

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

ALEXANDRA DE CASTILHOS MOOJEN

CORPO EXPOSTO | MUNDO DILATADO

a vivência em práticas somáticas como fio condutor da criação artística

Porto Alegre

2017

ALEXANDRA DE CASTILHOS MOOJEN

CORPO EXPOSTO | MUNDO DILATADO
a vivência em práticas somáticas como fio condutor da criação artística

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, para obtenção de título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientação: Profa. Dra. Suzane Weber da Silva

Linha de Pesquisa I: Processo de Criação Cênica

Porto Alegre
2017

CIP - Catalogação na Publicação

Moojen, Alexandra de Castilhos

CORPO EXPOSTO | MUNDO DILATADO a vivência em práticas somáticas como fio condutor da criação artística / Alexandra de Castilhos Moojen. -- 2017. 125 f.

Orientadora: Suzane Weber da Silva.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. corpo. 2. criação em dança. 3. dança contemporânea. 4. educação somática. 5. performance. I. Weber da Silva, Suzane, orient. II. Título.



Fotografia 1



Fotografia 2



Fotografia 3

FOLHA DE APROVAÇÃO

ALEXANDRA DE CASTILHOS MOOJEN

CORPO EXPOSTO | MUNDO DILATADO
a vivência em práticas somáticas como fio condutor da criação artística

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, para obtenção de título de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovada em 06/10/2017.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Suzane Weber da Silva – Orientadora (UFRGS)

Profa. Dra Sílvia Patrícia Fagundes (UFRGS)

Profa Dra. Monica Dantas (UFRGS)

Profa. Dra. Cibele Sastre (UFRGS)

AGRADECIMENTOS

Sou grata às artistas-irmãs Samira e Fernanda, por caminharem comigo a trilha da arte e da dança. Meu agradecimento aos artistas que se integraram ao projeto e que contribuíram imensamente para ele acontecer: o músico Bob Valente, a figurinista Taize Santos, o bailarino Marco Fillipin, que fez as vezes de iluminador, e Tatiana Oliveira no apoio.

Agradeço ao Coletivo da Sala 209, da Usina do Gasômetro, espaço de vida e resistência da comunidade da dança em Porto Alegre. Agradeço ao Singulativo Artístico, por estar permanentemente no apoio prático e intelectual deste projeto.

Muito obrigada Prof. Suzi Weber, pelo apoio e condução.

Muito obrigada aos colegas de Mestrado, professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS.

Agradeço as considerações generosas de Sayonara Pereira durante o processo de qualificação, Cibele Sastre, Monica Dantas e Patrícia Fagundes, por suas contribuições durante a banca.

Agradeço à Mariana Souza, pelo amor, incentivo e por ser minha primeira leitora.

Agradeço às mulheres de luta do Ilê Mulher, pelo apoio e flexibilidade ao longo dos dois anos de pesquisa.

Agradeço a minha família, por me lembrar que o afeto é, acima de tudo, o que nos move.

RESUMO

A presente pesquisa investiga os caminhos trilhados para a criação em dança a partir da prática somática. O objetivo central é criar uma performance artística embasada no pensamento somático sobre o corpo, realizada junto a um grupo de estudos, formado especialmente para esta investigação. Por práticas somáticas compreendem-se os trabalhos corporais que entendem o corpo na sua totalidade, articulando o domínio sensorial, cognitivo, motor e afetivo do sujeito (FORTIN, 1998). Essas abordagens estão circunscritas ao campo da Educação Somática (E.S), termo lançado por Thomas Hanna, em 1986, na Revista *Somatics*, onde ele define Educação Somática como o estudo do corpo vivo, sendo percebido a partir dos seus processos de propriocepção. Como metodologia, são usados os princípios da pesquisa somático-performativa (PSP), desenvolvida por Ciane Fernandes (2014) e como procedimento de criação foram realizadas práticas corporais focadas nas abordagens somáticas, improvisações e práticas performáticas. A produção de dados se deu pelas seguintes técnicas: anotação das observações e percepções no diário de campo quanto às aulas vivenciadas, vídeos, fotografias, áudios, relatos escritos e desenhos. Esta pesquisa visa fortalecer os estudos entre a Educação Somática e a Dança, pensando como estas práticas pode criar um terreno fértil em dança, em termos de criação coreográfica.

Palavras-Chave: corpo, criação em dança. dança contemporânea, educação somática, performance.

ABSTRACT

This research investigates the pathways for dance creation from somatic practice. The main objective of this research is to create an artistic performance based on somatic thinking about the body, carried out together with a group of studies, specially formed for this investigation. By somatic approaches is understood the body works to understand the body as a whole, linking the subject sensory, cognitive, motor and affective domain (Fortin, 1998). These approaches are confined to the term Somatic Education (E.S), launched by Thomas Hanna in 1986 in the Journal Somatics where it sets Somatic Education as the study of the living body, being perceived from the inside out, from their proprioception processes. The methodology used in this investigation are the principles of somatic-performative research, developed by Ciane Fernandes (2014) and, as creation procedures, body practices focused in somatic approaches, improvisation and performative practices. This research used as a way of production of data the following techniques: notes of observations and perceptions in a diary about the experienced classes; videos, photos, audios and drawings. This research aims to strengthen the studies of Somatic Education and Dance, thinking how these practices can create fertile ground in dance in terms of choreographic creation.

Keywords: body, contemporary dance. dance creation. somatic education. performance.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1	Alexandra Castilhos, 2016, Porto Alegre. Crédito de Rubivar Fontoura	4
Fotografia 2	Fernanda Stürmer, 2016, Porto Alegre. Crédito de Rubivar Fontoura.....	5
Fotografia 3	Samira L. Abdalah, 2016, Porto Alegre. Crédito de Rubivar Fontoura	6
Fotografia 4	Banda de Moebius com conceitos da pesquisa, 2017, edição Mariana Souza ...	35
Fotografia 5	Desdobre para abrir espaço, 2015, Montenegro, desenho de Fernanda Stürmer	49
Fotografia 6	Organograma sobre o processo de criação da pesquisa, 2017, Arquivo pessoal	58
Fotografia 7	Fernanda em exploração com a cadeira, 2016, Porto Alegre. Arquivo pessoal .	67
Fotografia 8	O corpo visto a partir da direção dos movimentos da cintura escapular, 2016, São Leopoldo. Arquivo pessoal.....	68
Fotografia 9	Trabalho de exploração da relação cabeça-quadril, Fernanda e Samira, 2016, São Leopoldo. Arquivo pessoal.....	71
Fotografia 10	Corpo em seu empilhamento vertical para caminhar, 2016, São Leopoldo. Arquivo pessoal	73
Fotografia 11	Improvisação de Samira e Fernanda, 2016, Porto Alegre. Arquivo pessoal	76
Fotografia 12	Apresentação na Sala 209 da Usina do Gasômetro, 2016, Porto Alegre, Crédito de Tatiana Oliveira	80
Fotografia 13	Presentes sobre mim: Fernanda e a saia, 2016, Porto Alegre. Arquivo pessoal	82
Fotografia 14	Desenho da autora Dispositivo interno de abertura do peito, 2016, São Leopoldo. Arquivo pessoal.....	86
Fotografia 15	Samira durante a primeira prática performática, 2016, São Leopoldo. Arquivo pessoal	87
Fotografia 16	Fernanda durante a primeira prática performática, 2016, São Leopoldo. Crédito de Samira L. Abdala	88
Fotografia 17	Trabalho do Grupo de Dança Butoh Dairakudakan Kochuten, performance solo de Yuko Kobayashi, na obra 'Yupiters'. 2007.....	89
Fotografia 18	Alexandra Castilhos durante a terceira prática performática, 2016, Porto Alegre. Crédito de Rubivar Fontoura	90
Fotografia 19	Imagem de Mariana Parlova ¹	91
Fotografia 20	Suspensão 1, 2012 de Ana Teresa Barbosa ²	91

¹ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/486318459739169342/> acessado em 18/11/2017.

² Disponível em: <http://anateresabarboza.blogspot.com.br/p/suspen.html> acessado em 18/11/2017.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 21 Envelope com uma das trajetórias da Caminhada Performática no Centro de São Leopoldo, 2016, São Leopoldo.Arquivo pessoal	92
Fotografia 22 Mapas trajetórias 1,2 e 3 da prática performática um: Caminhada Performática no Centro de São Leopoldo, 2016, São Leopoldo. Fonte GoogleMaps	93
Fotografia 23 Alexandra, Samira e Fernanda durante a prática performática três: O Soma é a Cidade, 2016, Porto Alegre. Créditos de Rubivar Fontoura.....	99
Fotografia 24 Mapa trajetória da prática performática dois: Observando os espaços dançantes da cidade, Porto Alegre, 2016. Fonte GoogleMaps.....	99
Fotografia 25 Corpo em criação, 2015, Montenegro. Desenho de Fernanda Stürmer.....	100
Fotografia 26 Tarrafa conceitual: os nós da criação em dança, 2017. Edição de Mariana Souza	103
Fotografia 27 Samira e Alexandra durante apresentação no Festival Dança Ponto Com, 2016, Porto Alegre. Crédito de Rubivar Fontoura.....	109
Fotografia 28 Apresentação CORPO EXPOSTO MUNDO DILATADO, na Sala 209 da Usina do Gasômetro, 2016, Porto Alegre , Crédito de Tatiana Oliveira.....	112
Fotografia 29 Frente Programa Corpo Exposto Mundo Dilatado na Sala 209 da Usina do Gasômetro, 2016, Porto Alegre	114
Fotografia 30 Verso Programa Corpo Exposto Mundo Dilatado na Sala 209 da Usina do Gasômetro, 2016, Porto Alegre	114

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	13
I - A DESCOBERTA DO PRÓPRIO CORPO	16
II - A METODOLOGIA.....	19
III - O GRUPO	20
IV - O CORPO DA PESQUISA	21
1. EDUCAÇÃO SOMÁTICA E DANÇA: relações histórico-culturais possíveis	24
1.1 AS LINHAS DE ENCONTRO: situando origens.....	24
1.1.1 O corpo como palco.....	30
1.1.2 O corpo como soma.....	33
1.2 EDUCAÇÃO SOMÁTICA: um conceito em movimento	35
1.3 PERCEPÇÃO E CONSCIÊNCIA.....	43
2. CAMINHOS SOMÁTICOS E PERFORMATIVOS PARA CRIAÇÃO	49
2.1 A PESQUISA SOMÁTICO PERFORMATIVA (PSP).....	54
2.2 OS ENCONTROS	59
2.2.1 Descrição dos principais exercícios realizados	64
2.3 IMPROVISAÇÕES	76
2.4 MOTES COREOGRÁFICOS	82
2.5 A PRÁTICA PERFORMÁTICA E O ACESSO AOS DISPOSITIVOS INTERNOS	86
2.5.1 Prática Performática 1: Caminhada Performática	92
2.5.2 Prática Performática 2: Observando Espaços-Dançantes Da Cidade.....	93
2.5.3 Prática Performática 3: O Soma É A Cidade :	98
3. ARTICULANDO VETORES: o processo de criação em dança	100
3.1 DANÇA PESSOAL E A REINVENÇÃO DE SI.....	104
3.2 CRIAÇÃO NO CONTEXTO DA PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA DE DANÇA	106
3.3 O CORPO QUE OFERECEMOS	109
3.4 O PERFORMATIVO, O SOMÁTICO E A IMPROVISAÇÃO EM CENA.....	110
3.4.1 Residência Na Sala 209	112
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
REFERÊNCIAS	117
ANEXO	123
ANEXO I – Tabela sintética da Pesquisa	123

APRESENTAÇÃO

A pesquisa **Corpo Exposto, Mundo Dilatado: a vivência em práticas somáticas como fio condutor da criação artística** investiga como as práticas somáticas integram um processo de criação em dança contemporânea colocando o corpo e seus processos perceptivos no centro da pesquisa. Para isso, foi constituído um pequeno grupo de artistas interessadas na temática. Por abordagens somáticas compreendem-se os trabalhos corporais que entendem o corpo na sua totalidade, articulando o domínio sensorial, cognitivo, motor e afetivo do sujeito (FORTIN, 1998). Essas abordagens estão englobadas ao termo Educação Somática (E.S),³ lançado por Thomas Hanna, em 1986, na Revista *Somatics*, onde ele define Educação Somática como o estudo do corpo vivo visto de dentro. Para Hanna, soma é a forma de nominar o corpo, quando esse é percebido de dentro para fora, a partir dos seus processos de propriocepção. Fortin (2011) entende a Educação Somática como práxis, ou seja, como uma “prática reflexiva e crítica” (p.27), que, nascida fora do campo da dança, desenvolveu-se a partir dos anos de 1930, com concepção de “soma” como unidade indivisível e integradora. Integram esse termo uma variedade de práticas de consciência do corpo em movimento, tais como:

o método Moshe Feldenkrais, a técnica Mathias Alexander; o *body-mind centering*, de Bonnie Bainbridge Cohen; a ginástica holística, de Lily Ehrenfried; o *continuum*, de Émilie Conrad; a eutonia, de Gerda Alexander; e mais perto do meio da dança, aqui no Brasil, o método de Klauss Vianna” (FORTIN, 2011, p. 27).

As ideias de cinestesia, percepção e consciência corporal são palavras-chave para a educação somática e habitam o espectro da dança, desde o início dos anos de 1920, quando bailarinas, como Loie Fuller, pesquisavam de que modo o movimento, a luz e as cores criavam ilusões e afetavam o seu público de forma sensorial. É do avanço desses pressupostos que o conceito de educação somático é formatado, ao mesmo tempo em que os questionamentos sobre o que é arte e quem é o artista conduziram a comunidade artística a caminhos ainda inexplorados, priorizando a experimentação e quebrando paradigmas. Para os bailarinos e as bailarinas dos anos de 1960, nos Estados Unidos, questões como o que é dança, o que pode o corpo colaboraram para novas concepções sobre o corpo que dança, ampliando as suas possibilidades e combatendo estereótipos. Essas experimentações borraram as determinações entre as artes do teatro, da dança, da música e das artes visuais e colocaram o orgânico, o visceral e o social como centro das ações artísticas.

³ Soma: palavra de origem grega que significa corpo.

Nesses trabalhos, os personagens se dissolvem e o reconhecimento sobre a permanente representação de papéis sociais passa a ser explicitado. Nessa ebulição, as práticas abarcadas pelo conceito de educação somática colaboravam para a individualização dos artistas, enquanto sujeitos comuns, tão ordinários quanto qualquer outra pessoa da comunidade, aproximando o gesto à sua função primária e contribuindo para dissolver a áurea mágica que existe sobre os bailarinos. Essas práticas trouxeram maior domínio e consciência ao corpo ao mesmo tempo em que alargavam o conceito de dança.

Anna Halprin (1920) foi uma das artistas pioneiras ao relacionar as terapias alternativas e a improvisação na prática da dança com não-bailarinos. Da mesma forma, Trisha Brown (1936 – 2017), aluna de Halprin, explorou a consciência do movimento nas suas criações coreográficas, expondo a inteligência organizacional dos corpos em suas pesquisas sobre o gesto e ações primárias. Ainda, outros tantos artistas nutriram as novas concepções sobre arte contemporânea.

É por esta trajetória que a pesquisa caminha, reconhecendo as mudanças e as contribuições das gerações anteriores, bem como se espelhando nas pesquisas artísticas de bailarinos brasileiros, como as produções realizadas por Michel Capeletti⁴ (BRA/ARG) ao mobilizar os conhecimentos da técnica Alexander e os trabalhos artísticos de Marila Veloso (PR), que trabalha com o *Body Mind Centering* de Bonnie Cohen.

Faço parte de uma geração de bailarinos que pode desfrutar da difusão da dança dentro da universidade brasileira, passando a ser reconhecida como área de pesquisa acadêmica. Esse contexto contribui para outra concepção de formação de bailarinos, em que a experiência em dança se dá não somente pela prática e repetição do movimento, mas pela teorização e constituição do pensamento crítico e histórico das práticas em dança e em arte de modo geral.

Nesse sentido, a Educação Somática passou a ser conteúdo vivencial do estudo da dança e integrante das grades curriculares de diferentes cursos superiores em dança e artes cênicas, em diversos programas e instituições profissionais de dança, como a Universidade Paris 8, a Universidade de Quebec (Montreal), a Universidade de Central Lancashire, a Coventry University e a Universidade do Rio de Janeiro (FORTIN, 2011). Segundo Costa & Strazzacapa (2015), o campo da Arte (considerando Dança, Teatro e Música) é o que demonstra maior número de estudos e publicações sobre o tema. Para a autora, a ampliação

⁴ Michel Capeletti é bailarino e performer, professora da Técnica Alexander, formado na ETABA – Escuela de Técnica Alexander de Buenos Aires.

das publicações com a temática da Educação Somática se deu com a ampliação dos cursos de graduação em dança e cursos de formação em diferentes técnicas e métodos somáticos, na última década, demonstrando a difusão deste conhecimento no Brasil (COSTA; STRAZZACAPPA, 2015). O Rio Grande do Sul é o estado que concentra o maior número de cursos superiores em dança, estando presente nas Universidades Federais de Santa Maria, Pelotas e Porto Alegre (UFSM, UFPEL, UFRGS), na Universidade Estadual (UERGS), na Universidade Luterana do Brasil (ULBRA) e, periodicamente, esteve presente no formato de tecnólogo na Universidade de Caxias do Sul (UCS).

Além disso, a Universidade de Cruz Alta (UNICRUZ) estabeleceu o primeiro curso superior de dança do estado – atualmente extinto - sob coordenação da Professora Carmen Anita Hoffmann. No ano 2001, os professores pesquisadores Sylvie Fortin e Warick Long realizaram uma palestra e oficina sobre o tema, colaborando de modo embrionário para a difusão da Educação Somática no espaço universitário.

Em todos estes cursos é possível reconhecer o uso da Educação Somática como instrumento pedagógico de organização corporal e de formação de um pensamento crítico do indivíduo sobre as relações possíveis do seu fazer em dança. No entanto, mesmo o campo da Arte tendo nos últimos anos um maior número de publicações, as dissertações e as teses sobre a temática da Educação Somática e a Dança ainda são reduzidas, por conta de as pós-graduações em artes cênicas serem relativamente novas (COSTA; STRAZZACAPPA, 2015).

No Programa de Pós-Graduação, no qual estou inserida, destacam-se as pesquisas que desenvolvem uma proposta de abordagem somática, como a de Juliana Vicari denominada “Raízes para Voar: caminhos para uma abordagem somática *grounding*” (2013), que propõe a realização de uma prática *grounding* para um grupo de estudos formado especialmente para a sua pesquisa. Também há a pesquisa de mestrado de Cibele Sastre que, utilizando o Sistema de Análise do Movimento Laban (LMA), explorou uma criação cênica, intitulada “Nada é sempre a mesma coisa. Um motivo em desdobramento através da Labanálise” (2009). Cito essas pesquisas por compreender que o presente estudo dialoga com as referências apresentadas e por contextualizar parte do espaço no qual minha pesquisa se insere. Portanto, esta investigação visa fortalecer os estudos entre a Educação Somática e a Dança, aprofundando a compreensão de como o somático pode servir como procedimento de criação em dança.

