorze aos dezenove anos, que eu fiz de tudo, sapateado, jazz, dança chinesa... é... tudo que surgisse... eu tava procurando na verdade. E com dezesseis anos eu já comecei a dar aula. O meu primeiro emprego foi dando aula de dança e com dezenove anos eu já resolvi que ia sair de Londrina, estava começando a fazer teatro também, mas aí eu pensei “ou eu vou para o teatro, fico aqui em Londrina, vou para o teatro mesmo, ou eu vou procurar a dança em outro lugar”. Aí, vim pra São Paulo, encontrei a Sônia Mota, que é uma pessoa super importante no sentido de resgatar o prazer do movimento. Pra mim, estava tudo muito árido. Tava num momento que ou me achava na dança ou ia fazer ou teatro, ou qualquer outra profissão. Sônia Mota foi super importante na vinda pra São Paulo, depois de um tempo percebi que eu ia ter que rever o trabalho de clássico no meu corpo, que eu ia ter que... não adiantava eu falar que não ia mais fazer clássico na minha vida, que eu precisava rever a inscrição que eu tinha no meu corpo e aí eu acabei procurando, procurando, procurando, encontrei a Zélia Monteiro, na Maria Melo, já fazendo um trabalho de reestruturação corporal através do clássico, que é todo esse caminho do Klauss.

K: Em que ano que foi isso?

L: 89... eu vim pra cá em 84... deve ter sido 88, 89, alguma coisa assim... Aí foi um processo bem sofrido, bem forte, que eu tive que rever um monte de coisa. Processo de interiorização muito grande, mas foi o que me manteve na dança, mesmo. Eu sinto que se não tivesse vivido isso eu não teria conseguido continuar na dança, e conseguido criar, na verdade eu já tinha essa necessidade criativa na época e não conseguia descobrir que corpo era esse que ia dançar aquilo que eu queria dançar. Então o trabalho técnico do trabalho criativo tava totalmente fragmentado, uma coisa não tinha ligação com a outra porque eu só tinha trabalhado técnica até então... era intérprete, não intérprete-criadora, só intérprete... de dança contemporânea, de jazz, de neo-clássico, do que quer que seja. E o que eu queria falar num, num cabia nesse corpo. Então aí, tinha chegado mesmo numa encruzilhada. Foi aí que eu encontrei a Zélia, foi buscando o clássico que eu encontrei a Zélia e aí através da Zélia eu encontrei o Klauss, e aí, toda essa história do movimento consciente, da técnica de improvisação... e fez o maior sentido, pra iniciar o meu caminho dentro da criação.

K: Você fazia aula com o Klauss, mesmo?

(5.0)

L: Com o Klauss e com a Zélia. Aí fiquei bastante tempo com eles... eu sempre fui muito estável, né. Assim, quando eu gosto de uma coisa assim, eu sei que vou ficar anos bebendo daquilo, eu num..., eu sinto que eu preciso ficar pra me apoderar, pra ter aquele, aquela, aquela apreensão. Então rolou isso, seis anos com a Sônia, depois cinco anos com a Zélia, Klauss eu fiz dois anos seguidos, depois fiz alguns workshops, já era mais para o final da vida dele mesmo, ele não estava muito estável de saúde. E, ainda com Klauss vivo a gente

começou a criar, comecei a criar com pessoas próximas, a gente já começou a experimentar bastante coisa e, aí o Klauss morreu. Na época eu encontrei Tica e Adriana, a gente montou o Estúdio Nova Dança. Elas também vinham com todo um caminho da consciência do movimento via Amsterdã, via contato-improvisação, new dance. Então, elas traziam de lá.

K: E você de São Paulo?

L: É. Mas foi uma coisa mesmo de a gente achar que tava na mesma praia assim mesmo, no mesmo caminho, que a gente podia se ajudar, que, apesar de eu estar aqui no Brasil, o Klauss é o precursor da Educação Somática aqui. E aí, foi muito fértil esse encontro com as duas. E quando Klauss morreu, eu fiquei ainda, percebendo que eu precisava ainda estudar muito, aí acabei indo atrás da Béziers... encontrei os livros dela, fui atrás mesmo, fui pra Paris.

K: Foi dela mesmo?

L: É. Mas eu só cheguei nela porque eu estava em contato com o Klauss. Eu tinha esse acesso. A consciência do movimento... Aí, grupo de estudos com fisioterapeutas, fisioterapeutas me apresentaram um livro dela. Quando eu li o livro dela eu falei “Nossa, é isso que eu preciso!” Porque também eu sentia que o Klauss ele tinha um conhecimento muito empírico, né, ele era artista, pesquisador-artista. E eu sentia necessidade de ter um conhecimento um pouco mais, com embasamento um pouco mais científico assim... pra dar aula, pra ter esse lugar do apoderamento mais claro pra mim. Não ficar tanto na técnica Klauss Vianna, na... no que era, né... do outro. E dar aula é uma “puta resposta”. Assim, quando se pensa que vai lá interferir no corpo do outro, tal. Então eu sentia muita necessidade de me aproximar da ciência mesmo, né? Da saúde, no sentido mesmo da ciência. Da anatomia, tal. E aí eu fui atrás disso, e alguns fisioterapeutas me apresentaram o trabalho dela. E aí, eu fui atrás dela. Eu tinha acesso fácil, tenho um grande amigo que mora em Paris, fui pra lá. A Zélia tava na época morando em Paris, morando lá. Ela passou alguns anos morando lá. E aí encontrei a Béziers lá e isso foi...

K: Como é mais ou menos o trabalho, só que é um monte de coisa, é difícil de falar, mas eu percebo que você tem algumas manipulações que você sempre usa, que vai aprofundando, e que eu acredito que seja do trabalho dela.

L: É do trabalho dela. O trabalho dela é praticamente individual. Na verdade ela tinha o maior interesse em saber como é que eu trabalhava em grupo. Ela fazia atendimentos individuais. O nome do trabalho é: “A Coordenação Motora – aspecto mecânico da organização psicomotora do homem”. Então, é o aspecto mecânico, mas desse psicomotor. Então não é mecanicista. E aí tem todo esse olhar para esse corpo sensório-motor. Sensível... nessa motricidade. Ele é sensível, ele está sensível nessa motricidade. Então toda relação com os órgãos dos sentidos, a propriocepção.

K: Ela enfoca isso no processo de trabalho dela?

L: É... é toda a construção de um corpo sensório-motor, mesmo. A aí as manobras... na verdade são manobras que são feitas... eram feitas por ela no corpo do outro. Normalmente eram atendimentos individuais, mesmo. E ela trabalhava não com a dança, com a organização do movimento cotidiano. A pesquisa, a minha pesquisa é exatamente essa: é como fazer, eu acredito que essa coordenação motora elevada a uma potência máxima, eu acredito piamente, eu sinto isso no meu corpo, leva a uma, é, a uma performance muito melhor. Você está lá muito mais inteiro, muito mais íntegro, no seu corpo.

K: É engraçado porque esse corpo sensório-motor, ele sempre é, todo corpo é. É uma questão de abordagem e de enfoque?

L: De potencializar.

K: De potencializar essa atenção?

L: É deixar essa potência pronta pra expressar. Pra viver, o momento. Aí tem toda essa coisa da integração, como você vai se sentindo cada vez mais uno.

K: Tem alguma relação com a funcionalidade do movimento? O movimento mais funcional?

L: É claro. Tem distribuição de apoio... na verdade eu nem consigo separar essa história da expressividade, da relação com saúde. Que pra mim é muito, muito junto, não tem, não tem um limiar assim, eu acho que o fato de você ter mais distribuição de apoio, quando você vai fazer um gesto, carregar alguma coisa, impede de você machucar o teu pulso, porque você está distribuindo... tua escápula ta trabalhando pra aquilo, teu centro ta trabalhando pra aquilo, teu pé, tua mão teu pulso e tudo mais. Então você não sobrecarrega uma articulação. Então por um lado tem essa relação com a saúde, né. Você está evitando uma luxação, qualquer problema, uma tendinite, tal. Ao mesmo tempo, quando você carrega aquilo com essa distribuição, você está inteiro naquilo, você é aquilo naquele momento. Você está carregando uma caixa, aquela caixa entra em você e você é... então tem uma expressividade ali, uma integração que interessa, também. Então não consigo ver uma coisa separada da outra, sabe? ... Eu acho que uma coisa alimenta a outra completamente... estou falando da expressividade na relação com a saúde. E a entrega que você tem para o movimento quando você sabe que aquele movimento vai em relação à sua saúde... Quando você sabe que aquilo não está te fazendo bem, que você está desgastando.

K: Agora, tem muitos trabalhos que vão de encontro a essa questão da saúde. De impacto, ou de muita torção. Como você pensa em relação à isso?

L: Ah... eu acho que é uma opção... eu quero dançar muito na vida. Acho que depois do Kazuo Ono... Acho que depois do Kazuo Ono ele provou que a gente pode dançar sempre, enquanto quiser. E, eu, to fora. To fora.

K: É uma escolha?

L: É uma escolha. É claro que a gente sempre está trabalhando com os limites do corpo. Então, num processo criativo, ce vai lá e, opa, ce ta querendo falar de algo que é... ce ta querendo falar de algo que é mais agressivo, não sei, que tem um lugar que é de, que precisa dar uma porrada, de bater teu corpo no chão porque você está querendo falar disso, ce vai experimentar jeitos de fazer isso sem se machucar. Às vezes, nesse experimentar você acaba, ou uma pessoa acaba se machucando um pouco. Ela vai lá, investiga o que que é, por que se machucou. Tem todo um trabalho que é nesse sentido. Não é que fica aquém, por que quer só saúde, não. Você quer expressividade, mas quer a saúde também. E acredita que uma coisa pode alimentar a outra. Então acho que é isso, que é ir descobrindo saídas, pras duas coisas andarem juntas.

K: Aí quando você fala de reestruturação corporal por meio do movimento, para uma proposta de trabalho didático.

L: Seu corpo está em movimento. E mesmo fora da dança, a estática é uma ilusão. A estática não existe. Então essa estruturação corporal que enrijece... que na verdade a reestruturação, ela é em movimento. Aí, o movimento, aqui no caso, acho que é isso que ce ta falando, esse movimento, é o movimento. É o movimento do homem. Aí ele pode ser codificado no clássico, pode ser codificado na dança contemporânea.