I - A DESCOBERTA DO PRÓPRIO CORPO

As raízes desta investigação moram nas mudanças que as práticas somáticas proporcionaram em meu corpo e em minha forma de me relacionar com a dança. Comecei a dançar Jazz Dance com doze anos e sempre fui muito flexível, mas tinha grande dificuldade em trabalhos de força e de manutenção do equilíbrio em giros. A Educação Somática começou a fazer parte da minha prática em dança, em 2007, quando comecei a fazer aulas de dança contemporânea com Fernanda Andrade⁵, que era, então, aluna do Curso de Graduação em Dança da UERGS e que, através do Edital de Incentivo à Cultura, da cidade de Caxias do Sul/RS, promoveu dois módulos de formação com oficinas sobre o Sistema Laban/Bartenieff, trazendo para a cidade a Professora Cibele Sastre⁶. Essa formação deu origem ao Grupo de Estudos e Experimentação em Laban (G.E.E.L), o qual integrei por três anos. Nesse Grupo me foram apresentados os conhecimentos somáticos e vivenciei algumas lições do Método Feldenkrais, além dos conceitos de análise do movimento de Laban e os Fundamentos Corporais de Bartenieff⁷. Através deste Grupo também fui apresentada ao Contato Improvisação e a alguns autores como Ciane Fernandes, José Gil e Peggy Hackney, que seguem como referências teóricas e práticas hoje. A junção desses conhecimentos alterou drasticamente a minha organização corporal, ampliando minha capacidade expressiva.

Foi com essa motivação que ingressei na Graduação em Dança – Licenciatura da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS), em 2010, espaço onde premissas somáticas permeavam o currículo do curso de forma ampla através das aulas ministradas, em diferentes períodos, pelas professoras Cibele Sastre, Tatiana da Rosa e Raquel Purper⁸. Ampliei esse conhecimento, em 2012, ao integrar o Grupo Experimental de Dança, da Cidade de Porto Alegre, com as aulas de Bia Diamante⁹, e ao iniciar uma parceria de criação com a

⁵ Fernanda Andrade é bailarina formada pela UERGS, em 2010, e fisioterapeuta formada pela UCS em 2014.

⁶ Cibele Sastre é bailarina, professora de dança e pesquisadora da UFRGS. Ver: SASTRE, Cibele. **ENTRE O PERFORMAR E O APRENDER**: práticas performativas, dança improvisação e análise Laban/Bartenieff em movimento. Porto Alegre: Ufrgs, 2015. 262f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Educação, Programa de Pós-Gradual em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

⁷ Segundo Peggy Hackney (2002), Fundamentos Corporais Bartenieff “é uma abordagem ao treinamento básico que lida com a criação de conexões no corpo, de acordo com princípios de funcionamento eficiente do movimento, em um contexto que encoraja a expressão pessoal e o envolvimento psico-físico total” (HACKNEY, 2002, p. 31).

⁸ Cibele Sastre e Tatiana da Rosa integraram o quadro de professores do Curso de Dança da UERGS, no período de 2003 a 2010. Durante os anos de 2011 e 2013 o curso teve seu quadro de professoras alterado, passando a contar somente com professoras emergenciais, entre elas a Prof. Raquel Purper. No final de 2013, Prof. Cibele Sastre retoma ao quadro de docente permanecendo até 2016.

⁹ Beatriz Diamante é diretora, coreógrafa, ministra aula de educação somática, desde 2000, no Grupo Experimental de Dança (GED).

bailarina Luciana Hoppe¹⁰. Nessa parceria, dirigida por Luciana, passamos a utilizar o Body-Mind Centering (BMC)¹¹ como um caminho de investigação dos estados corporais que poderiam moldar a criação do nosso trabalho, dando origem ao espetáculo "Os bichos não em Averso", no qual utilizamos o Anel de Moebius e a série Bichos (1960), de Lygia Clark, como metáforas para a criação. Lygia Clark foi uma referência na arte relacional, problematizou o feminino e colocou a sensação como tema de seus trabalhos. A série Bichos são construções metálicas geométricas que não tinham frente nem verso, se articulavam com dobradiças e solicitavam a participação do público. Além disso, Clark realizou a ação Caminhando (1964), onde a artista cortava Fitas de Moebius, estabelecendo que o objeto de arte era o corpo em ação e não algo externo a ele. Assim, o contato com as obras e com o pensamento de Lygia Clark permearam a exploração sensorial que o Body-Mind Centering (BMC) proporcionava e colaborava para as improvisações do processo de criação coreográfico. Uma das ações realizadas durante os ensaios era o recorte de Fitas de Moebius, o que integrou o espetáculo. A partir dessa experiência, passei a problematizar por que até aquele momento a Educação Somática tinha se desenvolvido em minhas práticas somente como ferramenta de consciência corporal e manutenção do meu corpo.

Em um determinado momento da graduação, conheci o Espaço Povo em Pé, na cidade de Porto Alegre, um lugar que promove diversas oficinas, cursos e terapias corporais orientadas no conhecimento Ayurveda. Ali realizei uma Formação em Massagem Indiana, onde fui introduzida à meditação e a outros rituais que buscavam resgatar conexões ancestrais. Nesse mesmo período, me converti ao Budismo de Nichiren Daishonin e passei a realizar os rituais diários dessa religião, o que inclui a recitação do mantra Sutra de Lótus.

É importante fazer este relato, porque foram estas experiências em dança e práticas ritualísticas, realizadas por um interesse individual, que deram origem às criações artísticas que eu vinha desenvolvendo, ainda de forma embrionária, dentro do espaço da universidade no curso de dança. No entanto, até esse momento não formulava teoricamente sobre estas ações. Por isso, localizava-as apenas como meio de conexão interna, de concentração, foco para as movimentações coreográficas que vinha trabalhando.

¹⁰ Luciana Hoppe é artista, professora e pesquisadora em dança. Mestre em Artes da Cena, pela UNICAMP. Formou-se como Educadora do Movimento Somático pelo Body-Mind Centering® - Brasil.

¹¹ O Body-Mind Centering, é um método de educação somática desenvolvido por Bonnie Bainbridge Cohen que visa à reabilitação motora e à reeducação do movimento. O BMC é um estudo do movimento que busca a consciência do *todo* do corpo, desde tecidos e fluídos, toda e qualquer célula são reconhecidas como inteligentes, podendo perceber e agir. (COHEN, 2015)

Assim, as práticas somáticas instauravam a união entre a intuição e o corpo movente, trazendo imagens e gestos expressos com determinadas qualidades. Por esses motivos, realizei meu trabalho de conclusão de curso da graduação nesta temática, questionando os caminhos com que a Educação Somática poderia contribuir para a criação do trabalho prático, tendo como título *O Transbordar dos Líquidos: Caminhos somáticos para a criação em dança*, com orientação da Professora Dra. Cibele Sastre. O trabalho foi teórico-prático e teve como objetivos centrais analisar o que emergia em meu corpo após a realização de aulas de Educação Somática e identificar onde isso integrava na criação de uma partitura corporal.

Seguir aprofundando uma pesquisa nesta temática – educação somática e criação em dança – significa ampliar a compreensão sobre como esse material pode ser um procedimento de criação, mais do que de preparação e conscientização corporal. Esse questionamento me levou a seguir realizando práticas com abordagens somáticas juntamente com a improvisação como forma de seguir dançando. Ao praticar individualmente os movimentos de direcionamento da respiração, manipulação das articulações, a massagem com o uso de bolinhas, ativação das conexões ósseas (escápula-mão, cabeça-cauda, ísquios-calcanhar), vibração, círculo de braços, entre outros movimentos vivenciados nos espaços descritos, mais percebia meu corpo disposto a dançar a partir das relações com o espaço. Orientada pela reverberação de alguns dos pontos trabalhados, colocava-me em abertura movente à densidade, pessoas e sons que atravessavam meu corpo como estímulos ao movimento. Foram essas percepções que deram origem ao nome desta pesquisa, pois, reconhecia que a prática promovia uma ampliação da ação dos meus sentidos na percepção do espaço e dos elementos externos ao meu corpo. Por isso, a ideia de um corpo aberto, exposto e sensível aos estímulos do mundo, e este, então, tornava-se dilatado, ampliado à visão e constituindo um estado de presença ao aqui e agora.

Por este caminho sigo criando uma dança conectada por uma presença no tempo e espaço presente, realizando a escuta do corpo, dos limites e das possibilidades internas que me fazem mover de diferentes formas e que modificam as relações que estabeleço com o ambiente. No entanto, sentia falta de me relacionar com outras pessoas durante minhas investigações e tinha curiosidade em saber se era somente em meu corpo que ocorria esse tipo de afetamento pela prática somática. Por fim, aproximo-me do objeto principal desta pesquisa, que é a criação de uma produção cênica, tendo como suporte a utilização de abordagens somáticas, improvisação e exercícios performáticos com um grupo de artistas interessadas em diferentes formas em performance, dança e práticas somáticas.

II - A METODOLOGIA

Esta pesquisa se localiza dentro das artes cênicas e se desenvolve com base na prática reflexiva. Seus passos avançam de acordo com as necessidades emanadas pelo trabalho de criação. Para isso, os procedimentos escolhidos buscam abarcar o grau de liberdade necessária à criação cênica, bem como estruturar de forma teórica uma contribuição das artes cênicas ao espaço acadêmico e artístico, colaborando com a dança no processo de legitimação dos seus caminhos de pesquisa.

Por esse motivo, foi escolhida a pesquisa somático-performativa, desenvolvida por Ciane Fernandes (2012), como inspiração metodológica para o trabalho. Para a autora, é necessário defender a arte como campo de conhecimento que pode, por seus próprios meios e referências, ser legitimada academicamente, sem necessitar o uso de metodologias emprestadas de outras áreas de conhecimento, e nem necessitar de metodologias abarcadas somente sob o guarda-chuva da cientificidade acadêmica.

Fernandes (2012) propõe o uso do termo pesquisa-arte ao invés de uma pesquisa *artística* ou *em arte*, por ser uma pesquisa em movimento onde “[...] seu tema é seu método, seu objeto é seu sujeito” (FERNANDES, 2012, p. 81). Por isso, a pesquisa somático-performativa tem uma abordagem aberta que visa flexibilizar as dicotomias e polaridades de certos conceitos e busca mediar entre a impermanência da vida, a sensibilidade artística e a necessidade de conceituação propostas pela pesquisa na universidade. Como sistematiza a autora:

Saliento que o uso desse novo termo híbrido – “somático-performativo” - não decorre da busca por inventar um novo paradigma ou modelo a ser seguido. Muito pelo contrário, surge de uma necessidade real de diluir fronteiras entre campos artificialmente separados que atrapalham o fluxo da vida, da arte e da pesquisa. Assim, essa terminologia busca legitimar uma abordagem aberta, inclusiva e em constante transformação. Apesar de trazer o conforto da aceitação, essa abordagem propõe o desafio como estímulo ao crescimento ou mudança, tanto quanto o fazem a educação somática, a dança-teatro e a performance. A Pesquisa Somático-Performativa fundamenta-se na educação somática e na performance para criar um arcabouço das artes cênicas para as artes cênicas, em diálogo ilimitado com outras áreas do conhecimento. (FERNANDES, 2012, p. 82)

Portanto, a performance é um caminho apresentado pela autora, que corrobora na compreensão do fazer artístico, da pesquisa e das suas relações com o cotidiano. Para Schechner (2012), performances são fazer-criar no jogo. Para ele, é impossível assegurar o termo performance em uma definição estável, no entanto, alguns parâmetros nos orientam

para desbravar este estudo. O primeiro é a percepção de que a performance “coloca em evidência o caráter espacial das relações sociais” (ICLE, 2010, p.13), após reconhecermos que “performances não só jogam fora formas, elas jogam com formas, deixando ações suspensas e sem-fim; então, eventos teatrais são fundamentalmente experimentais: provisórios” (SCHECHNER, 2012, p. 19). Essas pistas são motores para esta pesquisa, que se propõe estar em movimento, articulada com uma escrita atenta e sensível ao presente e ao corpo.

Assim, são mobilizados como procedimentos da pesquisa as práticas somáticas embasadas nas minhas vivências como: lições do Método Feldenkrais, algumas sequências da técnica de Mathias Alexander, vivenciadas em aulas realizadas durante a pesquisa com Michel Capeletti, os conhecimentos adquiridos na graduação, sobre os Fundamentos Corporais de Bartenieff, e os Padrões Neurocelulares Básicos do Body Mind Centering, apresentados por Lucina Hoppe nos trabalhos que realizamos juntas e em aula ministrada por Luciana ao grupo da pesquisa. Além de procedimentos de improvisação como proposição criativa e exercícios performáticos. Fernandes (2012) localiza os espaços que estes procedimentos permeiam:

A pesquisa somático-performativa aplica procedimentos e princípios da Educação Somática e da Performance para fluidificar fronteiras. Sintetizar informações multi-referenciais de forma integrada e sensível, e fazer conexões criativas imprevisíveis, com resultados processuais em termos de performance/inscrita dinâmica e intercambiáveis. (FERNANDES, 2012, p. 2)

Com este entendimento, foram definidas como forma de produção de dados, os seguintes procedimentos: anotação das observações e percepções no diário de campo, encontros práticos, vídeos, fotografias, áudios e desenhos.

III - O GRUPO

Esta pesquisa se materializa com a participação de duas artistas/performers convidadas. São elas Fernanda Strümer e Samira L. Abdalah, no papel de artistas criadoras, visto que elas possuem diferentes formações em dança e teatro. Eu me coloco como propositora das práticas corporais e direciono o trabalho criativo através dos elementos centrais da pesquisa, que são: os exercícios somáticos, a improvisação e os exercícios performáticos. Os encontros aconteceram uma vez por semana e iniciaram em outubro de 2015, tendo duração de três horas até Dezembro de 2016.

A escolha de convidar estas artistas se deu, primeiramente, por uma afinidade com o trabalho artístico que cada uma delas desenvolve. Fernanda é atriz e historiadora, formada em teatro pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS). Seus trabalhos se localizam no entre do personagem e da expressividade cotidiana da artista, o que dissolve o desejo de dramatizar suas ações e permite partilhas sensoriais. Fernanda realizou aulas de educação somática em uma disciplina da graduação de dança da UERGS, cujo contato contribuiu no seu trabalho corporal e ampliou a sua relação artística com a dança.

Samira é bailarina e instrutora de yoga. Graduada em dança pela UERGS, suas criações muitas vezes ocupam um espaço híbrido entre teatro, dança e performance. Samira é mestranda do PPGEdU da UFRGS e desenvolve seus estudos na linha de pesquisa Filosofia da Diferença em Educação. Um dos conceitos dos seus trabalhos é o “corpo de bueiro”, como um corpo de sensações, guiado por dispositivos para suas performances. Samira tem como prática corporal o yoga e, por muito tempo, foi praticante de Axis Syllabus¹². O contato com as práticas somáticas abarcadas dentro do conceito de Educação Somática ocorreu durante a graduação e foi mais um elemento na sua formação, que por conta do yoga já praticava muitos princípios de escuta e percepção corporal desenvolvida nas aulas de Educação Somática. Assim, conhecendo uma parte do histórico artístico e do pensamento dessas artistas é que surge o desejo de realizar esta pesquisa com elas.

IV - O CORPO DA PESQUISA

Este texto está estruturado em quatro capítulos. Início com a apresentação, onde discorro brevemente sobre o fluxo em que a pesquisa se desenvolveu, descrevo o histórico de trabalhos e vivências em dança, que culminam na questão central da pesquisa, seu objetivo prático e o referencial teórico que fundamenta a metodologia desenvolvida, juntamente com o grupo de artistas participantes da produção cênica.

No primeiro capítulo, busco definir as margens e origens em que esta pesquisa se localiza, compreendendo que a noção de Educação Somática pode ser encontrada em algumas práticas e reflexões, geradas durante a segunda metade do século XX, período de grande movimentação do pensamento em arte, no qual os paradigmas sobre arte e vida passam a ser

¹² Axis Syllabus é uma iniciativa educacional para a prática do movimento, desenvolvido pelo renomado bailarino norte-americano Frey Faust, com base em princípios anatômicos e físicos. Prática difundida em Porto Alegre, através da Bailarina Didi Pedone, única profissional no Brasil certificada para ministrar aulas de Axis Syllabus.

mobilizados e alargados. Foi a partir desta efervescência que muitas noções e práticas artísticas surgem e seguem sendo atualizadas dentro da arte contemporânea, tais como propriocepção, repouso do movimento, transfiguração, etc. (SUQUET, 2008).

Assim, nesse capítulo, busco compreender como o desenvolvimento das especificidades do conhecimento da dança, exploradas desde o início do século XX, já apontavam para a necessidade de compreensão da percepção como caminho de investigação sobre a relação entre a dança e o espectador. E, por este caminho, busco entender como o sentir e a percepção cinestésica colaboram para o pensamento sobre o corpo e a educação somática, culminando nos questionamentos da pós-modernidade que aproximaram a dança da performance e instauraram outros pensamentos sobre o corpo e a prática da dança.

No segundo capítulo, são aprofundadas as relações entre performance e as práticas somáticas, situando o formato dos encontros práticos embasados na metodologia somático-performativa. São descritos os movimentos realizados durante os encontros, as improvisações, os motes coreográficos realizados e as práticas performáticas consequentes deste trabalho.

No terceiro capítulo, busco refletir sobre o processo de criação, desdobrado pela mobilidade dos elementos trabalhados durante o capítulo dois, expressos através de uma dança individual e coletiva. Busco, também, compreender onde essa criação se localiza no campo da dança contemporânea, relativizando as perspectivas sobre a cena, os corpos apresentados e as relações sociais, políticas e culturais estabelecidas entre artistas, a criação e o seu contexto.

Ao longo do texto encontram-se algumas fotografias do processo da pesquisa, algumas imagens e desenhos criados pelas participantes, onde os detalhes sobre o período e autoria de cada um deles está especificado no sumário de imagens e de fotografias. Além disso, a voz das artistas aparece integrando a análise do trabalho realizado e expondo as percepções pessoais sobre as experiências. Estas manifestações se deram por diferentes veículos: texto, gravação de áudio, entrevista, cartas, anotações pessoais no diário de bordo de cada uma e compartilhada por fotografia e na roda de conversa. Por esse motivo, o diário de bordo da pesquisa, se constitui por uma pasta virtual que contém diferentes arquivos, não sendo possível localiza-los no formato tradicional de caderno ou livro de bordo com paginação específica. Assim, opto por manter o primeiro nome da autora da fala, localizada dentro do meu diário de bordo que foi finalizado no ano de 2017, ficando a referência da seguinte forma: (RELATO DE NOME *in* MOOJEN, 2017, s.p).

Por fim, no capítulo quatro, apresento conclusões finais sobre o tema, onde retorno a contribuição desta pesquisa para os discursos periféricos sobre o que é dança e suas possibilidades de criação. Encontram-se, anexados ao final desse texto, o modelo de autorização de uso de nome e das imagens, entregue às participantes da pesquisa de campo, um DVD com as imagens realizadas durante os encontros e a gravação¹³ da apresentação, realizada durante a qualificação do projeto na Sala Qorpo Santo.

¹³ A filmagem da apresentação serve para fins acadêmicos, objetivando dar forma para as descrições realizadas no texto, não tendo caráter público, considerando a reduzida qualidade da imagem.

1. EDUCAÇÃO SOMÁTICA E DANÇA: relações histórico-culturais possíveis

É necessário reconhecer que, desde o lançamento da revista *Somatics*, em 1986, trinta anos de difusão do termo Educação Somática se passaram. Nesse período, muitas interpretações e muitos desdobramentos das práticas originais surgiram, bem como novas práticas, abarcadas pelo mesmo termo, colaboram para a sua atualização.