K: Você acha que esse tipo de informação que você dá, de reorganização, de reestruturação, Ele de certa forma vai construindo uma estética pra todas as linguagens mesmo que diferentes, por exemplo assim, a linguagem do clássico, a linguagem de uma companhia de dança contemporânea, ou outra, mas quando você insere esse conhecimento da prática somática, vamos supor de Béziere, tem um tipo de organização, bem, você consegue reconhecer esse tipo de organização. Você acha que ele interfere naquela estética?

L: Ah, interfere. Por exemplo, quando eu vou trabalhar com o clássico, eu trabalho com o peso, um princípio do movimento que pra mim é essencial. Nem é tanto da Béziere, também, mas também muito do Klauss. Tem muito do trabalho da Béziere, que eu olho para o trabalho dela, através do meu trabalho que tem a ver com Klauss, com Sônia Mota, com tudo que eu vivi, com a minha estória. Então, por exemplo, o trabalho de peso, acho que gerenciamento de peso, que é uma coisa que é essencial. Um princípio do movimento que a gente precisa olhar, independente do que você estiver fazendo. Se tiver fazendo dança do ventre, se tiver dançando contemporâneo, se tiver fazendo clássico. Você perceber o peso do seu corpo é importante. É claro que é um clássico que busca, é uma instrumentalização para a dança contemporânea. Não dou aula pra quem quer por tutu, e por ponta e dançar Dom Quixote. Não é esse o meu objetivo. Nem como bailarina, nem como professora. Então, assim, é perceber esse clássico, essa sabedoria que o clássico tem. Eu dou aula de clássico na Anhembi Morumbi, existe uma sabedoria ali, uma especificidade, um jeito de tratar o corpo, que não dá pra jogar fora. Como articular esse código com um trabalho de princípios do movimento, de consciência do movimento pra potencializar esse corpo pra dança... pra sua dança, não para o código clássico.

K: “Sua dança”, isso é uma coisa que me interessa bastante. Como você pensa, como você trata as individualidades criativas no grupo que você dirige?

L: Ah, na Companhia.

K: É, tem uma série de perguntas da Companhia que a gente pode ir conversando, também... Como você não formata um corpo, se tem uma possibilidade de você desenvolver uma dança que é bastante relativa àquele corpo... Como você não formata um corpo?

L: Então, acho que tem várias respostas... Num processo criativo da companhia, quando eu estou dirigindo, normalmente eu vou rastreando um, um, um tema do corpo interno, referente ao tema poético que a gente está trabalhando, pra lançar como tema de estrutura na criação. Então, por exemplo, no fandango, lá. Quando fomos atrás do fandango, a gente percebeu que a gente queria estudar e pesquisar essa música, essa dança, essa performance cultural, na verdade. Bem abrangente. Estamos falando de extinção, estamos falando... mas, aí quando ce vai lá, ce vai focando, vai focando, vai dando um zoom, e aí olha lá pro fandango, como é que

é o corpo que dança o fandango, como é o corpo que toca o fandango, tem uma preponderância do sistema reto.

K: Eu até anotei, sistema reto, sistema cruzado, queria entender o que é isso...

L: É. É isso. Não dança assim, dança assim. O tronco. O sistema reto é o sistema do endireitamento e do enrolamento. Que é um sistema da estática, predominante na estática. Quando você está nesta situação (mostrou com o corpo), você está em sistema reto. Aí ce faz isso, você entra em sistema cruzado. Você sai andando, você entra em sistema cruzado. Os dois sistemas estão trabalhando sempre juntos. Não é que você está só em um ou só em outro. Tem a preponderância de um e a preponderância de outro. No caso do fandango tem uma preponderância do sistema reto. Se você for ver um forró, tem uma preponderância, ou mesmo um batido do fandango, é sistema reto, não é que nem Fred Astaire, que vai... é aqui, é tudo aqui... é um sistema da simetria corporal, e um sistema de estabilidade no corpo. Então, e aí em relação à nossa dança contemporânea que é toda dentro de uma super instabilidade, espirais, circularidades, aí eu peguei essa deixa... a hora que eu percebi isso, que tinha essa história do sistema reto no fandango, foi “olha gente, então agora a gente vai criar seqüências, alternando sistema reto, sistema cruzado, sistema reto, sistema cruzado”.

K: aquela seqüência do grupo no começo (referente ao espetáculo Trapiche)...

L: Então, são pequenas seqüências de cada um, cada um cria... eu lanço por exemplo isso: alternância de sistema reto e sistema cruzado. A gente estuda os dois sistemas, faz laboratório tarararará... aí, chega uma hora que eu falo “ó, cria uma seqüência”. Cada um vai pra uma sala e cria uma seqüência alternando sistema reto e sistema cruzado. Aí cada um cria e a gente vai aprendendo as seqüências de cada um. Vai criando um vocabulário comum que tem a seqüência de todo mundo. Tem a minha, tem a de todo mundo. E aí a gente vai compondo em cima desse vocabulário.

K: Entendi. Mas a criação de movimento, ela parte de uma experiência do corpo que você observou?

L: Eu lanço, no caso de uma coreografia como essa, entendeu? Eu lanço uma, uma, uma qualidade, eu procuro algo ali no tema poético que a gente ta querendo trabalhar. Algo ali que me dá uma dica da estrutura interna. E aí a gente parte da estrutura interna pra criação.

K: Essa estrutura interna que você diz do próprio entendimento de corpo?

L: É. No caso dos sistemas de movimento. No caso de compêndio pra infância tem toda uma coisa de mão e face, que é uma construção do nenê. O nenê quando ele nasce ele está super ativo tanto na face quanto na mão. Tem toda uma relação de construção da... do gesto vocal a partir dessas caretas todas que o nenê vai fazendo. E a mão... super... é como se a mão fosse os olhos à princípio. Depois de uns seis meses ele começa a cada vez mais a focar no olhar também. Mas a princípio, a mão está construindo o espaço, o tempo inteiro. Então, tem todo um trabalho que é em cima disso. Da relação das mãos com a face.

K: Você selecionou isso e...

L: É.

K: Tem uma parte do texto (retirados da internet) que fala também da coluna, do compêndio para a velhice que a coluna enverga, e no compêndio pra infância que é a posição fetal.

L: É. Seria como... é porque foi como eu fui chegando. Compêndio pra velhice partiu do próprio fandango, por que a gente acabou entrando em contato com um monte de velhos e aí me deu vontade de falar sobre isso, sobre a velhice. Sobre esse estado, esse, esse, esse momento, essa etapa da vida. E nas oficinas que eu dava sobre o processo criativo do Compêndio para a velhice, começou a acontecer de eu perceber que o corpo, foi engraçado isso, porque eu construí, só que ainda não estava muito nomeado na minha cabeça. Eu sabia desse apoio, mas não tinha nomeado ainda. Quando eu fui passar pros outros que corpo era aquele do Compêndio para a velhice, eu comecei a perceber cada vez mais que foi ficando muito forte essa concentração. Esse corpo que vai concentrando, a bacia vai quase que sugando todo o resto. E aí veio muito forte, na época, a imagem do início da vida mesmo, do ultra-som do meu filho na minha barriga. Enfim, me veio muito essa sensação de que a pessoa quando vai se aproximando da morte, se aproxima desse estado que a gente vive antes de nascer. Foi muito forte de vivência... não foi uma coisa que veio da idéia, entendeu?

K: veio da sensação?

L: Aí, me veio a imagem, a sensação de ter meu filho na barriga. E aí me deu muita vontade quando... Compêndio pra velhice tinha trinta minutos aí eu falei “meu, mas como é que eu vou aprofundar esse trabalho”. Eu sentia que eu não podia mais falar da velhice, eu não tinha mais respaldo pra falar da velhice. Eu percebi que na verdade eu ia aprofundar falando da infância. E aí foi isso, aí desembocou na infância.

K: Que foi o ano passado?

L: É. 2007.(...). E aí, tem toda uma história também nessa questão da formatação do corpo que na verdade tem um apoio muito grande no tempo. Eu tenho uma pesquisa muito forte com a relação entre som e movimento. E o tempo do movimento, é o que nos une. É onde a gente é mais exato num unísono por exemplo. E não a forma, não é o espaço do movimento. A gente tem uma trajetória, pré-determinada, mas o que a gente trabalha muito pra limpar num unísono, por exemplo, é o tempo, é o impulso. Então, acho que isso também dá uma certa, um certo espaço pra qualidade de cada um, sabe? Mesmo numa coreografia, entendeu. Não sei se isso tem a ver com o que você tava querendo dizer.

K: acho que tem...

L: É. A gente faz um “puta trampo” de lapidação em cima do tempo do movimento.

K: Vocês trabalham com a musicalidade ou com a escuta? Com os dois?

L: Com os dois mesmo... e com o impulso. Com os impulsos comuns. Saber que aqui a gente ta tendo um impulso comum. Acho que dá uma qualidade mesmo pro trabalho de grupo.

K: No Trapiche, no final, acho que descem todos, parece uma improvisação em cima de alguma informação. Como é a escolha dessas improvisações? Elas partem de que?

L: Nesse caso você está falando?

K: É. Nesse caso, por exemplo?

L: Nesse caso tem o apoio com a música. A música na verdade é o tema nesse momento que é o batido, é o primeiro momento que aparece o batido feito por eles. Até então... porque o batido é uma coisa totalmente em extinção. Assim, pra gente ver o batido, foi um trampo absurdo.

K: É mesmo?

L: É. Então...

K: O batido é o batido do tamanco.

L: É. O batido do tamanco. E aí é o único momento que... o final do espetáculo, depois que a gente bateu, do nosso jeito, inspirado neles, tal, mas totalmente transformado. Aí, vem a música, mas com o batido deles. E a gente vai pra esses corredores frontais, e aí o tema é esse, cada um de nós pode ir escolhendo, ou a voz, ou o batido, ou a viola, ou o pandeiro, ou algum dos instrumentos que estão na música.

K: É um elemento sonoro?

L: Um elemento sonoro. É. Ali é isso, exatamente. Então, por exemplo, às vezes eu me sinto junto com a voz, dançando com a voz. Depois eu entro no batido, depois eu entro no pandeiro, depois eu entro na viola, né, e vou brincando com isso. E ao mesmo tempo vou compondo com todos os outros corredores. Que eu percebo que o Zé, que está do meu lado, foi para o plano baixo, eu estou num plano alto. Eu dou uma pausa, ele entra em movimento. O tempo inteiro percebendo o que está acontecendo nos sete corredores.