Busca-se compreender como a noção de corpo vem se transformando até a sua apropriação, por Thomas Hanna, para, ao lançar o conceito de Educação Somática, passasse a valorizar o corpo como soma. Concomitante a essa compreensão, busca-se um paralelo de como a dança vem, nas últimas décadas, mobilizando certas ideias, com o intuito de compreender a sua especificidade dentro da arte enquanto movimento. Os estudos da propriocepção e da cinestesia contribuem para a compreensão do contexto de resistência e contestação, vivido nos Estados Unidos, nos anos 1960 e 1970 que deram origem às performances ocorridas na Judson Church¹⁴.

Para isso, os escritos de Banes (1999), Louppe (2012), Suquet (2008), juntamente com as autoras brasileiras Mendes (2010), Marques (2007), Dantas (2007), Weber (2003) resgatam elementos da história e do pensamento de artistas da dança do início do século XX. As autoras colaboram, também, para compreensão dos conceitos de percepção, cinestesia e gesto relacionando com os discursos do corpo proposto pelo sistema de pensamento somático.

1.1 AS LINHAS DE ENCONTRO: situando origens

O século XX foi marcado pela movimentação tecnológica, industrial e econômica, pelas grandes guerras e pelo deslocamento do poder entre as grandes potências da Europa e Estados Unidos. É no início desse século que o pensamento da dança, enquanto conhecimento específico e autônomo, se desenvolve. Na virada do século, embrionariamente, artistas como François Delsarte questionam o papel do corpo e do movimento na função simbólica do sujeito (LOUPPE, 2012). Delsarte foca o pensamento sobre o movimento na expressividade e isso provocou novos conceitos sobre o corpo e os sentidos.

¹⁴ O grupo de bailarinos, músicos e artistas visuais ocupou a Judson Memorial Church durante o período de 1962 a 1964, fazendo deste espaço público o palco para as explorações e performances do grupo. Este foi um movimento importante para a comunidade da dança, foi, dali surgiram novos paradigmas sobre o corpo e a arte.

A gestualidade humana foi o foco de suas investigações que culminaram na criação de uma teoria completa sobre a expressividade do corpo. Na qualidade de professor de canto e declamação, Delsarte desenvolveu um sistema de educação do gesto, a Estética Aplicada (*Esthétique Appliquée*), destinado aos oradores, pintores e músicos. (MADUREIRA, 2008, p. 79)

A partir da observação e cientificidade, Delsarte investiga exageros patológicos, frequentando asilos, hospitais e necrotérios. A partir dos estudos entre voz, movimento e expressão, constatou, em suas análises, a relação entre emoção, autoimagem e contrações musculares específicas, como constata Carolina Andrade (2006) em sua dissertação de mestrado, focada nos estudos de François Delsarte para a compreensão do gesto humano e do barroco mineiro. Segundo Andrade (2006), Delsarte combinava princípios que mais tarde foram utilizados por Rudolf Laban na criação de sua metodologia, como “as relações de peso, espaço, volume e velocidade do movimento” (ANDRADE, 2006, p. 113).

Utilizando-se do avanço tecnológico, Delsarte contribuiu nas explorações sensoriais da experiência entre artistas e expectadores da dança, tendo contribuído significativamente para a dança moderna. Seus pensamentos influenciaram, em especial, artistas como Geneviève Stebbins (1957 – 1934), mais tarde professora de Isadora Duncan (1877 – 1927), bem como influenciou Ted Shawn (1891 – 1972) e Ruth Saint-Denis (1879 – 1968). A ideia do dorso como centro do movimento foi explorada por Duncan e também estava presente nas explorações de Martha Graham (1894 – 1991), a partir das ideias de *contraction and release*.

O centro do corpo como força motriz, em detrimento do movimento segmentar, não é somente uma questão de deslocamento das zonas corporais, mesmo que esse deslocamento se revele na prática de uma importância extrema. Trata-se, antes de mais, da valorização de um lugar assemico, de um novo fundo de sentido mais profundo do que as extremidades do corpo, onde a relação do gesto com a palavra (ou, pelo menos, com a significação) se expõe em demasia. (LOUPPE, 2012, p. 63).

Segundo Louppe (2012), Delsarte coloca foco em uma expressividade que não se localiza nas extremidades e que não utiliza as palavras e narrativas para significar. Passando esta região do corpo, habitada por vísceras e órgãos, a ter um sentido mais profundo e poético para o movimento. Sendo assim, o corpo em contração e relaxamento, mobilizado pelos seus impulsos internos, é por si só significativo. Delsarte colaborou para conexão entre emoção e percepção a partir da ação de sentir os impulsos corporais. Segundo Suquet (2008), “toda percepção – antes mesmo da tomada de consciência de uma sensação e, a *fortiori*, de uma emoção – provoca “descargas motoras”, cujos efeitos “dinamogênicos” é possível registrar,

tanto no nível da tonicidade muscular como da respiração e do sistema cardiovascular” (SUQUET 2008 p. 515). Para a autora, percepção e mobilidade estão intimamente ligadas.

Assim, Delsarte contribui para as primeiras ideias de cinestesia e de percepção do movimento. Seu pensamento propõe novos discursos sobre a manifestação de estados sensíveis do corpo, com uma linguagem própria que a própria linguagem desconhece.

O corpo seria então uma “outra cena”, onde se desenrola um drama existencial e onde o movimento já não é o suporte mimético de um referente já estruturado, mas, muito pelo contrário, uma emanção (se não um constituinte) dessa mesma cena, em que o corpo é simultaneamente agente de abertura e de leitura. (LOUPPE, 2012, p. 61)

Contemporânea de Delsarte, a bailarina Loie Fuller (1862-1928) foi uma das figuras importantes nesse processo de abertura da percepção do corpo. A precursora das experiências com luz elétrica cênica anunciava a simultaneidade entre o movimento do corpo e do movimento da luz. Criando a *Dança da serpente*¹⁵, o espetáculo teve ampla recepção, proporcionando as primeiras experiências sensoriais surpreendentes para o período (SUQUET, 2008). Fuller se questionava sobre as propriedades do movimento dos corpos, das formas e das metáforas desencadeadas pela sua dança. A artista utilizava uma plataforma giratória, atravessada pela iluminação de uma bateria de projetores elétricos, onde realizava ondulações contínuas do corpo e dos seus véus lançados no espaço.

Para Suquet (2008), o espetáculo de Loie Fuller trouxe a consciência da fugacidade e instabilidade dos movimentos, noções muito novas para a recepção da dança naquele período. Esses elementos passam a ser compreendidos como processos físicos da percepção visual, sendo a busca pela compreensão desses processos que instigaram a artista a criar a sua dança. Fuller buscava tornar visível a própria mobilidade do corpo, pensando na trajetória dos gestos no espaço invisível. Através do estudo cromático, ela buscava compreender seus efeitos sobre o organismo e as sensações provocadas. As experiências da artista estavam em sincronia com as primeiras experimentações fisiológicas e psicológicas do campo científico sobre a percepção, que buscavam as consequências motoras e tácteis das sensações visuais.

Nesse sentido, a forma como cada sujeito experiencia um espetáculo de dança, ou mesmo a forma de estar e agir no ambiente, está diretamente ligada à percepção. A autora conclui que o corpo não é um sistema de registro neutro das impressões produzidas pelos objetos do mundo, mas sim uma disposição ativa e tributária do corpo singular, por isso

¹⁵ Dança da serpente (Serpentine dance) foi a dança criada por Loier Fuller, que misturava dança, performance com movimentos de tecido e iluminação de palco, criando ilusões de movimento, surpreendente para o período.

subjetiva. Nesse exemplo, fica explícita a busca, no começo do século XX, de experimentações precursoras no que refere à percepção do corpo e do movimento, diálogo com público, potencializado pela iluminação cênica emergente para a época.

No que tange à relação gesto e expressão, Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950) formulou questões que relacionavam a natureza da percepção dos movimentos com a expressividade dos dançarinos. Entre elas está uma pergunta que move muitos estudos da dança e do gesto até os dias de hoje: “Que dispositivos possibilitam a sensação do movimento e a sua organização?” (SUQUET, 2008, p. 515). Desde então, a comunidade da dança vem formulando uma diversidade de métodos, princípios e técnicas que servem por diferentes caminhos como resposta a essa questão.

Rudolf Laban (1879 - 1958), bailarino, coreógrafo e pesquisador em dança, buscou formular respostas para a organização do movimento de bailarinos e atores em cena. No início do século XX, a partir das observações realizadas da movimentação de trabalhadores comuns, formulou seu sistema do movimento, utilizando as premissas já inauguradas por Dalcroze e Delsarte. Laban (1978) identificou ser por meio do movimento expressivo que o caráter das pessoas se expressa. Para o autor, é o corpo em atividade que revela os humores, sentimentos e pensamentos do indivíduo e, ainda, são os elementos essenciais do movimento Espaço, Tempo, Peso e Fluência que se revelam nas ações corporais e compõem o cerne para a compreensão da linguagem do movimento.

As formas e ritmos configurados a partir de ações de esforço básico, de sensações de movimento, de esforço incompleto e do ímpeto para movimento, informam sobre a relação que a pessoa estabelece com seus mundos interno e externo. Sua atitude mental e suas participações interiores refletem-se em suas ações corporais deliberadas, bem como em seus movimentos de sombra que acompanham os primeiros. (LABAN, 1978, p. 168)

Ao utilizar as ideias de “mundos interno e externo” Laban (1978) explicita a existência de processos interiores no corpo que determinam a forma como cada um exercerá sua atividade em uma relação espacial com as demais pessoas. O autor aponta que todas as ações práticas precedem do esforço mental, em que ele define quatro fases: atenção (podendo estar mais concentrada ou flexível e superficial), intenção (podendo ser forte ou leve), a decisão (podendo ser mais súbito ou gradualmente vir a ser mais sustentada e lenta) e, por fim, a precisão (que pode ser controlada por um esforço de fluência ou livre). O autor discorre

que essas fases constituem a preparação subjetiva do movimento, tratando-se daquele momento que antecipa a ação.¹⁶

Ainda no começo do século XX, em sintonia com as investigações no âmbito do corpo e da dança moderna, um dos termos que vem a colaborar com esta compreensão é o conceito de propriocepção. O termo surgiu através do inglês Charles Scott Sherrington, um dos fundadores da neurofisiologia. Para ele, a noção de propriocepção considerava “o conjunto dos comportamentos perceptivos que concorrem para este sexto sentido que hoje recebe o nome de “sentido do movimento” ou cinestesia” (SUQUET, 2008, p. 515 e 516). A partir das primeiras reflexões da psicanálise, a temática do corpo passa a ser aprofundada:

Em tal contexto, o corpo se torna um palco, fascinante, à medida daquilo que nele se manifesta de involuntário. Encara-se o corpo como o revelador de mecanismos inconscientes, de natureza tanto psíquica como física. Desde os seus inícios, a dança moderna procura uma entrada neste mundo subterrâneo que parece ocultar o germe de toda mobilidade, emocional e corporal. (SUQUET, 2008, P. 517)

A partir dessas concepções sobre o corpo, ideias vinculadas ao sagrado e à arte são fortemente retomadas, em contraposição ao crescimento e à invasão tecnológica das grandes cidades. Isadora Duncan é uma das artistas que, buscando inspiração nos modelos estéticos gregos, cria uma dança que expressa sua vida pessoal. A noção de universo pessoal e interior é uma das grandes marcas da arte moderna. Sua dança visava escutar as “pulsações da terra”, obedecer à “lei de gravitação”. Para Duncan, o movimento não cessava, mas se transformava em outro.

Outra característica da dança de Duncan é a valorização da liberdade do corpo, caracterizado pelos pés descalços, figurinos soltos e leves, em contrapartida às sapatilhas, espartilhos e tecnicismo proclamados pelo balé. Na descrição de suas danças, se visualiza a realização de movimentos fluídos, contínuos, demonstrando certa organicidade (DANTAS, 2007). Duncan utilizava a respiração e gestos básicos como saltar, andar, correr e mover os braços para expressar a sua “alma”. Dantas (2007) sistematiza

O corpo dançante de Isadora é natural porque respeita anatomia humana, principalmente as formas femininas, e se constrói em contraponto ao corpo balético, que segundo ela é um corpo artificial, deformado, reduzido a padrões geométricos de movimento, onde o fluxo do movimento é interrompido pela rigidez dos gestos. (DANTAS, 2007, p. 152)

¹⁶ Para mais detalhes ver em **LABAN, Rudolf. O domínio do movimento.** 5ª ed. São Paulo: Summus, 1978.

Isadora Duncan viveu em um período de ebulição da liberdade e ascensão da mulher em meados do século XX e teve forte influência pelo pensamento de Nietzsche sobre a arte e o corpo. Tendo como inspiração e ideal o helenístico, Isadora desejava criar uma dança livre que refletisse o seu espírito. Para ela, a dança poderia manifestar a natureza originária do corpo. A busca pela espontaneidade e leveza de seus gestos, motivava horas de trabalho, observações e estudos dos movimentos. Buscava a liberdade da cintura escapar através do centro do corpo que, para ela, irradiava luz.

Ao mesmo tempo em que Duncan, Fuller, Dalcroze, Laban e Delsarte contribuíram para o pensamento crítico sobre a fisiologia do gesto da dança, outros tantos artistas investiram suas pesquisas de movimento em técnicas corporais que também desenvolviam discursos sobre a prática da dança. Muitas vezes estes discursos estavam estruturados por um modelo gestual e físico que correspondesse ao olhar do mestre de dança e que visavam representar sentimentos e temas utilizando da música, do figurino e do espaço cênico para este fim. Para os artistas e coreógrafos do final do século XX estes discursos foram considerados muitas vezes rígidos e hierárquicos e necessitavam ser questionados.

É o que apresenta Mendes (2010), ao expor que Cunningham buscou romper com os princípios das danças anteriores, e desejava maior liberdade de movimento em suas danças. Cunningham questionava a dramaticidade da dança moderna, o uso convencional do palco, a linearidade, enredo e emoções como forma de significar a dança. Para Cunningham, o movimento é em si expressivo e dramático. A música, o figurino e o cenário eram elementos em diálogo e autônomo da dança que se davam nos corpos. Segundo Mendes, (2010), mesmo Cunningham mantendo a formalidade no seu trabalho, é notória a sua contribuição ao rompimento dos paradigmas da dança moderna, fazendo uso da pesquisa, experimentação e investigação dos movimentos por parte dos intérpretes.

Assim, a pós-modernidade coreográfica caminha na busca de uma expressão ordinária do corpo. Ao levar suas criações e experimentos para longe do palco italiano, integrando artistas cênicos e não cênicos à obra, a realização de partituras com base em uma gestualidade cotidiana, expondo a diversidade e fragilidade dos corpos, o grupo de artistas da Judson Church contribui com os questionamentos políticos daquele momento. Suas experimentações mostravam cada vez mais a proximidade entre arte e vida, instaurando as performances e *happenings* como meio de posicionamento artístico e político.

1.1.1 O corpo como palco

Para Banes (1999), os artistas dos anos de 1960 exploraram distintas representações simbólicas e materiais do corpo, motivados pela efervescência política e social das pautas que tangem as questões de identidade e poder. É neste espaço que os debates antirracistas ganham espaço, valorizando a cultura negra e afro-americana, bem como questões de gênero e sexualidade passam a ser problematizadas ao limite, buscando romper com as barreiras e terminações tradicionais.

Num período em que o corpo foi se tornando cada vez mais livre das restrições sociais em terrenos da cultura americana em geral, como a atividade sexual, a dança social e a moda, os artistas tomaram uma posição de vanguarda em acentuar a primazia da experiência corporal. Eles impulsionaram as representações artísticas do corpo até seus limites simbólicos e materiais. Foi produzida uma sucessão de poderosos significados corporais, significados que se inter-relacionavam, na sua indulgência, em cada aspecto da forma humana e em suas imaginosas recriações oximorônica da forma humana, como uma coleção de contrários. (BANES, 1999, p. 253)

É essa ambição de propor experiências corporais que fazem da cinestesia e da propriocepção protagonistas de muitas explorações coreográficas. Dessa forma, os sentidos do corpo são explorados ao máximo e abrem caminho para perspectivas mais orgânicas das criações. Por exemplo, as obras criadas por Allan Kaprow, Andy Warhol e Steve Paxton, ambas intituladas *Eat* (Comer), em 1963-64, exploravam o ato de comer. A mastigação, engolir e pegar a comida eram as ações realizadas, tanto no filme em preto-e-branco, de Warhol, quanto na performance realizada por Paxton para a aula de composição em dança, de Robert Dunn. As ações simples do cotidiano foram expressas como arte em um contexto de exposição de algo banal, mas também íntimo e privado. Para Banes (1999), é esta efervescência do corpo que desafia os padrões instituídos em arte e que norteiam a compreensão de corpo até a atualidade.

Quando ele se torna efervescente, o corpo construído pelas regras da conduta polida é virado de dentro para fora – enfatizando a comida, a digestão, a excreção e a procriação – e de cima para baixo, acentuando o estrato mais baixo (o sexo e a excreção) acima do estrato superior (a cabeça e tudo o que ela implica). E, significativamente, o corpo efervescente e grotesco desafia o “novo cânone corporal” – o corpo singular, psicologizado, privado e fechado – do mundo moderno e pós-renascentista, de auto-suficiência individual, pois fala do corpo como uma entidade histórica, assim como coletiva. (BANES, 1999, p. 257)

A efervescência do corpo traz consigo a quebra de paradigmas e desejos de mudanças sociais. Nesse sentido a ideia do corpo como entidade histórica e conseqüentemente coletiva faz com que diversidade de corpos seja exposta e abrem espaço para um modo de pensar distinto. Se até aquele momento as verdades se constituíam por valores de “ou isso ou aquilo”, agora o corpo é considerado um processo que pode permear e transitar pelas polaridades, passando a ser explorada as conexões entre o todo e as partes, ressaltando, dessa forma, a organicidade do corpo.

Esse projeto utópico de unidade orgânica também criou uma visão do “corpo consciente” em que a mente e o corpo já não estavam divididos, mas harmoniosamente integrados. A afirmação simultânea da substância corpo e de sua refiguração simbólica como uma série de contrários, acrescentada à abrangente exploração de seus significados e possibilidades sociais, indica a extraordinária confiança e poder que os artistas da década de 1960 investiram no corpo. Em suas mãos, ele se tornou um corpo efervescente, (...) que eles consideravam a graça espantosa da realidade carnal. (BANES, 1999, p. 253)

Esse é o contexto que formaliza novos discursos sobre o corpo, e ressaltam, novamente, conceitos de organicidade e inteligência corporal. Concepções e práticas radicais e extremistas são exploradas como forma de negação das concepções artísticas anteriores e reafirma um posicionamento político sobre as relações sociais e os modos de dançar. Trisha Brown e Steve Paxton (1939) são exemplos de artistas-criadores que buscavam romper com as estruturas de poder e hierarquia impostas na sociedade e nas artes, propondo outras formas de compor suas criações e outras relações entre bailarinos, coreógrafo e público.