K: essa parte ficou forte, pra mim, também.

L: É uma composição que vai acontecendo lá na hora, e ou vou sempre tendo onde me apoiar. Se eu to numa pausa, se eu to com o batido, se eu to com a viola, se eu to com a voz, se eu to com o pandeiro. E aí tem um certo momento que a gente entra todo mundo na voz, que a gente tem uma deixa. Depois dessa voz, a gente vai num crescente. E cada um resolve o momento de dar uma pausa dentro desse crescente. E aí acaba. Aí a gente deixa o batido sem movimento acontecendo. A música. Tem uma coisa de parar antes da música, entendeu, deixar a música sem a gente dançar. Tem uma partitura mesmo, nesse caso. E cada um no seu corredor. A gente não sai do corredor. Tem esse confronto com o público.

K: Deixa eu perguntar uma coisa pra você, que eu vi em vários pedaços. Eu queria que você me falasse um pouco, que tem um trechinho do texto que eu acho que é da Béziers que é “Por que se o corpo humano é a sede do patrimônio da espécie, é preciso, antes de mais nada, que esse patrimônio seja preservado nos “filhotes de homem” que carregam a esperança de toda a humanidade.” Eu queria que...porque assim, é uma frase super forte. Queria que você me falasse um pouco assim de como... apesar que eu acho que você já falou, que é uma questão sua mesmo, que está presente no seu trabalho. Da criança, do velho, do tempo que passa...

L: Da evolução. Acho que tem um pouco esse lugar de querer saber pra onde a gente vai... e a Béziers mesmo falava isso nos cursos dela... que ela sentia que a espécie humana é uma espécie em degeneração.

K: Degeneração?

L: É, porque a gente perdeu o movimento da orelha. Pouco a pouco, se deixar, a gente vai definhando, mesmo. É como potencialidade mesmo do corpo... a gente caminha e tem que ter um movimento mesmo contrário... acho que a gente precisa ter noção pra onde a gente ta caminhando. E... eu acredito nisso... acho que a gente com nossos pequenos atos estamos plantando isso dia a dia, entendeu... isso é que na verdade o que me move, me move a dar aula, me move a estar aqui com você agora falando, me move a fazer um projeto pra desenvolver uma pesquisa artística ou não, teórica... isso é o que me move, isso que me faz estar na dança, eu acho... eu acho que a dança é uma arte necessária ao mundo...

K: no que diz respeito ao corpo e ao movimento?

L: É. E a integração mente-corpo. Tem um caminho bem louco nessas novas tecnologias, aí. E, né... e aí você vai ver, não sei... eu acho que... perigoso. Então eu acredito muito nisso. Na verdade esse textinho da Béziers eu coloquei no Trapiche, porque eu sentia isso, que a gente tinha um pouco esse, essa responsabilidade de estar fazendo os jovens da ilha entrarem em contato com o Trapiche – uma coisa que só os velhos sabiam. Então, quando eu escolhi esse textinho falando dos filhotes do homem, essa história da cultura, como essa cultura oral está sendo passada. Então... tão difícil. E quando veio o compêndio pra infância, depois, fez o maior sentido continuar com esse textinho. ... e é isso, a Béziers, todo o trabalho dela, bebeu muito no bebê. Ela foi pra observação do bebê, da criança, do movimento fundamental, do movimento primordial, da trama primitiva. Então tem todo um lugar aí que é, que é de olhar, de resgate mesmo. Você olha pro bebê e ele ta tudo lá.

K: eu tenho uma dúvida...

L: Essa questão da unidade do bebê saudável, com certo grau de coordenação. Ele ta uno. Não tem fragmentação. Fragmentado é a gente.

K: Mas assim... o que é que acontece na compreensão da Béziers, a gente desaprende?

L: Ah... por vários motivos. Poderia não, poderia ter um caminho de coerência, de construção... nãñãñã, mas por vários motivos psicomotores, de algum jeito, a gente vai perdendo algumas conexões... que podem ser resgatadas. A idéia é essa, na verdade: podem ser resgatadas. Por isso o trabalho.

K: O trabalho então da Béziers, é uma tentativa, um pouco, de resgate desse conhecimento...

L: Primordial.

K: Primordial da criança, que a gente desenvolve nesses primeiros anos... Eu queria saber um pouco, que eu não entendi direito, a diferença de movimento fundamental e movimento vivenciado no espaço tempo, que é uma das coisas que vocês escrevem no site da Companhia, que fala “Do movimento fundamental ao movimento vivenciado...”

L: Movimento Fundamental é pequenos movimentos de conexão que acontecem, então, que nem, movimento fundamental da bacia: aproximação dos ísqueos. Você aproximou, não teve uma visualização no espaço tempo, ce percebeu que eu aproximei?

K: ah... entendi... são esses movimentos internos.

L: Internos... que mudam tudo. Que é do fundamento, que é do fundamento do seu corpo. Agora como a partir desse fundamento, esses ísqueos aproximados me levam pra um grande deslocamento... uma bacia que se lança no espaço.

K: Ah, então vocês... no trabalho da companhia vocês exploram bastante nesse sentido... essas pequenas conexões internas levadas a...

L: ao extremo. Exatamente. Então, por exemplo, sistema reto, sistema cruzado... sistema reto, você leva isso ao extremo, isso vira... sistema cruzado, você leva isso ao extremo, isso vira um grande giro. Entendeu?

K: entendi... explora no limite a coisa.

L: Porque tem uma organização na face, que me faz poder falar, aprender a falar e a falar até hoje. Se isso, elevado ao... (explorando os movimentos faciais) vira uma expressividade. Que que é isso? Toda a preparação interna, que o projeto vocal, não só isso que a gente vê. Tudo o que acontece dentro pra isso acontecer.

K: Quando vocês selecionam o tema que vai trabalhar, você questiona esses aspectos do corpo junto com esse tema... Vvocê percebe alguma tendência sua de olhar pra alguma coisa... ou é bem... é uma questão bem corporal... você relaciona que nem no caso do fandango?

L: Eu tento super puxar para o concreto. Pra entrar na criação. Eu sinto que quando eu entro na estrutura do movimento, do corpo, eu fico na essência do que eu estou querendo dizer. Eu não fico na superficialidade. Eu tento encontrar um lugar mais próximo da essência daquilo. Então não é à toa que no fandango é o sistema reto. Tem toda uma coisa ali que é o respeito, tem um lugar que é pra baixo, que não é pra fora, é pra baixo, é pé no chão. Estou querendo dizer que essa terra é minha. Então tem todo um sentido que vem aí pela preponderância do sistema, entendeu? Mas eu não preciso ficar falando disso, “essa terra é minha, essa terra é minha”, não. Se eu fico no sistema reto e bato, eu to falando disso de algum jeito.

K: Essa compreensão dessa essência do corpo pra aquilo, pra saber que está inserido socialmente, culturalmente... em vários ambientes...

L: E a gente tem onde se apoiar sem ser... é muito fácil a gente fazer assim... chegar por fora assim “ah, vou falar daquilo, que legal, vamos lá, fandango é assim...”. Muito fácil assim...cair nisso, “vamos falar da criança, ah que legal, vai pula vai faz aquilo”. O que é que a criança tem essencialmente falando?

K: Vocês tratam isso como um estudo mesmo...

L: É, pesquisa de linguagem...

K: Quando você fala de línguag... de vocabulário da companhia. O que você identifica de coisas de vocabulário, é um vocabulário de movimento ou é mais referente a uma compreensão de corpo?

L: É mais referente a uma compreensão de corpo. Tem todo um corpo... você percebe na aula, o vocabulário que a gente já construiu comum? Você veio agora... você tem material que é de lá... lá atrás. Você já veio falando a minha língua. Mas nem é que a gente está fazendo os mesmos movimentos. Até pode ser, ou não... eu nem sei, eu já nem sei mais da época que você... Mas tem uma coisa que é esse corpo interno, é um vocabulário.

K: Essa organização do corpo interno, tratada como um vocabulário?

L: É toda essa história dos oitos, acertar o caminho dos oitos, das abóbodas... tem todo... a Béziers, o método dela, tem uma coisa bem exata, nessa construção do corpo. É bem direcionado.

Continuação. Dia 28/04/2008.

K: Burocraticamente, os projetos normalmente são desenvolvidos via edital. Como funciona a estrutura da Companhia na prática, no dia a dia? Qual a frequência de encontros? Fazem regularmente aulas, juntos, mesmo sem montagem ou apresentação prévias? Como se dá a preparação técnica corporal da companhia?

L: Bom é, os projetos funcionam com editais. A gente não tem nenhum apoio constante, freqüente, né? Duradouro. O que é uma, uma pena. Na verdade é, não se tem estímulo para continuar em grupo trabalhando. É uma questão que a gente até levantou agora em Curitiba. É muito forte a tendência que se tem de desenvolver cada vez mais solos, cada vez mais duos e não ter grupos de dança contemporânea acontecendo é exatamente por essa dificuldade de manutenção de uma companhia. É, a companhia funciona através de editais, um super trabalho que a gente tem constante de fazer projetos e entrar em editais pra conseguir ter uma certa estabilidade. Quando a gente não consegue estar ou realizando uma circulação, ou uma montagem, a gente tenta manter alguns dias na semana de encontros, mas a real é que todo mundo tem que correr atrás de grana. Tem que dar aula. Tem que fazer outros projetos de outras pessoas que estão com prêmio, que estão. Então tem uma questão que é difícil de manter. O que é legal é que a base do trabalho, que liga a gente pensando no embasamento corporal mesmo ta muito forte no corpo de cada um. Então, o que que acontece, quando um deles vai dar aula, ele vai dar aula sobre esse mesmo trabalho. Então de algum jeito ele está em contato constante com o que a gente está precisando manter vivo nos nossos corpos.

K: Então, tem uma certa autonomia?

L: Tem uma certa autonomia porque foi muito, muito construído essa base, impregnado mesmo. Ta muito marcado, impregnado no corpo de cada um esse trabalho que base que é o que interessa a gente estar junto. Assim, se eu for pensar num treinamento, idealmente, um treinamento que a gente teria que ter cinco vezes por semana, de segunda a sexta, seria esse trabalho de base. E aí, aplicado ao clássico, aplicado à dança contemporânea, aplicado à música, aplicado ao que quer que seja dependendo do projeto que a gente estivesse desenvolvendo. As necessidades desse projeto. Ao circo, à... então, esse trabalho de base, que é o que eu acho que interessa a gente ta freqüentemente vivo nessa construção, existe uma autonomia.

K: esse trabalho de bases que você diz é da Béziers?

L: Do Klauss, da consciência do movimento, da Béziers, meu, esse caminho que a gente foi construindo. Acho que tem a ver com Béziers muito fortemente, mas tem a ver com uma história que é Klauss, que é o meu jeito de olhar para o movimento também. Mas é a coordenação motora, mesmo, assim.

K: Esse tipo de organização que você dá pra gente no começo de aula. É mais ou menos isso que você desenvolve?

L: É. Esses alongamentos todos. Alinhamento, alongamento. Coordenação. Acertar. E potencializar a coordenação motora. Então acho que existe isso. Na real, acaba acontecendo que todo mundo leva isso pra suas vidas. E aí, quando a gente se encontra é, ou pra uma montagem, ou pra ensaiar pra uma circulação, ou pra... a gente tem um grupo de estudos também que é uma vez por semana. Num basta uma vez por semana, mas é um grupo de estudo que a gente abre espaço pra pesquisar juntos a coordenação. Então é, quando a gente se encontra é muito frutífero, assim. A gente tem uma linguagem em comum mesmo.

K: Entendi. Então os encontros são um pouco com objetivo... criativos e...

L: Com objetivo... ou de pesquisa, no caso do grupo de estudo. De pesquisa mais aberta, sem, sem tanto estar focado em resultado.

K: Mas é de movimento?

L: é... as vezes até não de movimento. As vezes a gente até passa, se interessa muito por algum, algum texto, a gente fica alguns encontros lendo e discutindo texto. E depois vai pra experimentar o que ficou daquilo no corpo. Como a gente pensa com o corpo, né? Então, já é a coordenação motora mas é uma leitura nossa da coordenação motora. Acho que o trabalho ele tem mesmo essa abertura, né? A Béziers falava isso, coloque a coordenação motora em seus olhos, no seu pensamento, no seu coração e perceba o que ela vai fazer de você. O que você fará dela é o que ela vai fazer de você. É um ciclo de alimento. Então acho que sugere... acho que foi sempre muito sugerido a pesquisa a partir dali, sabe? Então é isso.

K: Quando estão em processo de criação, como funciona a condução da preparação corporal? Acontece junto com a proposição criativa?

Quando o trabalho está “pronto”, há diferenças na condução do preparo corporal de um trabalho para outro?

Existem pontos de “divergência” corporal entre os diferentes trabalhos, trazendo a necessidade de diferentes preparos técnicos?

L: ...a preparação técnica corporal da companhia é ... então, ela vai muito de encontro à esse trabalho de base e ao que a gente tá precisando em relação a montagem que está sendo realizada, então por exemplo, no ‘Compêndio para a Infância’, a gente fez um tempão de aula de voz, a gente nem canta de mais... tem alguns sons que acontecem e cena... é, a gente chega até a cantar um acalanto numa parte do espetáculo... mas na verdade a gente queria entrar em contato com a sonoridade e aí a gente fez 6 meses de aula de voz com a Andréia Drigo. A gente vai se direcionando conforma as necessidades criativas, mesmo. O trabalho técnico, específico. E a coordenação motora vem como base de tudo isso. As vezes precisa passar um tempo fazendo aula de clássico, porque está todo mundo precisando ficar mais forte, com o

corpo mais alinhado. Então, a gente faz um tempo de aula de clássico. Mas não tem nada tão... a única coisa que se mantém é a coordenação motora.

L: Como funciona a coordenação da preparação corporal? Eu. Eu, é eu sou a orientadora corporal do, da Companhia, do grupo. E acontece junto com a proposição criativa. Eu já estou propondo em cima do que eu estou visualizando como link do processo criativo com esse corpo que vai dançar. Então, o que que eu estou precisando que esse corpo... seja aflorado nesse corpo, né? Pra falar do fandango... então, sistema reto, sistema cruzado.? Citando de novo o mesmo... então, vamos trabalhar os sistemas... aí, tem que trabalhar a coluna, tem que trabalhar simetria. Então todo o aquecimento já vem chamando atenção pra esse foco e aí a gente já entra em investigação, em laboratórios. Tudo muito junto, técnica e criação. Totalmente junto.

K: Você poderia dar mais exemplos de princípios somáticos que foram explorados e resultaram em um trabalho cênico?

L: 'Compêndio pra Infância', organização da face, eu cheguei a citar esse também... é, organização da face e das mãos na construção do gesto vocal. Teve toda uma história que foi de coordenar e organizar face e mão. A relação entre aparelho fonador, foi quando a gente ficou fazendo aula de canto. Entendendo voz, canto, onde está a melodia, toda essa história da vibração. Então totalmente dentro disso. Aí, uma outra parte do 'Compêndio pra Infância' tem essa relação com o equilíbrio e desequilíbrio. O prazer que a criança tem de se sentir instável no seu corpo. É, então. A gente entrou nisso, nessa relação entre estabilidade e instabilidade. Aí tem todo um processo que vai desde o início de aquecimento, de acordar esse lugar. Então, acho que é o máximo possível linkadas a criação com a técnica. É isso que você me perguntou, um exemplo...

K: O que você considera necessário, importante para uma pessoa dançar um trabalho seu? Para o seu olhar... o que você considera necessário pra uma pessoa dançar um trabalho seu? O que você vê num corpo, que tipo de potencialidade você vê num corpo?

L: Um corpo que vivencia. Que vivencia o instante, que sente o movimento. E, e na verdade tem uma coisa de personalidade, assim, do caráter da pessoa. A pessoa tem que estar aberta para as pequenas coisas. As pequenas grandes coisas da vida, então, a gente até brincava no início da companhia que todo mundo tinha que ser um pouco Marcovaldo que é um personagem do Ítalo Calvino, que fica procurando as estações na cidade, aí ele olha e vê o matinho entre os paralelepípedos, e a Lua entre os prédios, confundo o semáforo como lua, é... sente o vento numa ruela... Então é o cara que fica procurando a, a no caso as estações, fica procurando a manifestação da natureza no concreto. Por que é isso. A gente mora aqui, a gente resolveu mora nessa cidade que é um super urbanóide, a gente ta nesse mundo. Mas na verdade sempre buscando o que está por trás disso tudo. Então acho que tem um pouco isso. Acho que tem a figura como... e que uma coisa ta totalmente linkada na outra. Quando a pessoa tem essa perspectiva na vida Ela sente o movimento, ela vivencia o instante, ela experiencia com profundidade, ela tem essa abertura, e essa curiosidade... acho que tem que ter um principio mesmo eu sinto, acho que mais importante que corpo, é por onde ela vê o mundo, assim, como ela vê o mundo, por onde ela vê o mundo. Acho que é mais por aí, assim, que eu consigo saber quando eu sinto que uma pessoa pode estar na companhia, que pode dançar um trabalho da gente.

ANEXO 4 – Entrevista com Adriana Grechi, realizada em 16/05/2008

K: Como foi sua trajetória na dança? Quando e como a Educação Somática passou a integrar sua pesquisa em dança?

A: Bom, comecei na adolescência com teatro. Com um grupo que trabalhava com criação coletiva. Quem dirigia era o Sérgio Pena, que atualmente faz preparação de ator pra cinema. E naquela época, acho que era comecinho dos anos 80... era um processo super coletivo de criação. Dali, paralelamente, eu estudava. Fazia algumas aulas de dança, mas acho que foi mais importante – (K: em São Paulo?) aqui em São Paulo – foi mais importante pra mim na criação, no pensamento de criação colaborativo, que acho que está presente até hoje, foi essa vivência nesse grupo, onde cada um criava suas histórias, era muito autobiográfico o trabalho e muito colaborativo. E um ajudava o outro na criação, de maneiras diferentes. Então, acho que isso me marcou muito na maneira de criar. Aí eu fui estudar dança, dança era completamente outro mundo, né? Era muito repetição de movimento... (K: Balé?) Não, até mesmo em dança moderna. Fui estudar um pouquinho com o Klauss também, mas, que tem a ver com a Educação Somática, mas naquela época, não me interessou tanto porque... o trabalho me interessava muito, mas tinha uma relação de mestre que eu nunca gostei muito. E aí fiz muitas aulas com a Sônia Mota, que foi bastante importante, num... pra buscar outras possibilidades de padrões, de movimento, de conhecer também possibilidades de... outras possibilidades de movimento. Bom, aí, foi uma época que estava todo mundo indo embora do Brasil. A Sônia Mota foi embora, eu fazia aula com ela, com o Zeca Nunes... Ah, fiz um pouco – eu sempre fazia um pouco, nunca fiquei muito tempo em nenhum trabalho específico – fiz também um tempo de balé com a Dona Maria Melo, que eu adorava porque... apesar de ser uma aula de dança clássica, você tinha toda uma possibilidade de ficar experimentando na aula... e ela era divertida, assim... Aí, não tinha mais com que estudar aqui, eu fui pra Holanda... não, antes eu fui pra Paris. ... fiz muitas oficinas, workshops... era o Boom da Nova Dança Francesa, na época. Comecei a ver trabalhos completamente diferentes... aí que eu comecei a me apaixonar por dança... e... vários trabalhos super interessantes naquela época, completamente diferente de tudo que eu já tinha visto... com o trabalho do [Galotard] (Gallimard??)... é... aí, depois ainda voltei para o Brasil, estudei um ano na faculdade de cinema e até esse momento não sabia muito bem... me interessava por muitas coisas diferentes. Aí, voltei pra Europa e fui morar na Holanda. Fiz oficinas, cursos, cursos livres. Comecei a bolar alguns projetos, fui pedir apoio para os teatros... era super nova na época... tinha uns vinte e pouquinhos, vinte e um, vinte e dois... e tinha mil idéias, nem sabia direito como fazer... aí, consegui apoio de um teatro, depois de outro teatro pra novos criadores e comecei a fazer criações misturando um pouco de cada coisa que eu tinha estudado... e fiz vários trabalhos, lá. Fiz trabalho solo, fiz trabalho de grupo, com algumas pessoas de lá, também, holandesas, estrangeiras que viviam lá... e aí, eu já tava na Holanda a uns cinco anos, só que eu sentia falta de uma formação mais consistente. Minha formação era completamente fragmentada... ia do grupo de teatro a faculdade de cinema, aula de balé, aula de dança, várias oficinas diferentes... e aí eu entrei e fui estudar na Nova Dança, que foi perfeita pra mim nesse momento porque lá eu podia montar a minha grade e tinha um orientador. E o foco da faculdade naquele momento era você desenvolver o seu próprio trabalho, então eu comecei a conseguir juntar um pouquinho esse monte de informação completamente diversa. E aí, foi uma experiência maravilhosa também, porque eu consegui começar a juntar um pouco tudo... e ao mesmo tempo ali entrei em contato, de maneira mais profunda, com técnicas de educação somática, o que me ajudou também a criar corpo para todas essas idéias, porque eram muitas idéias fragmentadas, mas como, que instrumentos usar, como trabalhar isso, que tipo de estímulo corporal... e daí foram alguns de investigação, mas no corpo, né? Nas possibilidades

do corpo. Fazia parte do programa o que era chamado de aulas de exploração e oficinas de exploração... super... baseadas em BMC.