O Contato Improvisação expressa a grande carga política deste período. Para Steve Paxton, ao eliminar as limitações institucionais/hierárquicas da sala de dança (como as definições de professor/aluno, coreógrafo/bailarino, criador/intérprete), poderiam descobrir formas mais livres de movimentação e de contato. Paxton desejava remover as restrições “externas” para retornar aos bailarinos a autoridade sobre si e sobre o seu movimento, retomando o potencial suprimido ou selecionado pelas práticas culturais instituídas (TURNER, 2010).

Concomitante ao desenvolvimento do Contato Improvisação, Trisha Brown vinha explorando relações menos hierárquicas com o gesto e os movimentos dançados, buscando no gesto ordinário e cotidiano a expressividade da dança. Brown preocupou-se em dissolver a formalidade da dança e aura mística existente sobre o bailarino, expondo o esforço e a prática de ações fundamentais, como a caminhada (FORTIN, 2005). Brown estava interessada em descobrir como a gravidade atuava no corpo e legitimar esta gestualidade como dança, desprovida da espetacularidade e da estilização.

Assim, a prática da improvisação é mais uma das ferramentas que passa a ocupar o centro das práticas de composição em dança, sem determinismos, mas como meio de problematização dos processos de formação coreográfica.

A improvisação como uma técnica artística, não somente no jazz mas em outras artes, era apreciada pela vanguarda da década de 1960 por duas razões. Ela simbolizava (e talvez mesmo encarnasse) a liberdade. Também contava, no entanto, com a sabedoria do corpo – com o calor da intuição cinética do momento – em contraste com a formulação de decisões predeterminadas e racionais. Esse conhecimento corporal acentuava a espontaneidade, valorizando em vez de rejeitar as imperfeições humanas da criação de improviso; ele também sublinhava a importância da interação grupal (BANES, 1999, p. 276).

A improvisação, a partir de estruturas, fixas, é um dos caminhos defendidos por Trisha Brown, como forma de buscar soluções breves para diferentes situações de movimento. Segundo as autoras Rosa (2001), Weber (2003), Ginot (2010), Brown é um dos grandes exemplos da transposição de abordagens somáticas para a criação coreográfica. Abaixo, em suas próprias palavras, sua busca em termos de improvisação e valorização da consciência do movimento.

Se você recua e pensa sobre o que esta indo fazer antes de fazê-lo, há de ser provavelmente um tenaz processo de preparação, que entrava em ação. Por outro lado, se você se solta numa forma de improvisação, você tem de dar soluções muito rapidamente e aprende como consegui-lo. É esse o estímulo da improvisação. [...] mas, se no começo você coloca um estrutura e decide lidar com os materiais X, Y, Z de uma certa maneira, pregar isso ainda mais adiante e diz que só pode caminhar para frente, você não pode usar sua voz ou tem de fazer gestos antes de acertar a parede da outra extremidade da sala, essa é uma improvisação dentro de fronteiras assentadas. (BROWN apud BANES, 1999, p. 276)

Neste sentido, a improvisação é uma ferramenta importante na relação entre a sensibilização corporal das abordagens somáticas e a investigação de diferentes gestos e movimentos gerados dessa conscientização. Trisha Brown buscava em ações cotidianas como caminhar, apresentar as diversas variações de uma mesma ação e questionar as possibilidades do corpo.

Segundo Rosa (2001, p. 45), “Trisha não quer criar uma técnica extra cotidiana de dança, não quer um corpo que se diferencie para executar habilidades. Quer sim mostrar como o corpo cotidiano é também construído, é arranjo individual”. Aqui, visivelmente, reconhecemos um pensamento próximo da compreensão de corpo dos métodos somáticos. Isso porque a Educação Somática qualifica o corpo para a sua relação com o meio ambiente e o assume de forma íntegra, sem segregação de suas partes, não existindo um corpo que dança

e outro que realiza as ações diárias. Sendo assim, a improvisação, juntamente com os novos pensamentos sobre o corpo, passa a ser a base de muitos trabalhos em dança contemporânea.

1.1.2 O corpo como soma

A ênfase nas abordagens somáticas se alastrou pela comunidade da dança, onde buscava-se um corpo fluente, que se move sem esforço, solto e relaxado e, ao mesmo tempo, inteligente. Neste sentido, Fortin (2005) aponta que a ênfase neste modelo de corpo dançante e modo de dançar conduziam para quase um formalismo da dança, uma estilização que afastava a função do movimento da sua relação com os modos de ser e de interagir no mundo. Para a autora, o objetivo das abordagens somáticas é reintegrar o movimento à sua função, trazendo consciência para relações sociais e ambientais mais vastas.

O argumento para contrapor-se a essas críticas não deve referir-se tanto ao processo somático, mas sim ao modo como um contexto favorável é criado (ou não é criado) pelos professores e alunos, a fim de estabelecer conexões entre os modos somáticos de aprendizagem e as exigências funcionais da criação coreográfica e da performance em dança (FORTIN, 2005, p. 22).

Nesse sentido, Ginot (2010) expõe que os métodos somáticos se constituem solidamente por uma tradição oral, baseada na experiência de seus precursores (na sua grande maioria motivada por lesões físicas) e que, em alguma medida, apoiam-se em determinadas verdades científicas como suporte de legitimação do conhecimento defendido. Para a autora, os métodos somáticos se apresentam como sistemas de pensamento que constituem representações do corpo e do gesto que acabaram por se tornar dominantes por determinado período.

Os bailarinos encontram, então, tantas técnicas corporais quantas representações do corpo e do gesto; conhecimentos constituídos sobre o “funcionamento” do corpo. Pode-se questionar a insistência dos *somatics* em pretender “não ter normas” ou modelos (ao contrário justamente das artes marciais ou da ioga onde as normas são bem explícitas). Os métodos somáticos transformam-se, assim, num aparelho conceitual que alimenta a reflexão sobre a pedagogia, a saúde do bailarino e, eventualmente, a estética do gesto e do corpo. Mas, sobretudo e fundamentalmente, eles fornecem as representações do corpo, que se tornam, às vezes, dominantes por um período. (GINOT, 2010, p. 3)

Ou seja, tanto as ideias de liberdade expressas nos anos de 1920 no pensamento de Isadora Duncan, quanto a ausência de modelos da Educação Somática, propõem a naturalização dos movimentos, buscando, no caso da Educação Somática, uma

repadronização postural. Quer dizer, visa-se uma postura que libere a expressividade através de um alinhamento dinâmico do corpo.

Desde a sua infância, o indivíduo estabelece relações em seu meio aproximando-se, afastando-se, indo em direção a algo, recebendo e acolhendo algo, e assim constrói sua autonomia física e afetiva. A aprendizagem de modelos gestuais precisos se daria em acordos com a edificação e/ou reeducação dos gestos fundamentais. Retornar aos gestos fundamentais seria uma forma de reconhecer um certo padrão natural na maneira de realizar os movimentos. Poder fazer uso desses padrões de movimento como base para a elaboração de movimentos dançados revelaria a possibilidade de existência de uma dança mais em acordo com a “natureza” do corpo. (DANTAS, 2007, p. 156)

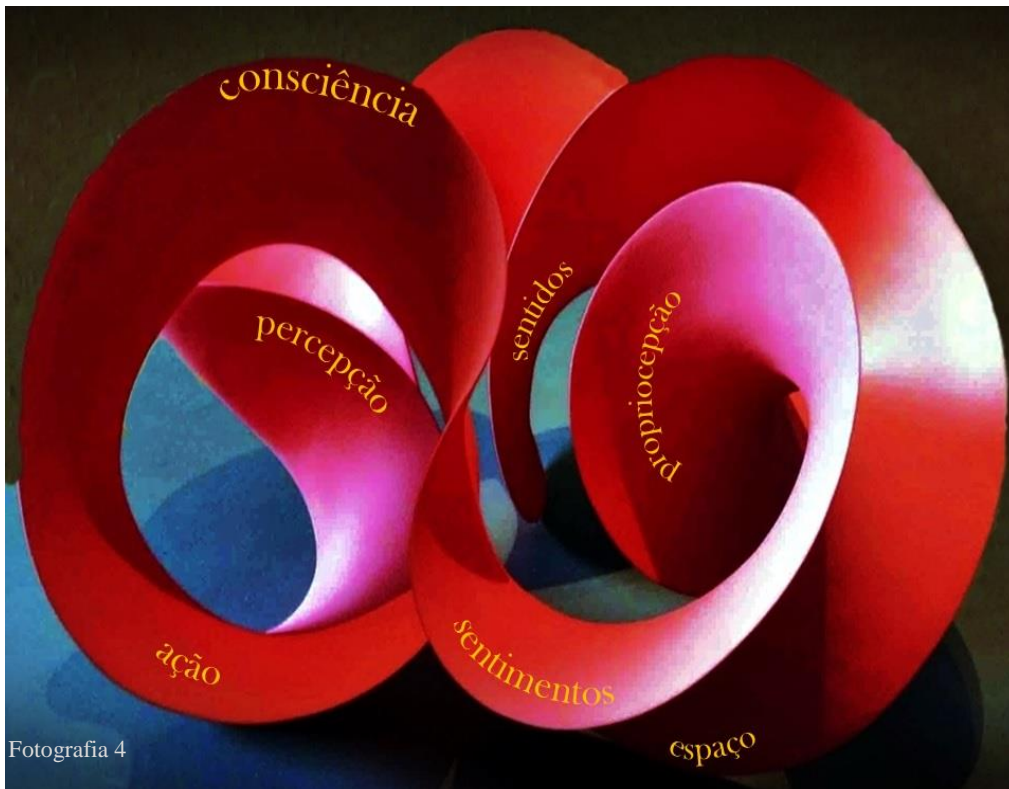
Na busca pela organicidade do gesto, os discursos somáticos ganharam força e se misturaram diretamente a prática artística dos bailarinos, articulando a partir do espectro do corpo como uma soma de processos, as ideias sobre a propriocepção, cinestesia e as qualidades do movimento observadas por Laban, Dalcroze e por Delsaste.

As relações entre percepção e a expressividade do gesto, as delimitações da especificidade e da materialidade da dança, passando pelo pensamento de Isadora Duncan, até as explorações dos artistas dos anos 1960, aproximaram a vida diária da prática artística. E constituem as pistas necessárias para compreender como o anúncio do conceito de *soma*, por Thomas Hanna, em 1986, se desdobrou de um pensamento já em voga sobre o corpo e o fazer artístico em dança. Pensar o corpo como *soma* – um conjunto de processos que se estabelecem em permanente relação entre a inteligência interna e o ambiente externo – atrelado às possibilidades de improvisação, possibilitou aos artistas uma gama maior de formas e caminhos inventivos para a criação artística.

Por fim, esse recorte histórico expõe pontos que conduziram a um determinado discurso sobre o corpo que será reproduzido por esta geração de bailarino e que se manifesta na formação técnica dos artistas da dança contemporânea. Godard (2015), ao refletir sobre o papel das técnicas terapêuticas (aqui incluímos as técnicas e métodos somáticos) no processo de recuperação do movimento corporal explicita a existência de um discurso dominante sobre o corpo e o gesto.

Toda técnica terapêutica carrega uma mitologia implícita, um corpo ideal; toda implicação pedagógica sobre o movimento é feita sobre um “pano de fundo” de corpo ou de gesto que serve de referência. Esse pano de fundo atua, frequentemente, sem a gente saber, sobre o modo como agimos. O fato de circular entre ambos os campos me permite observar esses panos de fundo, essas ideologias às vezes inconscientes, sabendo, claro, que também eu não escapo do fenômeno. Devemos trabalhar nesse campo entre a subjetividade e o que nos é deixado do real, como é feito na implicação científica. (GODARD, 2010, p. 2)

Por tanto, é necessário a tomada de consciência destes discursos para que possamos evitar a reprodução cega sobre valores instituídos, possibilitando que as escolhas de associação a uma ou outra técnica corporal se embase invariavelmente nas necessidades identificadas do projeto de criação de cada artista.



Fotografia 4

1.2 EDUCAÇÃO SOMÁTICA: um conceito em movimento

O termo Educação Somática foi lançado pelo filósofo Thomas Hanna e difundido publicamente através da Revista *Somatics*, em 1986. Hanna foi um praticante de Integração Funcional, Método desenvolvido por Moshe Feldenkrais, o qual teve grande impacto sobre o seu trabalho. Ao perceber que este método ia ao encontro do seu pensamento, desenvolveu o Método Hanna Somatic Education®, também chamado de Hanna Somatics¹⁷, e lançou o termo *Somatics* que visava nomear as abordagens de integração mente/corpo. Weber (2003) explicita que a publicação do artigo “What is somatics?”, de Hanna, determinou a criação da Educação Somática como disciplina. E foi a partir daí que a Educação Somática passou a ser

¹⁷ Para mais informações acessar site Somatics Educacional Resources: <http://www.somaticsed.com/>

um conceito guarda-chuva para métodos, abordagens e técnicas que articulam os conhecimentos experienciados com a observação e o conhecimento científico.

Embora alguns desses métodos sejam praticados já há algumas décadas, a Educação Somática começa a se constituir como área de estudo e de investigação acadêmica a partir dos anos oitenta. A criação da revista *Somatics* e a publicação do artigo “What is somatics?” de Thomas Hanna, em 1986, foram marcos para a criação da disciplina. A partir de então, um dos objetivos da Educação Somática tem sido o de conciliar o saber adquirido através da experiência corporal direta e o conhecimento objetivo do corpo, produzido cientificamente. De um modo geral, os métodos de Educação Somática desenvolvem um trabalho de refinamento da sensação e percepção do movimento com o objetivo de aperfeiçoar a consciência do corpo. (WEBER, 2003, p. 239)

O refinamento da sensação e percepção do movimento são pontos importantes que aproximam bailarinos destas técnicas. Segundo Ginot (2010), a comunidade da dança, ao longo da história, se aproximou de técnicas corporais alheias à dança, como forma de aprofundar as vivências em dança em acordo com o pensamento sobre o corpo e o gesto de cada época.

Em todas as épocas, a história da dança vem sendo marcada por intercâmbios com práticas corporais não dançadas, contemporâneas a ela, tais como: as regras de postura, de boa conduta, de higiene; o esporte, a medicina, etc... Do século XX até nossos dias, a história cultural do corpo, por vezes, se interessou pelos laços existentes entre a dança e diversas práticas, desde a terapia corporal até a ginástica. [...] A partir dos anos 70, um conjunto de práticas paralelas, muito procuradas por bailarinos, encontrou um denominador comum: os “métodos somáticos”, ou “somatics”, conforme um termo proposto por Thomas Hanna (1995). (GINOT, 2010, p. 2)

Existem alguns aspectos comuns entre estes métodos e práticas abarcados pelo *somatics* que os colocam sob este guarda-chuva. Entre eles, é possível identificar a não-separação corpo-mente (como já apontado anteriormente), a articulação entre dados objetivos e subjetivos integrando o conhecimento anatômico e neural à experiência do aluno (GINOT, 2010). A auto-observação de como a informação sensorial se manifesta, é uma forma de treino dos mecanismos de percepção corporal “a partir das mínimas sensações detalhadas e evidenciadas como num efeito lupa de amplificar o que é sentido, desenvolvendo uma capacidade de interiorizar os pormenores e abrir o canal das pequenas percepções” (MILLER, 2010, p. 41). Para esses métodos abarcados pelo “somatics”, a questão da cientificidade mostrou-se importante no processo de reconhecimento dentro das terapias corporais, ao mesmo tempo em que colaborou para a sua legitimidade. Ginot (2010) observa:

A primeira figura que me interessa é a do discurso científico e do uso que dele é feito. Se a prática somática concentra-se sobre o sentir e a sua experiência singular, trata-se por outro lado de afirmar seu valor a partir do grande dispositivo de verdade de nossa cultura, a ciência. A meu ver, não existe um método somático “moderno” que não tente essa aproximação. (GINOT, 2010, p. 5)

Ao refletir sobre a importância do discurso científico, aproximamos, nesse texto, o pensamento de Antônio Damásio (1996, 2000, 2010) que colabora através do viés neuroanatômico para a apreensão de termos corriqueiramente reproduzidos sem a profunda compreensão do seu significado. Nesse sentido, Damásio contribui para a compreensão dos processos físicos observados ao longo da pesquisa. As colocações do autor apontam na direção da materialidade dos processos biológicos, sendo expandidas as relações sobre o corpo, a percepção e a criação artística, a partir do cruzamento com o pensamento de teóricos do campo da dança.

Damásio (2000) utiliza o termo somato-sensitivo para designar os sistemas perceptivos de mapeamento do corpo, e nos seus estudos também emprega o termo *soma*, para localizar o corpo a partir da ação dos seus subsistemas na leitura do estado interno do organismo, da ação músculo-esquelética no espaço e da ação da pele no ato de captar e informar a texturas e condições externas.

A expressão somato-sensitivo, como apropriadamente indica sua etimologia, designa a percepção sensitiva do soma, palavra grega que significa “corpo”. [...] Contudo, descobriu-se que o sistema somato-sensitivo está relacionado a muito mais do que isso, e na realidade não se trata de um único sistema. É uma combinação de vários subsistemas, e cada um destes transmite ao cérebro sinais sobre o estado de aspectos muito diferentes do corpo. Sabe-se que esses diferentes sistemas sinalizadores surgiram em momentos distintos da evolução. (DAMÁSIO, 2000, p. 293)

O termo *soma* é utilizado por Hanna (1986) para significar o corpo experimentado a partir da primeira pessoa. Hanna define a questão da dicotomia mente/corpo identificando que os dois polos são a mesma coisa, se percebidos de dentro. A Soma é “como você se vê de dentro”, portanto, isso dissolve a ideia de corpo e mente, pois tudo é apenas um processo de consciência.

Somatics é o campo que estuda o soma, ou seja, o corpo percebido de dentro pela percepção de primeira pessoa. Quando um ser humano é observado a partir do lado de fora, ou seja, a partir de um ponto de vista de terceira pessoa, o fenômeno de um corpo humano é percebido. Mas, quando esse mesmo ser humano, é observado a partir do ponto de vista da primeira pessoa, dos sentidos proprioceptivos próprios, um fenômeno categoricamente diferente é percebido: a soma humana. (HANNA, 1986, p. 4)

A sua contribuição foi localizar o corpo a partir da auto-observação e não mais da terceira pessoa, não mais do olhar de fora sobre o corpo. Hanna (1986) considera a percepção de si como fonte de conhecimento, ao reconhecer que ao perceber e julgar o *soma* já está agindo sobre o mundo. Para o autor, as duas formas de percepção em primeira e terceira pessoa são pontos de vista distintos e importantes. No entanto, percebe-se que nas áreas da saúde, como a medicina, a psicologia e a fisiologia o corpo é observado a partir da terceira pessoa, de forma puramente estática, “uma entidade objetiva, observável, analisável e mensurável da mesma forma que outros objetos” (HANNA, 1986, p. 4), que será interpretado e analisado através das leis universais da física e da ciência.

Ao observar o corpo do ponto de vista da primeira pessoa, os centros proprioceptivos comunicam constantemente novas informações que são auto-observadas e retornadas, em um processo permanente e unificado, onde as informações são factuais e não necessitam de análise e interpretação com base em diferentes estudos, como ocorre quando observado o corpo a partir da terceira pessoa.

Damásio (1996), ao problematizar a separação mente-corpo realizada pelo pensamento cartesiano, aponta que a emoção, o sentimento e a intuição são elemento essenciais para a tomada de decisão e individualização do sujeito. Por meio do conceito de marcadores-somáticos, o autor assinala serem o julgamento e a ponderação obras de um conjunto de dispositivos perceptivos geradores de sentimentos e emoções que, somados a razão, determinam todas as boas e más decisões, ações e respostas de cada ser humano. Como observa Laban (1978) é por meio destas determinações que a individualidade de cada pessoa se forma e se manifesta nos gestos e movimentos estando presente como plano de fundo de toda e qualquer ação realizada.

Quando a emoção não figura de modo algum no quadro do raciocínio, como ocorre em certas doenças neurológicas, a razão mostra-se ainda mais falha do que quando a emoção nos prega peças na hora de decidir. [...] A hipótese do marcador somático postulava, inicialmente, que emoções marcavam certos aspectos de uma situação ou certos resultados de possíveis ações. Essa marcação podia dar-se de maneira bem perceptível, como quando temos um “palpite”, ou sem que a notássemos, por meio de sinais que não são captados pelo radar de nossa percepção. Quanto ao conhecimento usado para raciocinar, também poderia ser bem explícito ou parcialmente oculto, como quando chegamos a uma solução por intuição. Em outras palavras, a emoção tinha um papel a desempenhar na intuição, o tipo de processo cognitivo rápido no qual chegamos a determinada conclusão sem ter noção de todas as etapas lógicas imediatas. Não necessariamente o conhecimento das etapas intermediárias está ausente; ocorre apenas que a emoção entrega a conclusão tão diretamente e tão depressa que torna desnecessário vir-nos à mente muito conhecimento. (DAMÁSIO, 1996, p. 11)

O autor colabora para a compreensão de que existe uma inteligência corporal, que não necessariamente passa permanentemente pelo conhecimento consciente, nem utiliza uma estratégia consciente de raciocínio. Muitas vezes, a experiência do corpo ativa as estratégias mais vantajosas à sua manutenção, sem necessariamente utilizar do esforço e da deliberação ponderada.

No entanto, a fim de escolhermos a resposta, não recorremos nem ao conhecimento consciente (explícito) nem a uma estratégia consciente de raciocínio. O conhecimento necessário foi consciente quando pela primeira vez aprendemos que os objetos em queda podem nos ferir e que é melhor evitá-los ou detê-los do que sermos atingidos por eles. Mas a experiência dessas situações, à medida que crescemos, levou nossos cérebros a ligar diretamente o estímulo desencadeador à resposta mais vantajosa. A “estratégia” para a seleção da resposta consiste agora em ativar a forte ligação entre estímulo e reação, para que a resposta surja automática e rápida, sem esforço ou deliberação, embora possamos tentar suprimi-la de livre vontade. (DAMÁSIO, 1996, p. 185)

Desse modo, a dança e a prática de exercícios de conscientização corporal, por meio das práticas somáticas, caminham para criar relações corporais no espaço, que sejam internalizadas a ponto de criar estímulos desencadeadores de respostas complexas o suficiente para o propósito da dança que está sendo realizada. Nesse sentido, pode o corpo não recorrer ao conhecimento consciente (explícito), nem a uma estratégia consciente da lógica do raciocínio. Essa possibilidade está conectada com as nossas reações à queda, por exemplo, onde o corpo treinado organiza a sua estrutura para proteger membros e órgãos e para utilizar o impacto como impulso no sentido de seguir o movimento para longe o chão.

Ao realizar trabalhos de improvisação e de práticas somáticas, estamos estimulando os campos do cérebro que atuam para fora do que é explícito. Esses trabalhos solicitam que o corpo lide com as ausências de consciência – também chamado, por Steve Paxton (1993), de buracos da mente, ativando seus mecanismos de sobrevivência para lidar com situações de desequilíbrio criadas. Cada trabalho corporal vivenciado na pesquisa colabora para esse aprendizado, contribuindo para que o corpo possa agir sem grande esforço.

Marilena Chauí (2002) apresenta uma noção de corpo, utilizando a descrição prática das ações do corpo sobre seus próprios processos. Para autora, o *soma* é aquele que tem a capacidade de ser visto, de ver e se perceber vendo, sendo o corpo sensível para si mesmo, fazendo-nos ver as coisas no lugar em que elas estão, fazendo uso dos órgãos do sentido.

[...] o corpo é misterioso: preso no tecido do visível, continua a se ver; atado ao tangível, continua a se tocar; movido no tecido do movimento, não cessa de mover-se. Sofre do visto, do tocado e do movido a ação que exerce sobre eles. Sente de dentro para fora e sente de fora para dentro. Sentindo-se, o corpo *reflexiona*. (CHAUÍ, 2002, p. 179).

Pelo viés filosófico, e um tanto poético, a autora introduz o elemento do *self* dentre os sistemas de constituição do corpo. O conceito de *self* (também traduzido como o “eu”) é usado para situar a singularidade de cada pessoa. Para Damásio (2010), o *self* é o processo de identidade indispensável à consciência. Somente com a existência do *self* a mente passa a ser consciente, retomando, assim, a ideia de que o corpo reflexiona, como foi apresentado por Chauí (2002). Para Damásio (2010), “existe, com efeito, um eu, mas trata-se de um processo, não de uma coisa, e esse processo encontra-se presente em todos os momentos em que se presume que estejamos conscientes” (DAMÁSIO, 2010, p. 23). Nesse sentido, Feldenkrais (1977) entende que o ser humano age em totalidade, mesmo quando esta totalidade não é plena. Para o autor, as partes do corpo menos ativas são afetadas pelo controle das camadas de maior controle, constituindo um tipo de controle indireto. “As mudanças ocorridas nas partes onde o controle é fácil, afetam o resto do sistema, incluindo aquelas partes sobre as quais não temos controle direto” (FELDENKRAIS, 1977, p. 73). É a partir das ausências de controle de algumas partes do corpo que a percepção pode se desenvolver. “Nosso trabalho é um método de treinamento que converte esta influencia inicial indireta em conhecimento claro” (FELDENKRAIS, 1977, 73). O Método Feldenkrais de treinamento do Movimento busca transformar o *self* através do movimento. É através das mudanças no sistema nervoso central, ocorridas pela alteração dos padrões do movimento, que o corpo passa a assimilar mudanças também da sua autoimagem (FELDENKRAIS, 1977). É através do desenvolvimento do autocontrole que o desenvolvimento humano acontece.

Correção do eu, aperfeiçoamento, treinamento da percepção e outros conceitos tem sido usados aqui para descrever vários aspectos da ideia de desenvolvimento. O desenvolvimento dá ênfase à coordenação harmoniosa entre estrutura, função e realização. E uma condição básica para a coordenação harmoniosa é a completa liberdade ante qualquer autocompulsão ou compulsão de outros. (FELDENKRAIS, 1977. p. 73)

É pelo *self* que a consciência se manifesta, os traços comportamentais e a história de vida se formam. É o *self* que manifesta a capacidade de conhecer e refletir sobre as experiências vivenciadas, julgá-las, fazendo uso dos seus mecanismos mentais da razão, lógica, sentimento e emoção em cada circunstância. É com base nessa rede de dispositivos que o corpo se individualiza e deduz suas ações futuras. Segundo Damásio (2010), o *self* (eu) pode ser definido “como uma sensação de presença num organismo vivo, ou num registo saliente que inclua a personificação e a identidade do dono dessa mente. Ora nos

apercebemos, ora deixamos de nos aperceber, mas sentimo-lo sempre: é a melhor maneira de descrever a situação” (DAMÁSIO, 2010, p. 24).

Quando no fluxo mental surgem conteúdos que dizem respeito ao eu, eles levam ao aparecimento de um marcador que se junta ao fluxo mental na forma de uma imagem, justaposta à imagem que o desencadeou. Estes sentimentos estabelecem uma distinção entre o eu e o não-eu. São, resumidamente, sentimentos de conhecimento. Veremos como a elaboração de uma mente consciente depende, em várias fases, da formação de tais sentimentos. Quanto à minha definição do eu material, o eu-enquanto-objeto, ela é a seguinte: um agrupamento dinâmico de processos neurais integrados, centrado na representação do corpo vivo, que encontra expressão num agrupamento dinâmico de processos mentais integrados. [...] Não há dúvida de que o eu enquanto conhecedor é mais difícil de captar do que o simples eu. Claro que isso não reduz a sua importância para a consciência. O eu enquanto sujeito e conhecedor é não só uma presença real, mas também um ponto de viragem na evolução biológica. Podemos imaginar que o eu enquanto sujeito e conhecedor se encontra, por assim dizer, por cima do eu enquanto objeto, como uma nova camada de processos neurais que dá origem a mais uma camada de processos mentais. (DAMÁSIO, 2010, p. 24 e 25)

Portanto, o *soma* tem a capacidade de perceber suas próprias funções individuais, via percepção interna e pode sentir estruturas externas e situações objetivas, via observação, realizada pelo *self* das relações que estabelece no ambiente em que vive. A partir desse contexto, a cultura passa ser um elemento importante a ser lembrado, que colabora para essa rede de mecanismos expressar suas decisões e posturas sociais.

Fortin (2010) utiliza os métodos somáticos com um viés emancipatório de si. Para a autora, os métodos somáticos propõem outra relação consigo e com os outros, pois aprender a sentir o que se faz e reconhecer o que se sente é uma forma de criar a própria vida, percebendo os limites reproduzidos por valores dominantes da cultura e os padrões impressos na forma como cada um se move. A autora embasa sua defesa na visão foucaultiana sobre a relação do corpo como esfera de dominação/resistência e reprodução em alguma medida do poder vigente. Foucault (1987) apresenta que, tanto as práticas coercitivas quanto as disciplinares constroem estruturas de autorregulação do corpo e de controle, reproduzidas na micro e na macro esfera social. “Forma-se, então, uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos” (FOUCAULT, 1987, p 164). Foucault (2004) formula o conceito de *tecnologias* para pensar as forças reguladoras da sociedade, e dentre essas, as *tecnologias de si* interessam-nos para pensar a dança e a relação com os métodos somáticos, pois o autor apresenta ali os modos como o sujeito lida e organiza os conceitos subjetivos e objetivos.

Como contexto, devemos entender que há quatro grupos principais de “tecnologias”, cada um deles uma matriz de razão prática: (1) tecnologias de produção, que permitem produzir, transformar ou manipular as coisas; (2) tecnologias dos sistemas de signos, que permitem utilizar signos, sentidos, símbolos ou significação; (3) tecnologias de poder, que determinam a conduta dos indivíduos e os submetem a certos fins ou dominação, objetivando o sujeito; (4) tecnologias de si, que permitem aos indivíduos efetuar, com seus próprios meios ou com a ajuda de outros, um certo número de operações em seus próprios corpos, almas, pensamentos, conduta e modo de ser, de modo a transformá-los com o objetivo de alcançar um certo estado de felicidade, pureza, sabedoria, perfeição ou imortalidade. (FOUCALT, 2004, p. 6)

Ou seja, a ação dessas *tecnologias* molda nossa percepção do mundo e imprime caminhos musculares que formatam um tipo de corpo. Para Fortin (2010), a educação somática atua como mecanismo de consciência crítica da dinâmica cultural impressas na carne. “Ao recuperarem a capacidade de sentir e observar o que estava escapando de sua consciência crítica, os indivíduos podem permitir-se uma resistência às tecnologias de dominação” (FORTIN, 2010, p. 74). Por consequência, identifica-se fortemente o uso dos métodos somáticos pelo viés pedagógico do movimento, sendo colocados como caminho de ampliação da consciência corporal e de cura de lesões.

Reconhece-se que as práticas somáticas ocupam um espaço importante no trabalho em dança, sendo prioritariamente vinculado aos processos pedagógicos, colocando ênfase no caráter exploratório do movimento, investindo na valorização do sentir (FORTIN, 1999). Além disso, segundo Fortin (1999) as abordagens somáticas colaboram na melhora da qualidade técnica, na questão da prevenção de lesões e na ampliação da capacidade expressiva. Como identifica Ginot (2010):

De fato, essas práticas penetraram amplamente no mundo da dança onde elas ocupam hoje, simultaneamente, um lugar reconhecido e um status de “saber” sobre o corpo que constitui o objeto deste estudo. O primeiro valor que lhes é comumente atribuído é o profilático. Trata-se de contribuir à prevenção de acidentes profissionais ou à reabilitação funcional após uma lesão. Muitas vezes, elas são um recurso para melhorar a virtuosidade; cada vez mais integradas na formação do bailarino e na pedagogia da dança, essas práticas entraram como agente de “segurança” do bailarino (ou do aluno/bailarino), como meio para limitar os acidentes (GINOT, 2010, p. 2).

Nesse sentido, é necessário ponderar a contribuição dessas representações de corpo e gesto para o fazer artístico contemporâneo. Os discursos de liberdade e respeito ao corpo vêm se difundindo nos espaços institucionalizados de dança e, juntamente com a ampliação dos cursos superiores em dança, solicitam uma atualização dos professores que anteriormente eram reconhecidos como educadores pelo domínio de alguma técnica de dança, com formação no ensino não formalizado. Com a ampliação das graduações, o conhecimento

formalizado passa a ter peso na legitimidade da atuação desses profissionais. Isso colaborou para a formação de novos discursos sobre o corpo que dança e sobre as metodologias de ensino da dança, possivelmente por conta da inserção das práticas somáticas nos currículos, como já abordado. Assim, avaliando a importância dos métodos somáticos na prática em dança, Fortin (2011) questiona:

Embora úteis sob vários aspectos, eu creio que as dicotomias entre corpo de representação/corpo de experiência, corpo dócil/corpo sensual, corpo objeto/corpo sujeito, corpo na terceira pessoa/corpo na primeira pessoa não nos forneçam talvez as melhores bases para pensar o desenvolvimento dos campos da dança e da educação somática. No plano pedagógico, será verdadeiramente um desafio saber em que proporção e modalidade se deve equilibrar o discurso dominante com aquele da educação somática. O corpo no lado direito pelo corpo no lado avesso? Será que existe outro modo de pensar a formação do que por uma distribuição parcimoniosa do tempo de ensino entre as aulas de somática, anatomia, técnica contemporânea, balé, reforço muscular, improvisação etc.? (FORTIN, 2011, p.27)

Ao mesmo tempo em que a relação entre educação somática e pedagogia da dança aproximam estes campos, a poética da dança também foi alterada pelos novos discursos de organicidade e liberdade ao corpo. O solo *Acumulation* (1978), de Trisha Brown, é um exemplo desse corpo habilidoso que não se associa à rigidez e a hierarquia de movimentos e partes do corpo. A suavidade está presente na tonicidade dos músculos, que conduzem pernas e braços pelo espaço. O corpo flui sem tensionamento e sem acentuação, desenvolvendo o movimento de forma equânime entre o menor movimento de cabeça e a mais complexa e ampla articulação circular das pernas em uma transferência de equilíbrio.

Nesse sentido, percebemos que tornar os princípios explorados pelas práticas somáticas como tema gerador da dança significa tornar o corpo vivido o tema central da coreografia. A poética do movimento surge das reverberações em forma de imagens e sensações manifestadas após as práticas, durante as improvisações, na expressão realizada através dos desenhos e conversas realizadas ao final dos encontros. O projeto coreográfico se materializa e mobilizamos estas reverberações.

1.3 PERCEPÇÃO E CONSCIÊNCIA

Para Thomas Hanna (1972), a consciência é atividade somática da percepção que envolve o todo. O sistema sensível do corpo estabelece um processo de captação do ambiente interno e externo, estando permanentemente atento aos diversos estímulos de temperatura, espaço, vibração, toque, etc. Hanna (1972, p. 60 e 61) ressalta que “cada milímetro da nossa superfície corporal está envolvido no processo da percepção, e assim cada milímetro da nossa

superfície corporal é consciente. Todo nosso corpo sensível é consciente e está constantemente “atento” ao estímulo”, por isso, desde o nascimento, o corpo, enquanto organismo (*soma*) vivo, vem encontrando maneiras de se adaptar ao ambiente e de controlá-lo”. O meio por onde estas ações ocorrem são os órgãos do sentido acessados como forma de manutenção e proteção da vida.

De maneira a sobreviver no ambiente terrestre, esse organismo indefeso, introvertido e sonhador foi forçado a responder com todos os seus recursos às ondas ameaçadoras de energia que colidiam com a sua superfície externa. Da maneira mais apropriada, foi essa membrana exterior que começou pela primeira vez a adaptar-se ao desafio do mundo; tornou-se mais e mais sensível aos diferentes tipos de energia que a bombardeavam. E o desenvolvimento desta sensibilidade foi simplesmente o desenvolvimento gradual dos *órgãos da sensibilidade*. (HANNA, 1972, p. 60)

Quer dizer, é por meio do trabalho de desenvolvimento dos órgãos do sentido que o organismo inicia a sua relação com o mundo. Feldenkrais (1977) desenvolve esta ideia ao localizar a consciência como sistema desenvolvido pelo córtex motor com diversas capacidades, entre elas de julgamento, diferenciação, generalização, de pensamento abstrato, da imaginação. Para o autor, consciência é a capacidade de “reconhecimento das necessidades vitais e a seleção dos meios para a sua satisfação” (FELDENKRAIS, 1977, p.69). É a consciência dos impulsos vitais a base do autoconhecimento dos seres humanos, bem como é pela consciência da relação entre esses impulsos e a origem da cultura das sociedades que os seres humanos encontram meios de dirigir suas vidas e de seguir influenciando o ambiente em que vivem. Damásio (2010) simplifica a questão recorrendo, inicialmente, à conceituação clássica do dicionário que apresenta a consciência “como a percepção que um organismo tem de si mesmo e do que o cerca”. Para ampliar a compreensão da consciência para formação de diferentes espectros sociais “é fácil imaginar como a consciência provavelmente abriu caminho, na evolução humana, para um novo gênero de criações, impossível sem ela: consciência moral, para religião, organização social e política, artes, ciências e tecnologia” (DAMÁSIO, 2010, p. 16).

De um modo ainda mais imperioso, talvez a consciência seja a função biológica crítica que nos permite saber que estamos sentindo tristeza ou alegria, sofrimento ou prazer, vergonha ou orgulho, pesar por um amor que se foi ou por uma vida que se perdeu. O páthos, individualmente vivenciado ou observado, é um subproduto da consciência, tanto quanto o desejo. Jamais teríamos conhecimento de nenhum desses estados pessoais sem a consciência. A consciência, de fato, é a chave para que se coloque sob escrutínio uma vida, seja isso bom ou mau; é o bilhete de ingresso, nossa iniciação em saber tudo sobre fome, sede, sexo, lágrimas, riso, prazer, intuição, o fluxo de imagens que denominamos pensamento, os sentimentos, as palavras, as histórias, as crenças, a música e a poesia, a felicidade e o êxtase. Em seu nível mais simples e mais elementar, a consciência permite-nos reconhecer um

impulso irresistível para permanecer vivos e cultivar o interesse pelo *self*. Em seu nível mais complexo e elaborado, a consciência ajuda-nos a cultivar um interesse por outras pessoas e a aperfeiçoar a arte de viver. (DAMÁSIO, 2010, p. 16 e 17)

Para Feldenkrais (1977), os humanos são os seres de maior complexidade, porque desenvolvem a consciência sobre si mesmos e sobre o mundo. Os humanos se diferenciam dos demais seres por sua capacidade de abstração que permite saberem o que está acontecendo dentro do corpo, bem como saber se sabe ou não alguma coisa e informar se entende ou não alguma coisa que sabe. E, ainda, é capaz das mais altas formas de abstração, estimulando seu poder de abstração e sua capacidade de usá-la. O autor consegue desenvolver um caminho de diferenciação e de aproximação entre a consciência e a percepção, ao apontar que, mesmo estando consciente, não é possível controlar músculos involuntários, nem as sensações, emoções e habilidades criativas.