K: Existe diferença entre nova dança e dança contemporânea?

A: Então, Nova Dança é dança contemporânea, só que dança contemporânea... existem mil escolas diferentes, maneiras diferentes, entendimentos diferentes. E a nova dança, pra mim, eu entendo muito como uma continuidade também do tipo de pesquisa que é feita na faculdade para o desenvolvimento da Nova Dança, que é a S.N.D.O. Ah... a pesquisa é muito fundamentada na exploração e no conhecimento do corpo e dos sistemas. Dança Contemporânea envolve várias pesquisas diferentes, investigação da corporalidade...

K: Que tipo de informação da somática você prioriza em seu trabalho, tanto como professora quanto como criadora? Tem alguma prática específica que você utiliza com mais frequência?

A: São várias informações diferentes de técnicas diferentes de Educação Somática. BMC acho interessantíssimo o estudo dos sistemas do movimento. Isso eu utilizo muito, e quando, sempre que penso em estados corporais tenho o suporte específico de algum, ou alguns sistemas combinados de movimento. Fiz também... Fui atendida por vários anos Técnica Alexander, que também acho que trouxe uma percepção do alinhamento, do espaço articular, das direções, mas uma organização funcional do movimento que eu também utilizo bastante tanto quanto... como professora e na criação, que também eu acho que é o que ajuda as pessoas a não se machucarem e... vamos ver... acho que é isso.... (lendo: tem alguma prática específica que você utiliza com mais frequência?) Da Educação Somática acho que é principalmente o BMC, mas um BMC já meio transformado... é, muito de técnica release, que eu não fiz técnica release, mas... pura ali, como acontece no movement research, lá em Amsterdã os professores já tinham conhecimento misturados, mas usava muito de release... Então, acho que um pouco das direções de Alexander, um pouco de release, acho que bastante de BMC... ah, daí eu fiz outras coisas também... Eutonia, um pouco, acho que durante um ano... é.... ai, como chama? Ah, fiz várias coisas... (K: Ideokinesis? Feldenkrais?) Também, também. Um pouco de tudo. É.

K: E você vê alguma coisa... você vê mais similaridades nesses trabalhos ou tem algum tipo de dissonância, assim, entre eles?

A: Eu acho que a maior parte das técnicas são mais focadas no movimento funcional. Eu acho interessante do BMC é que você pode conectar mais com... apesar de ter o suporte, ou a iniciação da pesquisa no corpo, você pode conectar mais com o imaginário, com a percepção, com o funcionamento também do cérebro, da tua imaginação, do sistema nervoso. Eu acho que abre mais espaço para a criação, o BMC. Acho que as outras técnicas são mais focadas na funcionalidade. E que também é importante pra gente não se machucar, pra equilibrar o uso da força, pra equalizar a força. Criar mais possibilidades no corpo. O BMC, acho que é mais conectado com o imaginário.

K: Você prioriza, ou valoriza questões como funcionalidade do movimento, saúde na dança, reorganização e reestruturação corporal? E como, do seu ponto de vista, isso interfere na movimentação de um dançarino?

A: Sim, acho que é fundamental porque o nosso conhecimento acontece através, pelo corpo, no corpo com o corpo. Então, acho que é um trabalho sem fim de descobrir possibilidades do

corpo. Tanto funcionais e acho que a funcionalidade, a economia de força também vai ajudar na saúde. A gente não se machucar...

K: E no resultado do trabalho, você acha... Como esse tipo de informação interfere? Em como você compõe, como você coreografa? Que diferenças você percebe em pessoas que desenvolvem esse tipo de conhecimento no corpo dos que não trabalham? Se você já trabalhou com pessoas que não desenvolvem?

A: é que... todas são maneiras também... por exemplo, Cunningham. Também é uma maneira de descobrir outras possibilidades motoras, outras maneiras de coordenar o corpo, de organizar... eu acho, que talvez a diferença seja, não tanto no foco em organização do corpo no tempo-espaço, o foco nas variações de tônus, de sensações, de imaginário, que você pode provocar com as variações de sistemas. Por isso eu uso estados corporais. As modulações nas possibilidades corporais. (K: acho que eu entendi...) Enquanto, por exemplo, se for pensar, Cunningham, acho que também tem... possibilita outras percepções, outras maneiras de perceber, mas o sistema físico, acho que ta quase o tempo inteiro ali no ósseo muscular e articular. Acho que existem outras possibilidades que modificam o estado de presença. O que me interessa muito são essas modificações dos estados de presença que podem ser fundamentadas no estudo dos sistemas corporais.

Sobre o Núcleo Artérias

K: Como acontece a investigação dos estados corporais? Quais seriam os possíveis estímulos? Como você descreve e diferencia um estado corporal de outro em termos de movimento? Há algum conhecimento da somática utilizado para reconhecimento desses estados corporais?

K: Como é que acontece, de fato. Como que você propõe... alguns exemplos.

A: Bastante, toque e massagem. Porque a gente tem a tendência a fazer as coisas que a gente já sabe. Então com o toque, e a massagem, e o impulso do outro a gente acaba expandindo possibilidades... ou descobrindo possibilidades que provavelmente a gente não faria sem esse estímulo do toque. Então eu uso bastante toque. Por exemplo, se a gente vai trabalhar um estado articular. Esse que é o mais diretamente ligado a um sistema específico. Toque nas articulações, primeiro localizando a iniciação do movimento, criando espaço pra não machucar e ao mesmo tempo, com o toque da outra pessoa, você pode produzir direções e tempos inesperados. Então, dessa maneira expande as possibilidades de movimento que, normalmente, se pensar em articulações e começar, eu vou fazer os movimentos que eu já conheço. Então maneiras do corpo buscar outro tipo de ação, outro tipo de coordenação. (Lendo: quais seriam os possíveis estímulos?) Toque, muito toque, e muita imagem, também, dos sistemas.

K: Você recorre muito às essas imagens corporais?

A: Corporais, mas não só corporais, também. Por exemplo, (...) agora nem sei direito que sistema específico a gente ta usando. No solo que... a gente tá começando a trabalhar num solo da Tati, pra um espetáculo novo, pra um novo projeto. Nesse novo projeto, acho que o que está mais me interessando é como enganar a percepção, ou a ação. Então nem sei que sistema... nesse solo, nem sei exatamente que sistema a gente ta ativando. Mas a gente ta... é que já é uma qualidade específica em cima de um sistema. A gente ta usando é um toque nas

articulações, mas é um toque com pressão, e a possibilidade do corpo expulsar essa pressão. Então ele cria uma qualidade específica, mas provoca também um uso específico do sistema muscular, então já ta muito misturado...

K: Quando você deu aquela oficina em Salvador, que era, que falava do estado arterial, acho que era direto e explosivo, e você usava um tipo de toque assim...

A: é, o arterial.

K: Você procura entender mais ou menos como funcionaria, é uma imagem que você usa, ou esse toque, vamos supor, vem do imaginário?

A: é uma imagem, mas que tem como embasamento realmente o funcionamento orgânico, o funcionamento do sangue passando pelas artérias. O tipo de impulso, o tipo de densidade, o tipo de direção. Então, é uma mistura também, porque é quase uma interpretação do funcionamento do corpo, porque você pode também entender esse funcionamento de várias maneiras. Existe algo ali científico, porque o sangue bombeia, que o coração bombeia o sangue em uma direção e o movimento é direto, é denso, é... mas aí você já começa a colocar qualidades em cima que também já são criações. É uma maneira de olhar, é meio uma interpretação. Acho que todo o BMC é um pouco uma interpretação, também. Tem como fundamento o sistema e estudos científicos mesmo do corpo, mas tem muito de imaginário em cima também. De maneiras de olhar.

K: Como você trata na prática o desenvolvimento de repertórios pessoais do movimento? Existe alguma concepção de corpo comum aos integrantes da companhia?

A: às vezes, a gente começa com o mesmo tipo de estímulo. Por exemplo, o arterial, que é muito específico. Só que pra um mesmo toque, pra um mesmo tipo de toque pode ser a mesma pessoa tocando duas outras, só que cada um também vai dialogar com esse toque – que vai ser sempre um diálogo – de uma maneira um pouco diferente. E aí, vão aparecendo as personalidades, as maneiras próprias de lidar, de organizar o movimento, de desorganizar o movimento...

K: Então você usa essa informação do estudo do corpo pras pessoas desenvolverem as maneiras pessoais de elas interpretarem aquele tipo de informação?

A: É como se a gente partisse de uma questão comum, ou de uma possibilidade comum, mas como cada um vai lidar com essa possibilidade, tem coisas similares, mas tem também as diferenças. Acho que as personalidades ta nessas diferenças. Então, tem um fio que é comum, tem algumas características comuns, mas outras que são muito diferentes, porque o corpo, corpo humano é corpo humano, então tem coisas que são similares no funcionamento, mas tem outras, os pequenos jeitos, pequenas maneiras, as vezes grandes maneiras também de... e são essas personalidades, essas diferenças e que daí nos trabalhos vão ficando cada vez mais claras, cada vez mais...