Assim, a percepção é “a consciência junto com a noção do que está acontecendo na situação ou dentro de nós mesmos quando estamos conscientes.” (FELDENKRAIS, 1977, p. 72), ou seja, a percepção se relaciona com os níveis de atenção que são colocados nas atividades internas e externas do corpo. Naturalmente, o corpo age como uma totalidade, em um permanente processo de troca de informações, mas a prática somática visa atuar no campo da percepção dos hábitos, práticas, atitudes, posturas visando desenvolver uma relação harmoniosa entre as estruturas. Para Damásio (2000), a percepção se dá por um conjunto de ações dos canais sensoriais. “Para perceber um objeto, visualmente ou de algum outro modo, o organismo requer tanto os sinais sensoriais especializados como os sinais provenientes do ajustamento do corpo, que são necessários para a ocorrência de percepção” (DAMÁSIO, 2000, p. 283). Bonnie Cohen (2015) colabora para esta compreensão ao identificá-la como ação do corpo no mundo e na dança. A autora solicita uma menor solenidade nas ações, para que o corpo possa seguir percebendo.

A informação sempre entra visceralmente, mas cada pessoa é seletiva no que se refere àquilo que decide reconhecer. O estudo que fazemos na escola (School for BMC) é altamente seletivo no que se refere à entrada de informações; nós vamos de um sistema para o outro – agora vamos para os sentidos, agora vamos reconhecer a informação do esqueleto (...) Depois de terem sido reconhecidos conscientemente, podemos utilizar essa informação sem que ela continue primordial. Uma das coisas que considero essenciais no sentir é que atingimos um ponto em que nos tornamos conscientes e depois o abandonamos, para que o próprio sentir não seja uma motivação, para que a nossa motivação seja o agir, baseado na percepção. O que acontece com frequência é que depois de nos tornarmos conscientes da percepção, esquecemos a ação. A percepção torna-se o mais importante: o que estou percebendo. Em vez de comer, o que se torna importante é: qual é o sabor, qual a textura. Em vez de apenas caminhar, é: como estou caminhando, que é vai à frente do outro, como os ossos estão alinhados. Tudo isso é importante, mas há um

momento para simplesmente caminhar, ou simplesmente comer para se alimentar. (COHEN, 2015, p. 123 e 124)

Para a criação artística, nos interessa o que é mobilizado no espaço entre os hábitos cristalizados e a ampliação da percepção destas diferentes atividades. Isso porque é a partir da ampliação dos níveis de atenção aos movimentos internos e externos do corpo que podemos sair dos padrões de relação cristalizados inclusive nos processos de criação.

Sabemos que cada sujeito desenvolve um padrão de movimento e que apresenta um determinado vocabulário de movimentos. Ao desenvolver a percepção e propor momentos de harmonização das estruturas corporais, é como se uma janela se abrisse e permitisse a observância e acesso a outras atividades, paisagens internas e relações possíveis entre desejos e materialidades externas, que mobilizam um vocabulário corporal mais amplo do que o cotidianamente utilizado. Assim, garante-se a tomada de consciência desses elementos que antes estavam ocultos a esta consciência voluntária do corpo. Como descreve Thomas Hanna (1986):

Designa gama de épocas de funções sensório-motoras voluntárias adquiridas através da aprendizagem. Os seres humanos aprendem estas funções desde o nascimento, as habilidades motoras expansão reconhecimento sensorial e maior riqueza sensorial potenciando novas habilidades motoras. A consciência é "voluntária", porque a sua gama de habilidades são aprendidas e, portanto, disponível para uso como padrões familiares. Para aprender uma habilidade é aprender a empregar-lo à vontade. A consciência não deve ser mal interpretado; não é uma "faculdade da mente" estático nem uma sensoriomotora "fixo" pattern [sic]. Pelo contrário, é uma função sensório-motora aprendido. (HANNA, 1986, p. 7)

Identifica-se que a consciência sobre o que podemos voluntariamente realizar perpassa por um processo de aprendizagem sensório-motor e de absorção destas informações pelo corpo. E que, portanto, não é possível falar em uma consciência plena, pois essa, não sendo estática, permanece em constante aprendizado e será sempre parcial, tomada a partir de um ponto de vista, como apresenta Merleau-Ponty (1999) ao tentar delimitar o campo da percepção debatendo sobre as qualidades de um objeto:

Construímos a percepção com o percebido. E, como o próprio percebido só é evidentemente acessível através da percepção, não compreendemos finalmente nem um nem outro. Estamos presos ao mundo e não chegamos a nos destacar dele para passar à consciência do mundo. Se nós o fizéssemos, veríamos que a qualidade nunca é experimentada imediatamente e que toda consciência é consciência de algo. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 26)

Ou seja, é a percepção o meio de conhecimento e de aprendizado do corpo, ao qual, através dos órgãos dos sentidos, a seleção do mundo se dá. Para Merleau-Ponty, o sentir nada mais é do que elemento do conhecimento que atribui um sentido particular ao

“percebido”, composto de toda a complexidade da consciência e dos processos de aprendizagem expostos anteriormente.

É dessa construção de sentido ao “percebido” que se localiza a individualidade e pode-se identificar a abertura para as relações em arte, pois essa, enquanto expressão de sentidos, não determinados por uma língua, abre espaço para a criação de diferentes expressões do corpo, seja pela atitude, fala ou gestos.

Ainda, conforme Merleau-Ponty (1999), a percepção é uma construção de diversos horizontes que somente se estabelece na relação entre o tempo e o espaço na ação do corpo de perceber, sentir e observar. Ao captar o “percebido”, está contida a duração do presente e nesse já existe um espectro do passado e uma projeção do futuro. Os métodos somáticos vêm atuar inclusive no desenvolvimento da propriocepção corporal, colaborando na compreensão do tempo como espaço de ampliação do sentir e de captura do ambiente, desenvolvendo a capacidade de observação e presença (que Merleau-Ponty irá chamar de aqui e agora).

Movimento é uma percepção; que é a primeira percepção desenvolvida e, portanto, a mais importante para a sobrevivência; que, assim como cada experiência estabelece uma linha de base para futuras experiências, o movimento ajuda a estabelecer o processo de como percebemos, e que a forma como percebemos o movimento torna-se uma parte integral de como percebemos pelos outros sentidos. (COHEN, 2015, 212)

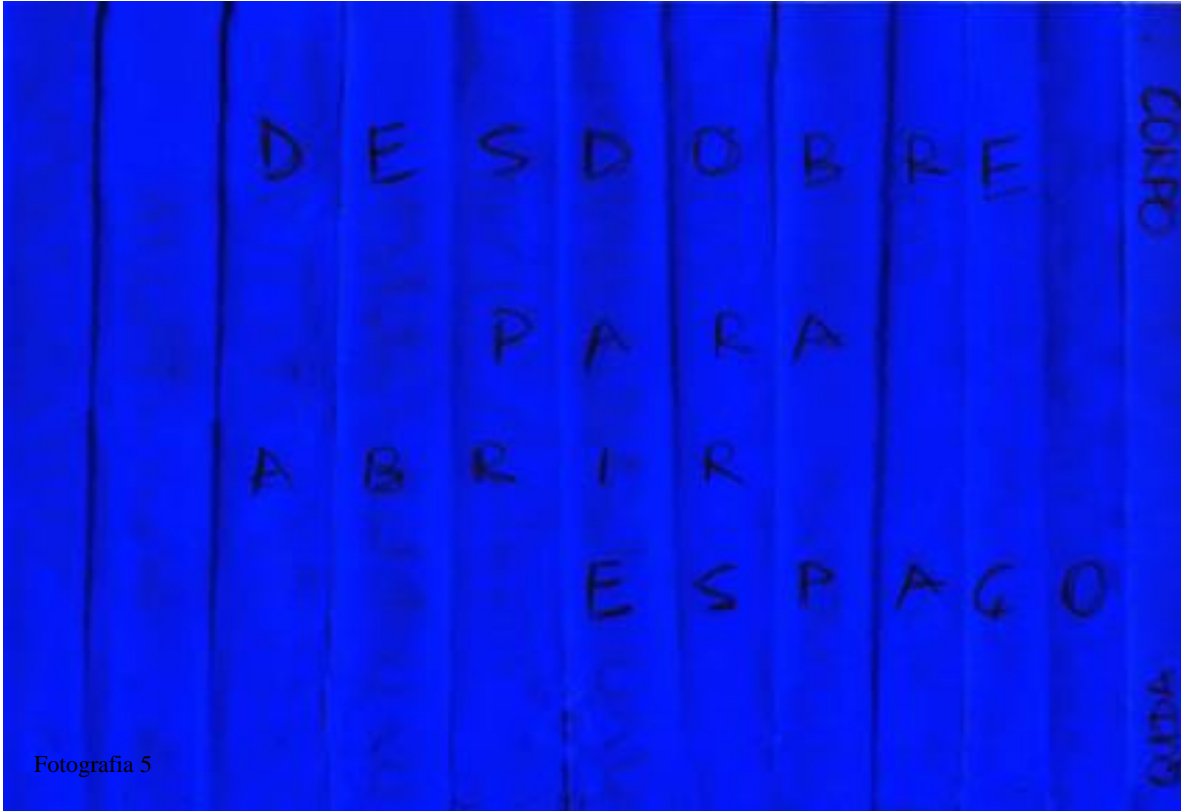
O processo de criação em dança, através da improvisação se estrutura, basicamente, no trânsito constante entre a percepção e a ação, compreendendo que a atenção é processo de seleção das informações disponíveis dentre as ambientais e corporais captadas através dos sentidos, da memória e dos demais processos cognitivos. O processo de atenção se desenvolve em camadas de complexidade e relações dos mecanismos corporais. Quanto mais profunda a nossa atenção, maior a consciência desenvolvida, resultando em uma maior presença do sujeito e resposta aos acasos e atravessamentos ocorridos durante a improvisação.

Embora as práticas somáticas venham de um ideal de modernidade, a pós-modernidade atravessa os modos e as relações dos corpos em movimento. Há uma absorção do somático por parte de muitas referências da dança no país, que difundiram esse conhecimento no Brasil e também no RS. Entre eles, o bailarino Klauss Vianna¹⁸ representa uma grande referência brasileira que formulou e propagou as ideias de consciência e percepção corporal para a funcionalidade do movimento, ao mesmo tempo em que os estudos

¹⁸ Klauss Ribeiro Vianna (Belo Horizonte MG 1928 - São Paulo SP 1992). Preparador corporal. Introdutor de um método próprio voltado para a corporalidade expressiva de atores e bailarinos. Formulou uma técnica própria

de Rudolf Laban ganhavam força no Brasil. Também foram enraizados por profissionais da dança que aplicaram o Sistema Laban e Laban/Bartenieff em espaços formais e informais de ensino da dança, e fizeram uso deste conhecimento em processos de criação.

Portanto, o conceito de educação somática, cunhado por Thomas Hanna, organizou um conjunto de ideias e ações que já se davam no cotidiano da comunidade da dança, inclusive no Brasil. A conexão entre percepção e consciência, a relação entre a efemeridade da dança e a cinestesia do movimento, atrelado à percepção do corpo, como ponte de relação entre o mundo interno e o ambiente externo, já circulava nas explorações e reflexões dos bailarinos e vinham se transformando com o avançar do tempo. A conceituação de Hanna formalizou e organizou uma prática já instaurada, mas ainda não nominada nestes termos.



2. CAMINHOS SOMÁTICOS E PERFORMATIVOS PARA CRIAÇÃO

O presente capítulo tem por objetivo apresentar a metodologia empregada no desenvolvimento da pesquisa, expor o trabalho prático e apresentar, ao final, os conceitos desdobrados da prática. Proponho localizar a Educação Somática como espaço de acesso do artista à concepção de relações potentes para a criação do movimento, do tema e expressividade da dança. Por isso, não busco a prática da Educação Somática como preparação corporal para uma coreografia, mas possibilitar que as reverberações da prática configurem uma estrutura coreográfica própria.

Esta estrutura é formada por pilares subjetivos e individuais, mas, alimentados pelas experiências perceptivas exploradas nos encontros, se solidificam para possibilitar a repetição e a sua concretização como obra artística. É necessário esclarecer que o termo obra artística não está sendo empregado como um produto ou objeto pronto e fechado, mas como matéria viva que se forma do processo vivenciado na sala de ensaio e nas aberturas realizadas para os olhares de fora, sejam através de apresentações, ensaios abertos ou performances realizadas na rua.

Umberto Eco (1991), na busca por definir a produção da arte contemporânea, conceitua a ideia de obra aberta e sustenta que as poéticas contemporâneas se caracterizam pela ambiguidade e pelo caráter relacional. Para o autor, a obra de arte é “um objeto dotado de propriedades estruturais definidas, que permitam, e coordenem, o revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas” (ECO, 1991, p. 23).

O modelo de uma obra aberta não reproduz uma suposta estrutura objetiva das obras, mas a estrutura de uma relação frutiva; uma forma só é descritível enquanto gera a ordem de suas próprias interpretações, e é bastante claro que, assim fazendo, nosso proceder se afasta do aparente rigor objetivista de certo estruturalismo ortodoxo que pretende analisar formas significantes abstraindo do jogo mutável dos significados que a história faz para elas convergir. (ECO, 1991, p. 29)

Nesse sentido, reconhecendo o contexto das criações contemporâneas em artes cênicas, o termo obra artística passa a ser sinônimo de trabalho artístico, ou seja, a criação realizada pelas artistas e colocada em movimento para diferentes relações com o outro. É possível observar que as criações contemporâneas exploram diferentes camadas de produção e integração aos circuitos de artes das cidades, podendo dialogar com um público amplo e diverso ou ocupar espaços que mobilizem um público mais específico. Ainda, como muitas performances, podem se colocar em espaços distintos que não proponham uma organização do público para assistir o trabalho, como intervenções artísticas ocorridas em pontos da cidade, ruas e praças.

Esta pesquisa se caracteriza como uma criação artística de pequena produção, que apresenta o compromisso de se materializar de diferentes formas, de acordo com as necessidades emergidas da própria pesquisa. Ou seja, as performances realizadas, bem como as apresentações ocorridas, são arquiteturas diferentes, moldadas de um mesmo material cênico. Portanto, o termo espetáculo não será empregado para falar da criação desenvolvida na pesquisa, por entender que a matéria produzida tem sua estrutura estabilizada por dispositivos internos de cada um dos corpos envolvidos no âmbito da performance.

Esta abertura nos possibilita diferentes jeitos de vivenciar esta criação, e faz com que tendamos a nos situar dentro do espectro da performance. Glusberg (2011) situa que a performance “não pleiteia um espetáculo especular” (p. 106), mas evoca limites precisos, onde a ordem se forma a partir do caos e dá sentido à re-criação. Na performance há o reconhecimento da impermanência do tempo, do espaço e das coisas. As forças do universo estão em permanente movimento, sendo habitado por situações de equilíbrio dinâmico. Segundo Glusberg (2011), na repetição cerimonial existe um simbolismo mágico-místico, que preserva um estado de ordem frente à ameaça do caos, “confusão e ordem, são dessa forma,

polos elementares de tensão entre opostos que [...] formam a estrela-guia da arte da performance” (GLUSBERG, 2011, p. 107).

A ideia de repetição cerimonial consolida um estado físico e energético para produção da performance, ou seja, é a cooperação simultânea dos diversos elementos presentes na prática criadora que produzem um estado de presença para o trabalho artístico.

A repetição e o aspecto intimista favorecem uma espécie de imersão no nirvana da *performance*, [...] uma vez que na *performance* o propósito não é o isolamento, nem tampouco uma interação cósmica, com seus efeitos paralisantes ou estabilizantes. Aspira-se, em contrapartida, a uma permanente conjugação entre vida e arte, onde os elementos aparentemente mais distintos são integrados através da ação do *performer*. (GLUSBERG, 2011, p. 107)

Ações cotidianas foram propostas no decorrer desta pesquisa, no intuito de instaurar um estado performático, constituído através de pequenos rituais que conectavam as artistas às experiências perceptivas ocorridas nos encontros realizados. Segundo Schechner (2012), uma ação é performativa quando “é mais privado, até secreto – uma estratégia de devaneio mais do que uma exibição” (SCHECHNER, 2012, p. 96). Assim sendo, foi proposta uma simples ação como ritual coletivo: respirar profundamente três vezes antes de comer.

Segundo as artistas, essa foi uma tarefa difícil, porque atravessava uma ação extremamente pessoal e composta por diferentes ritmos de acordo com o horário e contexto desta alimentação. Mas, ao mesmo tempo, foi reconhecido que o ato de cumprir com a tarefa interrompia uma atitude automática e instituía um novo tempo para a alimentação, colocando o corpo de forma mais atenta e conectada com a energia mobilizada durante os encontros práticos da pesquisa. A tarefa tornava-se uma forma de trazer a memória da experiência vivenciada novamente para o corpo. Outra proposição ocorrida foi a tarefa de incluir em nossos cotidianos uma ação que estivesse diretamente conectada com as criações particulares dentro da pesquisa e que deveria ser realizada no período de duas semanas. Essa proposição foi melhor incorporada ao ritmo diário, pois estava relacionada diretamente com necessidades e questões individuais que alimentavam e fortaleciam as intenções artísticas de cada uma para o trabalho.

Para Schechner (2012), existe um incontável número de variações de ritual que são realizados ao longo de um dia, sendo difícil distinguir na vida diária o que é “ritual”, “hábito” e “rotina”. Esses elementos estão presentes nos rituais seculares, que são aqueles distintos dos rituais sagrados, e que abarcam as “cerimônias de estado, vida diária, esportes e outras atividades não especificadamente de caráter religioso” (SCHECHNER, 2012, p. 54). É justamente neste ponto que as práticas somáticas se atravessam. É no trabalho perceptivo de

aguçamento dos sistemas corporais e da auto-observação do movimento que é possível reconhecer quais são os hábitos e repertórios de movimentos de cada artista, questionando como estes elementos podem ser gatilhos para a criação cênica.

A performance atua neste caso como meio de dissolução da representação, como meio de construção de estruturas firmes e, ao mesmo tempo, flexíveis de ação em dança. Firmes, porque constroem o foco e clareza das artistas no que desejam expressar em suas danças, e flexíveis, pois, permitem a presença para jogar com a situação presente, desnudando o trabalho, afastando a solenidade da apresentação. A esse respeito, Schechner (2012) expõe:

A performance se origina da necessidade de fazer com que as coisas aconteçam e entretenham; obter resultados e brincar; mostrar o modo como são as coisas e passar o tempo; transformar-se em um outro e ter prazer em ser você mesmo; desaparecer e se mostrar; incorporar um outro transcendente e ser “apenas eu” aqui e agora; estar em transe e no controle; focar no próprio grupo e transmitir ao maior número de pessoas possível; jogar para satisfazer uma necessidade pessoal, social ou religiosa (SCHECHNER, 2012, p. 83).

Para o autor, a performance se constrói no contexto religioso, no espaço social e no meio artístico. Por isso, sua existência se dá pelo jogo de forças de cada contexto cultural.