K: Existe alguma concepção de corpo comum aos integrantes?

A: Então, existe... acho que existem várias coisas comuns, mas, ao mesmo tempo, a gente procura preservar também as diferenças e autonomia. O que existe de comum é esse estudo da funcionalidade também do movimento, existe esse constante estudo da percepção, da

consciência do corpo. Todo mundo já passou por práticas parecidas, todo mundo já fez, de alguma maneira, nova dança, contato, bmc, então existe um tipo de consciência corporal parecida, mas ao mesmo tempo cada um tem informações diferentes, e cada um... a gente preserva isso. A gente não faz uma prática coletiva, um faz aula de yoga, o outro faz num sei que... cada um faz a aula que quer. Um faz aula de nova dança, o outro... sei lá, num determinado momento faz kung fu, faz outras coisas, mas já tem um entendimento também, ao mesmo tempo comum. Mas cada um... a gente procura preservar a autonomia corporal. Não tem uma aula de grupo. (K: mas tem, assim, uma concepção comum do corpo?) Tem. Todo mundo tem uma formação um pouco parecida. Um tipo de informação parecida. (Lendo: Existe alguma concepção de corpo comum aos integrantes da companhia?) é, já foi.

K: Quando está em processo de criação, há algum tipo de seleção de informações a serem investigadas no corpo? Se sim, como você seleciona essas informações? Quais são os possíveis critérios? Tem relação com princípios somáticos? Como nesse seu último trabalho, Ruído 5.1, por exemplo. Que informação você escolheu pra ser explorada no corpo? Como você pegou a idéia e foi transformando aquilo em corpo pra virar dança?

A: Agora... hoje, vindo pra cá, eu fique pensando “o que que me interessava realmente nessa história do consumismo?”, pensando no corpo. Que eu acho que já há algum tempo, o que a gente vem mais trabalhando e pesquisando é como lidar com vários focos de atenção ao mesmo tempo, e como desestabilizar o corpo. Desestabilizar as coordenações mais... (K: os hábitos?) os hábitos. É. Como desestabilizar? Então... agora que eu estava entendendo um pouco melhor porque o consumismo, porque, a idéia principal que veio do consumismo é essa quantidade de estímulos diferentes e que você reage, mas... procura ser muito rápido pra reagir, procura lidar com uma quantidade enorme de estímulos, mas, no caso específico do Ruído, o que a gente criou, era uma falta de sentido. Porque, ao mesmo tempo que você reage a muitas coisas, muitos estímulos ao mesmo tempo, você nem sabe pra que mais está reagindo, o porque. Mas acho que esse foi o ponto interessante, desestabilizar alguns hábitos de movimento, alguns, algumas continuidades de movimento, porque acho que o que tem de diferente no Ruído é que ele é todo descontínuo, o tempo é irregular. O que a gente começou lá e nesse trabalho atual, o foco é a instabilidade. Então, como você alterar a dinâmica, criar imprevisibilidade nas dinâmicas, como criar imprevisibilidade nas direções espaciais, no local de iniciação do movimento, no equilíbrio, pra descobrir outras maneiras de fluxo e de continuid... não de continuidade, exatamente. Mas de fluxo num ambiente que a gente mesmo provoca, completamente instável, fragmentado, com estímulos simultâneos.

K: E no processo de criação, como é que foi, mais ou menos, como é que você usou? Que tipo de informação você usou pra gerar esse tipo de instabilidade? Foi do imaginário?

A: Então, não... eu fiquei no comecinho estudando um pouco o... como funciona o sistema de equilíbrio no corpo (K: vestibular?) É... e aí a gente começou com pequenas manipulações na cabeça e... provocando pequenos desequilíbrios. E como criar continuidades nesses desequilíbrios e daí, a gente foi descobrindo outras maneiras de desestabilizar o corpo. Então são vários estímulos pra desestabilizar. Por exemplo... então. O início foi ali, como desequilibrar é... como desestabilizar o sistema de equilíbrio, o sistema vestibular com as manipulações. Só que aí a gente não conseguia trabalhar muito tempo porque começava dar enjoão, tontura... porque a gente desestabilizou mesmo (risos) E aí a gente foi descobrindo outras maneiras de desestabilizar, mas a idéia, dentro dessa desestabilização, é você continuar, continuar... e daí o corpo vai encontrando outras maneiras de se organizar. E aí, por exemplo, um outro estímulo que é o dobrar (K: dobrar?) É dobrar. Então, a gente começou também com

o toque: um dobrando o outro. E descobrindo todas as possibilidades de dobrar, dobrar, dobrar... até que cada um começou a provocar as dobras no próprio corpo e daí, como conseguir dar continuidade em dobras completamente imprevisíveis que começam a aparecer, que o corpo... a gente começa descobrir possibilidades também de dobrar pra trás e... aí, começam a surgir... encaixes e ... só que uns encaixes muito absurdos que daí... como sair daquele encaixe pra continuar a dobrar... a gente começa a criar problemas pra desestabilizar. Então, todos os estímulos começam com algum tipo de toque, com algum tipo de foco muito físico, mas dali pra frente começa a entrar outras camadas, a gerar outras... a gente vai criando problemas, problemas e vai desestabilizando.

K: Colocando em situações diferentes e as novas possibilidades de sugerir desestabilizações vão surgindo das anteriores também?

A: é que eu acho que a gente começou um novo caminho ali de pesquisa no Ruído, um pouquinho diferente do que a gente tava fazendo... ou até porque... que ta muito ligado a essa quantidade de estímulos e à desestabilização do corpo pra encontrar um fluxo nesse ambiente completamente instável, e que é um ambiente que a gente mesmo cria. (...) A gente brinca que está ficando cada vez mais esquizofrênico porque a gente cria o problema e a gente tenta lidar com o problema que a gente ta criando o tempo todo... (K: é super neurótico)

K: Percebo nos seus trabalhos uma constante preocupação com o entorno, o ambiente ao qual o corpo está interagindo, a cidade. Quando você parte para a criação, existe uma preocupação com essas informações do ambiente, na maneira como são incorporadas no movimento?

A: Ah, totalmente, totalmente. Desde o 'amor líquido' do Bauman, depois eu li quase todos os outros dele, comecei a perceber o ambiente e o mundo de hoje de uma maneira um pouco diferente. Então, eu acho que a partir dessas leituras, também, comecei a perceber o ambiente como uma quantidade enorme de estímulos que desestabilizam o corpo e o corpo tentando sobreviver nessa quantidade enorme, nesse ambiente líquido, transitório.

K: Essa é uma pergunta mais burocrática: Como funciona o Núcleo Artérias burocraticamente, estruturalmente e praticamente? Como são estabelecidas as funções das pessoas envolvidas? Como funciona o Núcleo no dia a dia? Qual a frequência de encontros? Fazem regularmente aulas juntos, mesmo sem montagem ou apresentação prévia? Como se dá a preparação técnica-corporal?

A: Bom... a gente trabalha por projetos. No último ano, acho que faz mais ou menos um ano, que o Amaury começou a fazer a produção, que antes o tempo de preparar um projeto era muito mais longo e... agora, com a entrada do Amaury, ele está sempre fazendo projetos. Então, começou a criar uma estrutura maior de continuidade. E, então, atualmente, a gente ta trabalhando pelo fomento, a gente tem o apoio do fomento, e a gente tem emendado um projeto no outro, no último ano. Então, são editais, são projetos que a gente tem apoio pra um determinado período, mas a gente tem conseguido emendar um no outro, então não ta parando, (K: ta permanecendo...) é. Aí, a gente se reúne de três a quatro vezes por semana, pra ensaiar. Que mais... (K: vocês fazem aulas juntos mesmo quando não tem montagem ou apresentação?) Não, a gente nunca faz aula junto. Às vezes, um ou outro aparece na minha aula, um faz aula do outro. Às vezes um faz aula de yoga da Lua, mas cada um faz a aula que quer. O momento do ensaio é o momento que a gente ta ali pra trabalhar com algumas coisas muito específicas. Então cada um faz o seu aquecimento individual no ensaio, o que cada um precisa. E então, geralmente tem uns quarenta minutos pra cada um fazer seu próprio

aquecimento, e... aí a gente já começa com estímulos bem específico, por exemplo, um dia a gente vai trabalhar o dobrar, então a gente começa com o toque pro dobrar. Depois que já fez o toque e já descobriu algumas coisas dentro do dobrar, depois trabalha sozinho... e eu fico lá, também, observando.

(K: você que coordena o que que vai ser feito, trabalhado?) É. Então, atualmente, são três intérpretes criadoras: a Tatiana, a Karina e a Lua. Eu faço a direção, o Amaury a produção, Rodrigo trabalho com vídeo e o Dudu com a trilha. Então esse é o núcleo, só que o Dudu e o Rodrigo vem em alguns momentos específicos. Às vezes um mês inteiro, aí pára um tempo, aí depois volta. (K: acho que mais ou menos isso...)

K: Quando estão em processo de criação, como funciona a condução da preparação corporal? Acontece junto com a proposição criativa?

A: é... é... totalmente junto.

K: Quando o trabalho está “pronto”, há diferenças na condução do preparo corporal de um trabalho para outro? Existem pontos de “divergência” corporal entre os diferentes trabalhos, trazendo a necessidade de diferentes preparos técnicos?

A: sim, sim. Porque depende do assunto, das questões em cada trabalho os estímulos vão ser diferentes. Então também, cada trabalho é uma cansaça, porque cada trabalho é um novo projeto que precisa também de novos estímulos, e novas preparações. (K: Então você vai construindo a técnica, as habilidades corporais, conforme o processo de criação do trabalho?) é... então é também uma técnica transitória porque em cada momento o foco tá em alguma coisa um pouco diferente... só que eu acho que tem também um fio de continuidade da pesquisa, mas em cada momento acho que muda um pouco... os estímulos mudam, nunca a gente faz a mesma preparação. A gente faz a preparação específica pra aquilo que a gente está investigando. (K: vamos supor que nesse momento em que vocês estão em um processo de montagem, vocês precisem dançar um trabalho que foi dançado a...) A gente está fazendo isso, e a gente está fazendo bastante o Ruído, o anterior. (K: e como que funciona isso?) São preparações um pouco diferentes... é que tem... ao mesmo tempo tem coisas comuns... mas ali, no Ruído, cada um já sabe o que precisa, e cada um faz o seu próprio aquecimento. Aí, tem um momento final, que a gente reúne todo mundo e faz o que eu chamo de “espaço vivo” que é um trabalho de conexão, de percepção ali do outro, em que cada um conduz um pouquinho os impulsos, os estímulos do movimento. Então... porque tem um tipo de disponibilidade pra reagir que acho que isso acontece... já vem de outros trabalhos. Então, acho que isso faz parte também da técnica, de você estar com o corpo preparado pra reagir a estímulos diversos. (K: mas isso faz parte de que técnica, você diz? Desses trabalhos específico...) Do Ruído, mas mesmo dos anteriores, porque tem algumas coisas que são fixas, tem alguns focos fixos, mas sempre existiu um jogo de improvisação em cena. Um jogo de... de diálogo entre os impulsos... então, acho que isso desde o início. Nunca trabalhei com tempo fixo... o tempo vem muito do jogo com o outro. (K: você trabalha, então, mais com o espaço?) Não... o que é fixo são focos de atenção. Por exemplo, no Ruído, a gente sabe que logo no início, no primeiro momento, o foco é esticar o corpo ao extremo, ultrapassar um limite do equilíbrio e ver o que isso acontece. E deixar o corpo cair, por exemplo. Tem um foco. Mas daí... o espaço nesse sentido é livre... livre mais ou menos, que a gente procura sempre criar um certo equilíbrio na ocupação, não se aproximar muito do outro... mas não é definido. Tem focos pré definidos, mas não a trajetória. (K: e o que é que delimita o tempo no trabalho? Tem deixas?) Tem... tem... por exemplo, em uma determinada cena... no caso do ruído... acho que são deixas... por exemplo, nessa movimentação, quando as caixas estiverem

todas no chão... porque no caso do ruído tem uma coisa específica que é a relação com os objetos que não tem como fazer esse trabalho sem as caixas, sem os objetos, que ela serve de suporte, serve... estão o tempo inteiro integradas com o movimento... é, tem algumas deixas, alguns... (K: e o feeling é do elenco?) É... (K: Das soluções do elenco?) É... é... é difícil pra quem faz porque depende de você que está fazendo, mas você em conexão com o outro. (K: Quando você fala de trabalhar o “espaço vivo” é trabalhar esse tipo de percepção da cena?) é... do espaço, do tempo, do impulso do outro...

K: Existem trabalhos seus que partiram da exploração de princípios somáticos? Se sim, você pode dar alguns exemplos?

A: ah, acho que todos... os estímulos iniciais são muito conectados aos sistemas do movimento. Mas aí, no BMC se trabalha de determinada maneira, a gente inventa completamente outras maneiras. Um toque que não existe no BMC, que provoca situações, problemas que não... são outros. (K: você não trabalharia numa situação de terapia ou...) é... (K: vai transformando aquelas idéias) a gente busca mais pra desestabilizar e bagunçar o corpo do que pra organizar... então, é o oposto do foco terapêutico do BMC. (K: você usa esse conhecimento, mas em outro sentido... como se fosse o sentido oposto daquela direção?) é... é...

K: O que você considera importante para uma pessoa dançar um trabalho seu?

A: ai... acho que disponibilidade pra experimentar, principal, disponibilidade pra experimentar, pra explorar...

K: acho que é isso...

APÊNDICE 1 - Panorama de paradigmas científicos no Ocidente.

A necessidade desse apêndice aparece também como uma contextualização para as questões abordadas logo no primeiro capítulo. Trata-se de situar, retomar um panorama histórico que colabora para a organização de algumas idéias abordadas, caso necessário.

No decorrer da história da humanidade, a ascensão e queda de paradigmas têm se estabelecido em acordo com descobertas científicas e compreensões filosóficas e artísticas, que estão diretamente conectadas e em trânsito contínuo, mútuo e evolutivo com as formas de conceber o mundo e o homem.

Neste texto são abordados quatro momentos de mudança de conceitos que estabelecem períodos com características específicas e que configuram concepções de corpo intrincadas nas ações científicas e artísticas, e aqui são apontados como paradigmas vigentes. Contudo o enfoque está no breve histórico das ciências duras.

O primeiro rompimento apontado se deu no Séc. XVII. Marcado pela desintegração das estruturas feudais e ascensão da burguesia, é caracterizado pelo Renascimento Cultural, pela imprensa e pela reforma religiosa, que culminaram na Revolução Científica.

Este foi um período de descobertas que rompeu com o pensamento vigente da época, o teocentrismo, e pregava a utilização voraz do senso crítico mais elevado, trazendo à tona as necessidades humanas (antropocentrismo). Com o olhar humanista, os fenômenos naturais passaram a ser observados com mais objetividade. O paradigma instaurado é o mecanicista.

A ciência moderna nasceu de uma ruptura brutal em relação à antiga visão de mundo. Ela está fundamentada numa idéia, surpreendente e revolucionária para a época, de uma separação total entre o indivíduo conhecedor e a Realidade, tida como completamente *independente* do indivíduo que a observa. (NICOLESCU, 1999: 17)

O precursor Copérnico (1473-1543) levantou a hipótese heliocêntrica. Galileu (1564-1642) defendeu a idéia de que terra não era um ponto fixo no universo e desenvolveu os primeiros estudos sistemáticos do movimento uniformemente acelerado, do movimento do pêndulo e princípio da inércia. Enunciou a lei dos corpos que “diz que todos os corpos caem com aceleração constante, uma vez que o efeito da aceleração gravítica, ou seja, da gravidade em todos os corpos, à mesma altura, é igual. Esta lei só é observada no vácuo, pois como a densidade dos corpos é diferente, no ar o corpo mais pesado exerce maior força e cai

primeiro.”²⁶⁰ Essa descoberta foi revista por Newton (1643-1727) que publicou em 1687 a lei da gravitação universal (dois corpos se atraem gravitacionalmente por meio de uma força que depende de suas massas e da distância entre eles) e as três Leis de Newton (Princípio da inércia, Princípio fundamental da mecânica [$F=m.a$], Lei da ação e reação). Kepler (1571-1630) contribuiu com as três leis do movimento planetário.

O entendimento implícito nessas descobertas científicas, provinha um pensamento determinista, mecanicista e reducionista, e proporcionava uma ideologia simplista, fundamentada na idéia de continuidade e linearidade. Isso significava que todos os fenômenos físicos poderiam ser explicados em termos de causa e efeito: cada modo de existir poderia se justificado por um fundamento. O mundo real era regido por leis universais, que poderiam ser descobertas, calculadas e aplicadas. O paradigma instaurado era da simplicidade

A filosofia mecanicista e o método reducionista são aperfeiçoados no Séc. XVIII, e com as novas descobertas científicas e inovações tecnológicas (máquina a vapor e dínamo), culminam na Revolução Industrial, na transição para o Séc. XIX. Laplace proclamava o Universo em termos de causa e efeito, regido por leis determinadas por uma inteligência inerente ao próprio Universo.

A essa altura, a física abordava não apenas a mecânica, mas também os estudo do calor e dos fenômenos elétricos e magnéticos. Estava instaurada a crença de que tudo já havia sido descoberto.

No entanto, Boltzmann (1844-1906) desenvolveu a teoria cinética das moléculas de gases fazendo uso da estatística, abandonando a descrição determinista do sistema e desvendando a verdadeira natureza física do calor, explicado em termos de movimento de moléculas. Esse modelo microscópico da irreversibilidade, proposto em 1872, apontou para uma nova compreensão de processos da natureza e uma nova percepção do papel do tempo. Darwin (1809-1882) com a Teoria da evolução e a seleção natural, sugeriu que o homem é fruto de um processo evolutivo e não uma criação divina pronta.

O Séc. XIX foi um período de grande expansão da física clássica e, a visão Newtoniana do mundo, atingiu seu ápice. Nesse século, o paradigma instaurado é o determinista.

Porém as descobertas das duas primeiras décadas do Séc. XX geraram uma profunda transformação na física, conseqüentemente no paradigma dominante. Esse é um

²⁶⁰ Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Lei_dos_corpos, acesso em 30/01/2008.

momento de rompimento. Novas concepções do mundo e do homem começaram a emergir nesse processo. Inicia o paradigma de mecânica quântica e da relatividade.

Tanto a teoria da relatividade quanto a mecânica quântica provocaram uma reinterpretação da realidade física, transformando profundamente a compreensão dos fenômenos naturais:

...eis aqui sete conseqüências “estranhas” da nova física: 1)um objeto em movimento sofre uma contração de seu comprimento na mesma direção em que ele se move; 2) um relógio em movimento bate mais devagar; 3) massa e energia podem ser convertida entre si; 4) não podemos determinar se os constituintes fundamentais da matéria são ondas ou partículas, a famosa “dualidade onda-partícula”; 5) ao observarmos um sistema físico influenciemos seu comportamento; não existe mais uma separação clara entre observador e observado; 6) a presença de matéria deforma a geometria do espaço e altera o fluxo do tempo; 7) não podemos determinar a localização de um objeto – apenas afirmar a probabilidade de ele estar aqui ou ali. Ou seja, devemos abandonar uma descrição estritamente determinista dos fenômenos naturais, pelo menos na escala atômica. E assim por diante. (GLEISER, 2006: 242)

Planck para elucidar a radiação do corpo negro²⁶¹ propõe que a energia se manifesta em “pacotes discretos” e descontínuos, o que ele nomeou de quanta. A matemática da termodinâmica e eletromagnetismo clássicos não correspondia ao fenômeno observado. Essa hipótese não poderia ser explicada pela física clássica.

Além da teoria da relatividade que questionava o espaço e o tempo absolutos de Newton, Einstein utilizou a idéia do quanta, porém observando a luz como partícula (fóton) e não como onda. Outros cientistas desenvolveram suas pesquisas neste sentido: Bohr e as camadas eletrônicas, de Broglie, que sugere que a dualidade onda-partícula é referente também a prótons e elétrons, Heisenberg e a “mecânica matricial” e Schrödinger e a “mecânica ondulatória”, dentre outros.

O que se constatou é que a luz é tanto onda quanto partícula, dependendo do experimento, de como as propriedades são investigadas. Esse fato rompeu com dois paradigmas da física clássica: primeiro que a nossa percepção bipolar do mundo limitava tanto nossas imagens para representar os fenômenos quanto nossa linguagem para verbalizá-los, não correspondendo ao real; e segundo que se o comportamento da luz como onda ou como partícula depende do experimento, o observador não poderia ser separado do observado.