A performance não se origina em um ritual mais do que se origina em um dos gêneros estéticos. A performance se origina nas tensões criativas do jogo binário: eficácia- entretenimento. Pense nessa figura, não como um plano binário, mas como uma trança ou espiral, comprimindo e afrouxando ao longo do tempo, em contextos culturais específicos. Eficácia e entretenimento não são opostos, mas “parceiros de dança”, cada um dependendo contínua e ativamente da relação com o outro (SCHECHNER, 2012, p. 82).

Por esses motes, buscou-se construir um trabalho estruturado nos diversos modos de ser de cada bailarina, observando as formas como o corpo opera em cada estrutura a qual se insere. E, ao observar isso, os procedimentos foram propostos para que as artistas pudessem fazer escolhas sobre os dispositivos que mais interessavam a elas como suporte de toda e qualquer ação desenvolvida na pesquisa. Por dispositivo entende-se o que Agamben (2009) descreve como “aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser” (AGAMBEN, 2009, p. 38). Para o autor, o dispositivo é algo criado que sugere um processo de subjetivação, ou seja, que deve “produzir o seu sujeito”.

Nesse sentido, fala-se aqui sobre o que opera no plano de fundo da ação, da performance, da dança. Aquilo que se manifesta, mas que, sob o olhar do observador, não é explícito, não é de fácil identificação. Identifica-se que algo motiva, move, mas o que

realmente é, não está exposto. Ricardo Marinelli¹⁹, ao falar sobre o processo de criação de suas performances, expõe que o cerne da performance não é a música, o figurino ou maquiagem, mas é o que permanece quando a maior parte dessas camadas são retiradas. Para ele, esses elementos devem servir à *persona* que foi construída para a performance, correndo o risco da motivação do trabalho se esvaziar de sentido, passando a performance a ser sustentada somente por elementos externos ao *performer*.

Buscando balizar as margens no qual o trabalho somático se desenvolve, dentro da criação contemporânea de dança, compreendo que estes trabalhos atuam no corpo de forma diferente das técnicas corporais tradicionais de dança, pois, não agem a partir de um vocabulário de movimento específico, mas constroem caminhos perceptivos individuais de acesso ao movimento.

Ou seja, a metodologia escolhida para a condução do processo de criação coreográfica relacionada com as práticas somáticas é que fortalecem um *modus operandi* somático para a pesquisa de modo geral. Ao evitar uma condução impositiva e binária, estamos promovendo um caminho sensível para a construção do movimento, colaborando para a ampliação do vocabulário de movimento cotidiano das artistas, por um trajeto de exploração advindo de uma auto-observação e não somente de coreografias fixas.

Dessa forma, a proposta de criação, a partir do somático, visa colocar luz aos caminhos estruturantes da expressividade de cada sujeito, focando as reverberações das práticas em uma criação em dança. Essa ação tem origem nos pensamentos expostos anteriormente pelos artistas adeptos da pós-modernidade, onde o rompimento com a instituição de códigos coreográficos abriu uma gama de outras metodologias e procedimentos de criação, embasados em diferentes situações, temas ou ideias que podem ser considerados materiais de composição coreográfica, incluindo rituais religiosos e ações cotidianas.

Para este trabalho o corpo é tema e autor da criação, sendo focado na individualidade de cada bailarina integrante da pesquisa. Mendes (2010) sistematiza este pensamento, expondo que

Observa-se uma certa tendência a voltar a atenção da pesquisa coreográfica para o próprio corpo e a maneira como ele se movimenta. É possível considerar que os seguidores dessa tendência têm inspiração justamente nas ideias difundidas por Cunningham, que reinventou um pensamento acerca da dança, assim como implantou um tratamento diferenciado para as composições coreográficas, centrando no movimento corporal propriamente dito, suas indagações e motivações criativas. (MENDES, 2010, p. 138)

¹⁹ Fala realizada durante a (Com)Vivência Artística, promovida pelo curso de licenciatura em dança da UFSM, em outubro de 2016.

E, por esse motivo é que a metodologia somático-performativo proposta por Ciane Fernandes (2012) norteia a escrita e a prática desta pesquisa, colaborando para a compreensão dos processos perceptivos e localizando possibilidades de escrita dançada.

2.1 A PESQUISA SOMÁTICO PERFORMATIVA (PSP)

A Pesquisa Somático Performativa (PSP) busca atualizar a relação entre a escrita teórica e a criação cênica, explorando caminhos que integram a sensibilidade e o tempo/espço presente dos processos de criação. O termo somático (de *soma* ou corpo vivido) visa relacionar um estado permanente de transformação entre os seres e o meio. E articulado ao termo performance, busca dissolver a representação e expandir a experiência artística ao sensorial.

A bailarina Ciane Fernandes, ao longo da sua trajetória como pesquisadora e professora da Universidade Federal da Bahia, vem utilizando os conceitos da Escrita Performativa de Austin, o Sistema de Análise do Movimento Laban/Bartenieff e os Estudos da Performance de Richard Schechner, na prática da dança. Fernandes (2013) questiona como dar igual valor à dança e a sua escrita, garantindo a coerência e consistência dessas ações. Segundo Fernandes (2013), de modo geral, essas duas instâncias são consideradas separadas “tanto no tempo (prática de dança vindo antes ou depois da reflexão teórica, antes ou depois de um planejamento metodológico de pesquisa e escrita) quanto no espaço” (FERNANDES, 2013, p. 20). No entanto, algumas metodologias visam aproximar essas instâncias, borrando limites e constituindo uma terceira via de pensamento, que se dá pela capacidade de mover e ser movido pelas palavras, leituras e movimentos. Entre tais metodologias, temos a Pesquisa Relacionada à Prática (Practice Related Research), da Pesquisa Performativa (Performative Research), da Pesquisa Somática (Somatic Research) e da Pesquisa Somático-Performativa (FERNANDES, 2013).

Nesse sentido, Haseman (2015) define que a pesquisa performativa emerge como uma estratégia para aqueles pesquisadores que desejam iniciar e prosseguir suas investigações através da prática. Para o autor, “a “prática” em “pesquisa conduzida-pela-prática” é essencial – não é um extra opcional” (HASEMAN, 2015, p.48). A pesquisa performativa tem origem na formulação proposta por John Austin (1990), onde a ação se constitui pelo próprio ato da enunciação. Em seu livro *Quando Dizer é Fazer* (1990), Austin desnuda o caráter performativo dos rituais e demonstra o dado simbólico que a fala carrega ao se constituir

como ação. Para o ato performativo se concretizar, são necessárias condições adequadas para o proferimento, bem como o reconhecimento de que a declaração realizada não constitui uma descrição, e nem pode ser julgada como verdadeira ou falsa. Segundo o autor, o performativo é expressão linguística que não consiste somente em dizer, mas em fazer algo sobre alguma coisa (AUSTIN, 1990).

Comecei por chamar a atenção, mediante exemplos, para alguns proferimentos simples do tipo conhecido como performatórios ou performativos. Estes proferimentos têm a aparência - ou pelo menos a forma gramatical de "declarações"; observados mais de perto, porém, resultam ser proferimentos que não podem ser "verdadeiros" ou "falsos". No entanto, ser "verdadeiro" ou "falso" é tradicionalmente a marca característica de uma declaração. Um de nossos exemplos era o proferimento "Aceito" (esta mulher como minha legítima esposa ...), quando proferido no decurso de uma cerimônia de casamento. Aqui devemos assinalar que ao dizer esta palavra estamos *fazendo* algo, a saber, estamos nos casando e não relatando algo, a saber, o fato de nos estarmos casando. E o ato de casar, como, digamos, o ato de apostar, por exemplo, deve ser de preferência descrito (ainda que de modo inexato) como *um ato de dizer certas palavras*, e não como a realização de um ato distinto, interior e espiritual, de que tais palavras são meros sinais externos e audíveis. Que isso seja assim, dificilmente pode ser *provado*, no entanto me atrevo a afirmar que se trata de um fato. (AUSTIN, 1990, p. 29 e 30).

Portanto, é no contexto da Prática como Pesquisa (PaR), articulada pelos conceitos expostos, que a Prática Somática-Performativa (PSP) se difunde. Para Fernandes (2015), na Pesquisa guiada pela Prática, desenvolvida por Haseman (2015) “o impulso criativo é muito mais importante para delinear o percurso da pesquisa do que hipóteses, problemas ou questões” (FERNANDES, 2013, p. 25). Nesse sentido, Fernandes vincula a prática somática à Pesquisa Performativa por explicitar que a “questão do aprendizado pela prática não é novidade para o campo da Educação Somática, onde todos os níveis são integrados em pensamento-sentimento-ação” (FERNANDES, 2013, p. 25).

Associada ao soma, a performance não apenas constitui-se como ato ou evento que desconstrói o simulacro e atravessa o Simbólico em todas as suas instâncias, mas contribui de forma politicamente efetiva para a contemporaneidade, inovando modos de operar questões eminentes e insistentemente negligenciadas, como a sustentabilidade, a inclusão, a disritmia e insatisfação generalizadas, entre outras. (FERNANDES, 2014, p. 77 e 78)

Assim como fez Haseman (2015), Fernandes (2014) articula o pensamento qualitativo da cientificidade como intrínseco ao fazer performático e somático. Para a autora, “a pesquisa se faz qualitativamente, numa dinâmica entre mover e ser movido, pesquisar e ser pesquisado, procurar e ser encontrado, perder-se e achar-se” (FERNANDES, 2014, p. 15), sendo a integração dessas identidades que constituem a pesquisa “num soma fluído”. Na

perspectiva dos Estudos da Performance, o fluxo é elemento importante para a integração dos corpos na ação a que se propõe realizar. Essa integração explicita as relações de jogo possíveis durante a performance, como demonstra Schechner (2012):

O fluxo ocorre quando o jogador se torna uno com o jogar. “A dança me dançou”. Ao mesmo tempo, o fluxo pode se tornar uma extrema autoconsciência, quando o jogador possui o controle total sobre o ato de jogo. Esses dois aspectos do fluxo, aparentemente contrastantes, são essencialmente os mesmos. Em cada caso, o limite entre o *self* interior e a atividade executada se dissolve. (SCHECHNER, 2012, p.105)

Nesta pesquisa o fluxo está presente como meio condutor de muitas escolhas realizadas ao longo dos encontros, reconhecendo o caráter intuitivo do trabalho prático. É a permanente escuta das necessidades dos corpos que conduz as intensidades de cada sensibilização e improvisação realizadas. Em muitos momentos, a estrutura e objetivo dos encontros foram alterados por perceber que pulsavam nos corpos outras necessidades e outras disponibilidades. Assim, podendo os corpos estarem mais disponíveis ao jogo, foi investido maior tempo em tarefas e improvisações, bem como em dias que era percebida uma maior introspecção do grupo; houve um investimento maior de tempo no trabalho perceptivo das conexões internas do movimento.

Ao longo dos estudos de Fernandes (2012, 2013, 2014), os conceitos que estruturam a pesquisa somático-performativa estão se moldando, ampliando as relações e experiências possíveis. Segundo a autora, os elementos inseridos na pesquisa devem vir por necessidade do processo criativo, sendo que cada questionamento e problema se constitui como alavancas para novos caminhos e direções possíveis. Portanto, devem ser encarados com flexibilidade e integração ao todo da pesquisa.

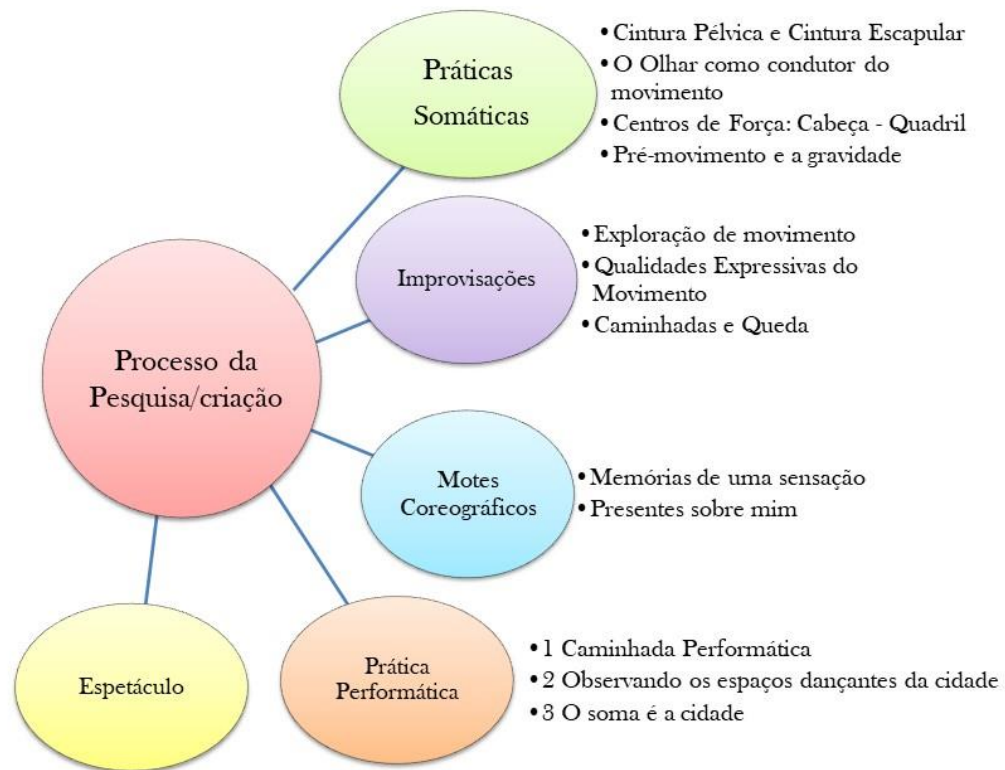
Todo e qualquer elemento inserido na pesquisa vem por indicação da obra de arte – seu processo criativo, sua observação, sua recepção etc. A coerência, relevância e inovação da pesquisa são criadas ao longo do processo, por se perceber e seguir o *modus operandi* da obra de arte em questão. Todas as fases da pesquisa estão conectadas com/no todo, integrando dinamicamente pesquisador, tema e contexto. (FERNANDES, 2014, p. 89)

A autora ainda integra outras questões importantes do processo de criação artística à pesquisa, como por exemplo, a possibilidade de compartilhamento e reconhecimento de uma pesquisa corporificada, onde a mente, para além da sua função intelectual e cognitiva, manifesta a inteligência celular.

A mente não é apenas função intelectual e cognitiva, mas é vivência explorada, informada e aprendida pelas células, corporificada; mente compreendida como “estado de consciência” e “estado de sensação” das células e sistemas corporais (Hartley, 1995). Inteligência abrangente, baseada numa sintonia sensível consigo e com o meio, em relações, conexões e integração. Pesquisa é compartilhar de pulsões (público, espaço, intervenção e escrita como dinâmicos), não competitivo, mas colaborativo, coletivo, politicamente pulverizado; reconhecendo e valorizando autonomias auto-organizadoras inter-relacionais; (FERNANDES, 2014, p. 90)

Esse reconhecimento colabora para a compreensão de como o corpo lida com as diversas situações do seu ambiente. Esta pesquisa se desenvolveu em um período de grande agitação política no Brasil, com grandes manifestações populares ocupando as ruas e com ações agressivas das instituições políticas. A cada dia do ano de 2016 novas situações de tensão social se formavam e esse contexto influenciava diretamente nossos encontros. Essas situações alteravam o tempo e as rotas possíveis para a chegada na sala de ensaio, assim como transpareciam nos corpos das artistas que, conscientes de suas ações enquanto sujeitos políticos, expressavam suas preocupações e indignações com a situação. Foi com corpos tensos sobre os processos de liberdade e democracia que muitos encontros ocorreram. Compreendíamos o valor político de seguir a pesquisa, ao observarmos a onda de sucateamento que as políticas culturais vinham sofrendo. Buscamos, no nosso microcosmo, ressignificar estes valores na forma de expressão do trabalho em construção. Questionamos o valor político da prática que realizamos e de que forma a constituição de corpos organizados, sensíveis e porosos contribuía para a formação de um olhar crítico ao contexto que estávamos vivendo no âmbito coletivo. Como o conjunto influenciava o individual? De que forma burlar, manipular ou ceder a pressão externa? O que era necessário organizar internamente para se relacionar com as situações do ambiente? Essas questões integraram o processo de criação e influenciaram diretamente a forma como a pesquisa foi se desenvolvendo, mesmo não sendo explicitamente abordadas durante a apresentação final.

A pesquisa teve como estrutura: a realização de práticas somáticas, onde foram trabalhados grupos de movimento específicos; a prática da improvisação a partir de tarefas, exploração de qualidades de movimento, realização de caminhadas e quedas; a exploração de motes coreográficos que foram definidos a partir da percepção corporal; a realização de práticas performáticas onde trabalhamos a construção de dispositivos internos para a realização e explicitação de tarefas cotidianas. E por fim, foi realizada uma temporada na sala 209 da Usina do Gasômetro, onde foi apresentada no formato de espetáculo os materiais produzidos. O organograma abaixo sistematiza o processo e expõe o referencial utilizado.



Cohen (2015); Feldenkrais (1977); Laban (1978); Paxton (1993); Fernandes (2006); Fortin (2011); Hackney (2002); Schechener (2012)

Fotografia 6

Apoiada na singularidade de cada artista e na experiência sensorial de cada uma, definimos a prática da improvisação como caminho de manifestação do movimento para posterior sistematização de uma composição coreográfica. Foi definido que os encontros teriam, em um primeiro momento, como estrutura básica, a realização de uma aula conduzida por mim, improvisação e finalizada com uma conversa/escrita sobre as reverberações do trabalho. Os movimentos, tarefas e sequências realizadas visavam proporcionar a ampliação da percepção e seus conhecimentos foram somatórios. No meio do processo, ao percebermos que tínhamos um volume significativo de material corporal mobilizado, passamos a selecionar aqueles que tiveram maior impacto e que passariam a sustentar a criação coreográfica.

Diante desses materiais corporais, tínhamos desde imagens-movimentos, estruturas coletivas e individuais, motes de movimento e roteiros de acesso a sensações. Com isso, passamos a organizá-lo de diferentes maneiras, buscando pontos de conexão ao todo do trabalho. Os encontros finais foram focados na organização dos demais elementos do trabalho como conclusão da trilha sonora que seria usada, figurino e a repetição da estrutura coreográfica criada. Assim, passo a aprofundar como ocorreram os encontros destacando a descrição das principais práticas realizadas, além de apresentar a forma como as

improvisações e performances que ocorreram expondo o referencial teórico e prático que orientaram cada um destes momentos.

2.2 OS ENCONTROS

As artistas que integram essa pesquisa fazem parte do Coletivo Singulativo Artístico, um coletivo que prima pela singularidade de cada artista e atua em cooperação em performances, pesquisas acadêmicas e produções artísticas. Os encontros do grupo de pesquisa ocorreram de outubro de 2015 a dezembro de 2016, com média de um encontro por semana de três horas, num primeiro momento, tiveram por objetivo proporcionar uma vivência em exercícios e movimento, já experimentados por mim, e que se localizavam em estruturas de aulas orientadas por um pensamento somático sobre o movimento e sobre o corpo. Posteriormente, os encontros passaram a ser focados na improvisação e nas práticas performáticas realizadas.