Desse contexto surge o Princípio da Incerteza, de Heisenberg, onde afirma que é impossível saber, com certeza absoluta, a posição e a quantidade de movimento de uma partícula, pois o próprio ato de medir, afeta o que está sendo medido. Bohr elabora, então, o princípio da complementaridade, onde “onda e partícula são duas versões igualmente

²⁶¹ “Por que um metal aquecido a altas temperaturas emite luz num forte tom vermelho?” (GLEISER, 2006: 240)

possíveis e complementares, embora mutuamente incompatíveis de como objetos quânticos (como elétrons e átomos) irão se revelar a um observador”.²⁶²

Essas descobertas culminaram em outras, que deram origem ao paradigma sistêmico, a partir de meados do Séc. XX, que têm como principais representantes Polany, Bunge, Denbigh, Leibniz, Peirce, Withehead, Uyemov e Prigogine, dentre tantos outros.

Esses autores desenvolveram a Teoria Geral dos Sistemas, como estratégia possível e capaz de abarcar a complexidade observada na realidade. Em suma, a Ontologia Sistêmica parte de quatro grandes hipóteses:

1. Objetivismo realista crítico – acredita-se que exista uma realidade independente, que não é criada pelo humano. Existem coisas reais e nós as percebemos (objetivismo realista), porém não exatamente como elas são, e sim de acordo com nosso *unwelt*²⁶³ (por isso é preciso ser crítico). Admitida essa realidade, seguem as próximas hipóteses:
2. *A realidade é Sistêmica* – funciona por sistemas;
3. *A realidade é Complexa*;
4. *A realidade é Legaliforme* – satisfaz às leis (em evolução).

No caso da Ontologia Sistêmica são observados Parâmetros Sistêmicos Básicos (*Todo sistema é aberto; Todo sistema tem ambiente (Ambiência); Todo sistema tende a ficar no tempo, a durar (Permanência) e Todo sistema interage e absorve coisas do ambiente (Autonomia)*) e Parâmetros Sistêmicos Evolutivos (Composição, Conectividade, Estrutura, Integralidade, Funcionalidade, Organização).

²⁶² [GLEISER, 2006, pg. 295]

²⁶³ *Unwelt* é um termo proposto por Jakob von Uëxkull para conceitual o “universo particular” ou “privado” de cada espécie (ou ser). Ele contém traços da realidade, codificados e internalizados no sistema. É o que o sistema percebe da realidade e como.

Séc. XVII e XVIII	Séc. XIX	Primeira metade do Séc. XX	Segunda metade do Séc. XX
Paradigma Mecanicista	Paradigma Determinista	Paradigma da Mecânica Quântica e de Relatividade	Paradigma Sistêmico
Copérnico, Newton, Galileu, Kepler	Laplace, Faraday, Boltzmann	Planck, Einstein, Bohr, de Broglie, Heisenberg, Schrödinger	Polany, Bunge, Denbigh, Leibniz, Peirce, Withehead, Uyemov, Prigogine
Natureza funciona por Leis que podem ser descobertas. O Tempo é reversível. O homem é um observador separado da natureza.		Novos conceitos e níveis de realidade são descobertos, pois leis da física clássica não correspondem aos fenômenos observados. O conceito de tempo é rediscutido para, então, ser considerado irreversível a partir de meados do séc. XX. As leis da natureza não são mais estáticas e sim em processos evolutivos. O homem é um observador ativo, integrado a natureza.	

APÊNDICE 2 – Conceitos Implicados de George Lakoff e Mark Johnson, do livro *Phylosophy in the Flesh*

Neste apêndice são abordados três conceitos tratados pelos autores George Lakoff e Mark Johnson no livro *Phylosophy in the Flesh*, que podem colaborar para o entendimento de corpo intrincado na pesquisa: o inconsciente cognitivo, os conceitos embodied e as metáforas. Como não se tratam de aprofundamentos essencialmente abordados na pesquisa, mas implicados nela, julguei interessante incluí-los como apêndice.

Primeiro, o inconsciente cognitivo. Inconsciente, pois são operações mentais que estão abaixo do nível da consciência. Além de inacessíveis, são tão rápidas que não podem ser “focadas” (não se trata do inconsciente Freudiano). Cognitivo, de acordo com as ciências cognitivas e não com a filosofia, pois descreve operações mentais e estruturas envolvidas nos processos de linguagem, significado, percepção, sistemas conceituais e razão. E como nosso sistema conceitual e raciocínio surgem dos nossos corpos, de sua interação com o mundo, o termo cognitivo também é usado para aspectos do sistema sensório-motor que contribuem para as habilidades de conceituar e raciocinar. O inconsciente cognitivo é responsável, então, por inúmeras operações, “formas incrivelmente complexas de pensamento”²⁶⁴, que acontecem automaticamente e sem esforço, abaixo do nível do pensamento consciente, e que nos permite estar conscientes e focados em algo. Funciona, segundo os autores, como uma “mão escondida”²⁶⁵ que molda como conceituamos todos os aspectos de nossa experiência, nosso pensamento consciente, nossos valores morais, planos e ações, atuando, assim, de forma intencional, representacional, proposicional e causal. Pressuponho, nesta pesquisa, que nossas capacidades de mover, de dançar e de conceber a dança, estejam arraigadas de processos que acontecem no inconsciente cognitivo, do qual não temos acesso direto ou consciente.

O segundo conceito é a mente *embodied* (encarnada, carnificada, corporificada, incorporada). Para as ciências cognitivas a razão humana é um tipo de razão animal, atada ao corpo e às peculiaridades do cérebro. O sistema perceptual e motor participam na modelação de tipos particulares de conceitos. Dessa forma, o corpo, o cérebro e as interações com o ambiente são a base inconsciente para o nosso senso do que é real. Ou seja, nossa metafísica diária começa e depende do nosso corpo, especialmente de aparato sensório-motor, que nos torna hábeis a perceber, mover e manipular, e também das estruturas do nosso cérebro modeladas pela evolução e pela experiência individual. Como todos os seres neurais, nós categorizamos. E essas categorias, assim como nossos conceitos, são parte de nossa

²⁶⁴ LAKOFF & JONHSON, 1999: 11

²⁶⁵ “Hidden Hand”

experiência. Para realizarmos inferências conceituais utilizamos as mesmas estruturas cerebrais usadas em inferências motoras perceptuais. Isso significa que nossos conceitos não são apenas reflexões de uma realidade externa, e sim moldados pelo corpo, cérebro e experiência.

Conceitos de cor são *embodied*, pois dependemos do comprimento de onda da luz refletida, da condição de iluminação, dos cones de cor na retina e do circuito neural conectado aos cones.

As categorias de nível básico são outro exemplo de conceitos *embodied*. Referentes à nossa direta interação com o mundo através da percepção gestalt, dos programas motores para interagir com objetos e imagens mentais, essas categorias permitem uma maior abrangência em termos de similaridades tanto pelas formas gerais quanto pelo uso de ações motoras similares para a interação com os diferentes membros de uma determinada categoria, que podem ser relativas a objetos (cadeira, sapato, árvore, carro etc), ações (programas motores como nadar, andar), conceitos sociais (família, clube) e emoções (alegria, tristeza, raiva). O nível básico é o nível onde o corpo interage muito bem com o ambiente, e nossas categorias conceituais parecem corresponder, se adequar às categorias do mundo. É a fonte de nosso conhecimento mais estável.

Os conceitos de relações espaciais são utilizados inconscientemente via sistema perceptual e conceitual, quando desenvolvemos alguns esquemas baseados no corpo e na sua relação com o mundo para dar sentido a nossa estruturação da espacialidade. O esquema container (ingerimos, expelimos, temos um dentro e um fora), o esquema fonte-trajetória-alvo (vemos as coisas se movendo e nos movemos, compreendemos o movimento nestes termos) e as projeções corporais (temos frente, costas e lados, inerentemente, e projetamos esses conceitos nos objetos). Estes modelos citados não provam que usamos as mesmas estruturas da percepção e do movimento para raciocinar, mas existem fortes evidências de que isso aconteça já que nossos conceitos funcionam tão bem no mundo.

Por último, as metáforas. As metáforas são essenciais à compreensão humana, pois se trata de um mecanismo de criação de novos sentidos e realidades em nossas vidas através de novas similaridades. E essas similaridades não decorrem de propriedades inerentes e sim de forma interacional, como resultado das metáforas conceituais. Isso significa que a verdade não pode ser absoluta nem objetiva, mas sim baseada na compreensão, que depende da estrutura conceptual humana, que por sua vez depende do bom funcionamento do corpo e do cérebro no mundo.

As metáforas não são utilizadas no sentido da metáfora tradicional da linguagem, mas como um procedimento do corpo de estruturar uma experiência (um julgamento subjetivo) em termos de outra (uma experiência sensório-motora). Ou seja, utilizamos imagens mentais convencionais do domínio sensório-motor para nosso domínio de experiência subjetiva. Exercemos metáforas primárias e metáforas complexas. As metáforas primárias são parte do inconsciente cognitivo. Nós as adquirimos automaticamente e inconscientemente via um normal processo de aprendizado neural. Os autores defendem a idéia de que quando as experiências *embodied* de interação com o mundo são universais, então as metáforas primárias correspondentes são universalmente adquiridas. Isso significa que não são inatas, e sim aprendidas. Adquirimos um largo sistema de primeiras metáforas automática e inconscientemente, simplesmente por nosso funcionamento no mundo, principalmente durante nossos primeiros anos de vida, que não depende de livre-arbítrio e sim da natureza de nossa estrutura em interação com o ambiente. As metáforas complexas são construídas a partir de metáforas primárias através do domínio cruzado das experiências sensório-motoras e do julgamento subjetivo. A associação dos pesos sinápticos com as conexões neurais é neuralmente imediata, fazendo parte também do nosso inconsciente cognitivo.

Sob essa perspectiva, metáforas não são uma questão de palavras e sim de pensamento: não têm uma similaridade pré-existente e sim uma criação de mapeamento de domínio cruzado. É através desse procedimento que raciocinamos e elaboramos conceitos fundamentais e abstratos como tempo, evento, causação ou ainda idéia do que é mente, *self* e moralidade.