Para Cohen (2015), pensar o corpo somaticamente é uma das metodologias importantes para desenvolver a consciência corporal de forma relacional. Para a autora, a somatização é o processo pelo qual o corpo é informado sobre a sua existência. É uma experiência integradora do corpo em movimento, que transversaliza os sistemas cinestésico, proprioceptivos e táteis, desenvolvendo uma consciência interior sobre si mesmo.

Somatização é o processo pelo qual os sistemas cinestésicos (movimento), proprioceptivo (posição) e tátil (toque) informam o corpo de que ele (corpo) existe. Nesse processo, há uma testemunha, uma consciência interior do processo. Por exemplo, você se torna diretamente consciente da sensação que emana de uma parte do corpo por meio do movimento e/ou do toque; ou você inicia o movimento de um local no corpo e está consciente das sensações e dos sentimentos que surgem. O que você observa? Quais são as suas sensações, seus sentimentos, suas percepções? Como isso afeta o seu movimento e a sua consciência? (COHEN, 2015, p. 278 e 279)

Ou seja, é a ação desses sistemas que possibilita notar os processos do corpo. Muitas vezes percebemos a existência dessa consciência interior, mas seu testemunho é pouco questionado, ou melhor, é como se tivéssemos a capacidade de olhar, mas sem enxergar. Assim, muitas vezes o corpo sente e age, mas não percebe os caminhos internos que o levaram a agir desta ou daquela forma. *Somatização* é exercitar a ação destes sistemas para desenvolver a atenção do corpo sobre os seus diversos processos, mapeando os caminhos e aprofundando as camadas de atenção sobre si mesmo.

Um exemplo mais explícito sobre a percepção dos caminhos internos de conexão do corpo pode ser identificado em situações de queda. A queda, como movimento (vertigem) que impulsiona a mudança, que incentiva outro movimento, traz a dúvida, o medo, a falta de controle e de domínio pleno. O ato da queda, para ser aproveitado – como acontece na prática do Contato Improvisação - precisa de treinamento, para que ele deixe de ser uma falha para ser tomado pela sensação do movimento.

Um dos aspectos essenciais para se aprender a cair é retreinar a nossa experiência instintiva de nos agarrarmos ou prendermos a respiração quando sentimos que nossos corpos perdem o seu chão (pense na clássica imagem cômica provocada pelo ato de alguém se inclinando contra algo que, de repente, cede). Uma maneira de treinar as pessoas a caírem sem medo, a curtirem aquela suspensão da orientação vertical e da perda de controle naquele momento de liberação é substituir o nosso julgamento (que cair é uma falha) pela sensação. (ALBRIGHT , 2013, p. 59)

A queda é um exemplo de movimento que expõe um ponto cego entre a consciência e domínio do movimento para uma situação de desorientação, que demanda do corpo uma reorganização interna e reorientação espacial. Assim, a metodologia usada por Coehn (2015) colabora para ampliação dessa consciência do corpo em movimento e orienta a estruturação dos encontros da pesquisa.

Nesse sentido, foram definidos cinco pontos a serem explorados em blocos de encontros/aulas: 1. Cintura pélvica; 2. Cintura escapular; 3. O olhar como condutor do movimento; 4. Centros de força: cabeça e quadril; 5. Pré-movimento e a gravidade;

Iniciamos os encontros conversando sobre as possibilidades desse trabalho e os objetivos de desdobramento. Desejávamos colocar uma lupa aos micro-movimentos do corpo e exercitar a percepção corporal em suas diversas faces. Cohen (2015) define que sentir é diferente de perceber, porque o primeiro é um processo mecânico dos órgãos dos sentidos e dos nervos sensoriais, enquanto que perceber é consequência da individualização, é a expressão única de cada singularidade.

Percepção é o nosso relacionamento pessoal com a informação. Todos nós temos órgãos sensoriais semelhantes, mas as nossas percepções são totalmente únicas. A percepção esta relacionada à maneira como nos relacionamos com aquilo que percebemos. Percepção trata-se de relacionamento – conosco, com os outros, com a terra e com o Universo. Ela contém o entrelaçamento de componentes sensoriais e motores. (COHEN, 2015, p. 212)

Na visão tradicional sobre o processo sensorial-motor, há a recepção da informação (aspecto sensorial), que será comparada e interpretada com todas as experiências anteriores (aspecto perceptual), para, então, ocorrer o planejamento motor, que organiza a resposta motora (movimento real). E finalmente, há o feedback sensorio, “que oferece

informações a respeito do que aconteceu durante a resposta e depois a nossa interpretação e os nossos sentimentos sobre aquilo que ocorreu, isto é, o seu relacionamento conosco, a partir do nosso ponto de vista” (COHEN, 2015, p. 213).

Nos encontros, nos propomos a observar *como* sentimos e percebemos os processos relacionais do corpo, reconhecendo, conforme propõe Cohen (2015), que os aspectos de entrada e saída de estímulos e respostas perpassam por uma ação motora e perceptual, imbricada pela ação dos órgãos dos sentidos tato, paladar, olfato, audição, visão e, ainda, como expande a autora, pela atividade visceral e pela sensação do movimento. Cohen (2015) aponta que esses dois elementos (a atividade visceral e a sensação do movimento) não são considerados oficialmente o grupo dos principais sentidos, por agirem de forma subjetiva e integrada, não podendo ser isolados e, portanto, “não científico”.

Essa nova abordagem reconhece que ambos os aspectos de entrada e saída do estímulo/ciclo de resposta tem ambas as atividades: motora e perceptual. Ela também requer uma expansão da lista tradicional dos “cinco sentidos”: tato, paladar, olfato, audição e visão. É fascinante e, devo confessar, frustrante para mim que as sensações do movimento e da atividade visceral tenham sido excluídas desse grupo dos principais sentidos. Como todas as ciências são reflexos das ideias sociopolítico-religiosas do seu tempo, é apropriado que a repressão histórica da sensação corporal na cultura ocidental tenha sido transmitida como um fato científico. De acordo com essa visão, um fenômeno geralmente só é considerado como um “fato científico objetivo” se ele puder ser separado de todas as sensações corporais, isto é, ele precisa ser capaz de ser avaliado apenas auditiva e/ou visualmente. Se ele é avaliado pela sensação corporal, é considerado “subjetivo” e “não científico”. (COHEN, 2015, p. 213)

Percebemos que o tempo todo estamos trabalhando entre o lugar do científico e do não-científico. Muitas vezes as manifestações sobre as imagens geradas pela prática ou sentimentos expressos, após a realização de algum movimento específico, ocupam o espaço da experiência, que em um primeiro momento podem parecer sem lógica, ou desconectados com o objetivo artístico desta prática. Ao mesmo tempo, buscamos balizar cada proposta com base no conhecimento anatômico cientificamente referendado, colocando o corpo tema da dança em construção.

O pensamento somático prima pela consciência e escuta dos processos individuais (muitas vezes subjetivos) e na relação com os outros, por isso, a experimentação e dúvida são essenciais para desenvolvimento do raciocínio, da consciência e do pensamento crítico. Colocar foco na forma como o corpo percebe e sente é uma forma de identificar sentimentos, sensações, pensamentos que mobilizam o corpo a agir e se expressar de diferentes formas.

O encontro é o tempo e espaço de autopercepção que não se faz sozinho. É o estar junto, mesmo em uma busca individual, que faz com o que trabalho aconteça. A presença do outro constitui aquilo que não sou, e coloca um limite espacial e ético às ações e posturas de cada artista. Empatia e alteridade são elementos presentes permanentemente e corroboram para a compreensão de si em um continuum colaborativo. Esse é um fator importante para a compreensão somática da criação em dança, pois essa não se faz em um processo totalmente umbigado, mas, sim a partir da ótica relacional e criativa. Patrícia Fagundes (2009), ao tratar sobre o cunho relacional do processo de criação, na sua pesquisa de doutorado, expõe que a convivência é um fator importante para a dinâmica coletiva do trabalho criativo, pois, são estas “redes de afetos e sensações compartilhadas; a vontade de estar-junto e a necessidade de conexão com o outro” (FAGUNDES, 2009, p. 35) que fundamentam o processo de criação.

Identificamos que o processo da pesquisa foi longo, sendo que estar juntas e ao mesmo garantirmos espaço e tempo para a pesquisa sozinha tornou-se essencial para potencializar o trabalho. A vida pessoal atravessa o processo coletivo e muitas vezes a prática somática traz a tona questões emocionais que atuavam como plano de fundo e que após expostas passaram a imbricar o fazer artístico de cada bailarina. Fagundes (2009) apresenta a ideia de convivência como zona de instabilidade e configura as relações em curso como “fenômenos delicados”. De forma que “o desafio é descobrir as maneiras de negociar com as fragilidades, necessidades, sensibilidades e problemas de nós mesmos e dos demais, em uma dinâmica de equilíbrio sempre precário, sempre em movimento” (FAGUNDES, 2009, p. 36). A formulação de Fagundes dissolve a romantização dos processos de criação. O encontro é um espaço de exposição e de sutileza, e ao escolher trabalhar com o somático estamos observando essas relações de forma crítica, colocando em jogo, a todo tempo, as questões de poder, hierarquia e limites.

Foi durante os encontros práticos que as expectativas sobre a prática somática foram expostas, onde percebia-se existir muitos materiais, no entanto, existia um desejo de resposta sobre o que fazer com essas produções. Em muitos encontros as dificuldades se relacionavam à ideia de finalização ou de definição das partituras de movimento e repetição dos caminhos experienciados durante as práticas somáticas. A ideia de um trabalho que abre espaço para a definição individual sobre o que criar ao mesmo tempo que apresenta um direcionamento das práticas e dos temas para a criação trouxeram crises e dúvidas sobre o quanto deste trabalho se dava no espectro coletivo e o que deveria ser mantido e valorizando da individualidade de cada participante.

Buscando desierarquizar o valor da prática e da criação, uma das estratégias metodológicas utilizadas nos encontros foi a condução por instruções verbais da aula, buscando dissolver a ideia de modelo para o movimento e buscando afastar a mostragem como caminho de compreensão do movimento proposto, mas ressaltando a experimentação de padrões fundamentais do movimento, como a relação coxo-femural para a flexão, a relação cabeça-cauda para pensar a contração e a expansão, bem como a transferência de peso frente à gravidade, para compreender a organização corporal engajada durante os movimentos.

Também foram utilizadas proposições de imagens sensórias que contribuíssem para a impressão de imagens sobre o próprio corpo, fortalecendo a busca por uma referência interna para as proposições expostas. Essa é uma exploração utilizada por Bonnie Cohen como uma ferramenta para emergir a consciência do corpo real, mas invisível, e por Steve Paxton, ao descrever o Contato Improvisação. Para Cohen (2015), a visualização de imagens sobre o próprio corpo colabora para a cinestesia do corpo.

Visualização (imagem guiada) é o processo pelo qual o cérebro imagina aspectos do corpo e, ao fazer isso, o informa de que ele (corpo) existe. Nesse processo, há um diretor ou guia. Por exemplo, após olhar uma imagem de determinada estrutura no corpo, mantenha a imagem na mente enquanto procura tornar-se consciente dessa parte do seu corpo (visão cinestésica interior). (COHEN, 2015, p. 278 e 279)

Em um sentido muito próximo, um dos propositores do Contato Improvisação, o bailarino Steve Paxton, propunha como experiência que os estudantes se imaginassem caminhando sem sair do lugar, e bruscamente solicitava que parassem²⁰. Nessa condução, era percebido um espaço de partilha cinestésica, onde as manifestações do peso, das tensões e do tônus aconteciam pelo corpo estar comprometido com a imagem e não por ser suscitado pelas imagens propostas. Ou seja, a imagem deixou de ser representação e passou a ser uma manifestação microscopicamente percebida.

O que se exerce lá dentro, dentro do corpo em pé, é o hábito de observação; Um movimento notável da consciência através do corpo. Com esse exercício encontra-se com partes do corpo que marcam ou respiram enquanto observamos. Parece ser claramente um sub-sistema, consagração, examinando outros. [...] uma escolha foi a pequena movimentação que o corpo faz enquanto está de pé. Senti que elas eram exemplos de ações reflexas. Essas não foram direcionadas pela consciência observadora. Observá-las pode treinar a consciência para entender a velocidade do

²⁰ O primeiro trabalho foi apontar essa conexão de ação de imagem. Então, exercícios que demonstram em várias partes do corpo tiveram que ser produzidos. Por exemplo, um exercício mental que eu dei enquanto as pessoas estavam em pé, na qual elas deveriam "imaginar, mas não o façam, imagine que você está prestes a dar um passo à frente com seu pé. Qual a diferença? Como você era? Imagine... (repita). Imagine que você está prestes a dar um passo com seu pé direito. Seu pé esquerdo. Direito. Esquerda. Pare. (PAXTON, 1993, s.p)

reflexo sem passar por uma experiência de emergência, quando estamos conscientes dos nossos reflexos. (PAXTON, 1993, s.p)

Cohen (2015) apresenta uma divisão mais didática ao processo de construção perceptiva dos processos internos, quando sintetiza, além da visualização, a *corporalização* como termo que abarca a própria experiência da célula, no processo de aprendizado não consciente. E acrescenta que também pode ser não racionalizado que as células acessam aqueles buracos de consciência sobre si mesmas, e explicitam conexões e potências não conscientizadas até aquele momento.

Corporalização é a consciência das células sobre si mesmas. Você abandona o seu mapeamento consciente. É uma experiência direta; não há passos intermediários nem mudanças. Não há guia nem testemunha. Há uma consciência muito conhecida do momento experimentado iniciado nas próprias células. Nesse caso, o cérebro é o último a saber. Há um conhecimento completo. Há um entendimento tranquilo. Desse processo de corporalização surge sentimento, pensamento, testemunho, compreensão. (COHEN, 2015, p. 278 e 279)

A partilha da cinestesia entre os corpos, o princípio de *corporalização*, a percepção de imagens potentes de movimento e sensações foram conceitos que permearam os encontros e colaboram na estruturação de um estado corporal seriam explorados posteriormente.

2.2.1 Descrição dos principais exercícios realizados

Iniciamos trabalhando a respiração abdominal como meio de ativação do chamado baixo ventre, espaço localizado quatro dedos abaixo do umbigo, em que a sua conscientização promove a construção de uma coluna anterior, termo utilizado por Bertherat (1995) para definir a ativação da musculatura anterior e mais profunda do abdômen, formada pelo músculo transverso. A ativação desse cinturão lombar é base também da prática do yoga, que solicita a ativação do Uddyana Bandha²¹, como forma de fortalecer os órgãos internos e assegurar a energia corporal na prática dos asanas.

²¹ UDDYANA BANDHA É um fecho de energia, que é ativado com a contração abdominal pressionando e elevando a musculatura para cima e para trás. É utilizado durante os pranayama (exercícios respiratórios) ou asanas (posturas) para encaminhamento do prana (ar, energia vital) a determinadas partes do corpo. O yoga faz parte da vivência corporal de todas as artistas integrantes da pesquisa.

A ativação dessa musculatura colabora para a estabilização da lombar e, segundo Thèrése Berteraht²² (1995), a construção de uma coluna anterior proporciona a liberação da musculatura posterior das costas, colaborando para um maior equilíbrio do corpo e maior mobilidade da coluna vertebral, liberando a musculatura hipertensa, “ao sentir, liberamos a restrição, seja muscular ou qualquer outra, o que libera o sangue. A seguir vem a respiração. Quando você sente essa respiração profunda, alguma coisa foi repadronizada no sistema nervoso” (COHEN, 2015, p. 127).

Assim, esse trabalho de respiração e ativação da musculatura anterior é princípio sumário dos movimentos a serem realizados posteriormente. Dessa forma, estabelecemos este primeiro movimento como exercício de aquecimento dos encontros e que sempre que possível esta percepção da coluna anterior deveria ser retomada, construindo, assim, a compreensão de que todo movimento se inicia pela ativação da respiração.

Cintura Pélvica e Cintura Escapular

Trabalhamos com a soltura, aquecimento, alongamento dos músculos das pernas. Sentadas no chão, com as pernas esticadas, de forma relaxada, solicitei que conectassem a respiração ao movimento, de forma que, ao exalar, deveriam realizar uma flexão plantar, buscando ativar a musculatura posterior das pernas e manter o quadríceps o mais relaxado possível. Após realizar isso, algumas vezes, deitamos e passamos a realizar a mesma flexão plantar, com uma perna de cada vez, suspensa em um ponto de equilíbrio, onde se sentissem confortáveis, com os joelhos levemente flexionados, e que sentissem estar realizando o menor esforço possível. Após algumas trocas, solicitei que flexionassem as pernas e se colocassem em uma postura de repouso construtivo²³, termo utilizado por Cohen (2015) para descrever a postura do corpo deitado com os joelhos flexionados. Nessa postura, passamos a realizar movimento de ativação dos pés, tornozelos e canelas para iniciar uma mínima suspensão do quadril, percebendo como isso poderia ser facilitado, se conduzíssemos os joelhos levemente à frente, carregando sutilmente o peso do corpo em direção à ponta dos dedos, ação que colaborava para o enraizamento dos calcanhares e para o alinhamento das canelas sobre os tornozelos e calcâneo. Iniciando por este movimento, realizamos a elevação dos quadris,

²² É terapeuta e após conhecer o trabalho de Françoise Mézières formulou seu próprio método de consciência corporal chamada Antiginástica. É autora dos livros *O corpo tem suas razões*, *Antiginástica e consciência de si*. Para mais informações : <http://antigymnastique.com/pt-pt/>

²³ Oriundo da prática de Mabel Tood, criadora da Ideokinesis.

transferência frontal e lateral da pélvis, exercícios integrantes dos seis exercícios básicos de Bartenieff (FERNANDES, 2010). Esses exercícios têm a potência de lubrificar a articulação coxo-femural e alongar a musculatura posterior das pernas, conectando os membros inferiores com a coluna através da musculatura mais interna. Buscamos essa integração através da condução da respiração, da soltura dos grandes músculos de força, como o quadríceps e glúteos, e da ativação da musculatura abdominal profunda, na sustentação do tronco durante a elevação e transferência lateral da pélvis.

Buscando seguir a integração do corpo para os membros superiores, realizamos com frequência o exercício de círculo de braços, baseado, também, nas proposições de Bartenieff, mas realizado com variações de iniciação de posicionamento das pernas, no qual, as pernas permaneceram flexionadas e os joelhos elevados. Com os braços na linha dos ombros e as pernas flexionadas, iniciamos percebendo o peso das escápulas no chão. Em minha condução, solicitei que, como primeiro movimento, tentassem elevar levemente a ponta das escápulas do chão sem necessariamente tirar o braço do chão, e como esse movimento identificasse até onde ele percorria no corpo e quais outras musculaturas eram solicitadas. Após realizar essa ação, algumas vezes, passamos a deixar que o movimento de pressão da escápula elevasse levemente o braço, percebendo o seu peso. Realizamos o círculo de braços completo algumas vezes, nos dois sentidos, e intercalando os braços. Os relatos apontavam que esse movimento solicitava uma pequena pressão da escápula no contato com o chão, essa ação ativava a ponta da escápula e acionava a musculatura das axilas e tríceps. Somado a esta percepção, foi relatado, também, a necessidade de ativar o abdômen e a importância da respiração abdominal para a liberação e organização do movimento, evitando o tensionamento dos ombros.

Desse trabalho, desdobramos algumas tarefas visando colocar o corpo em movimento pelo espaço de forma gradual, para que pudessem sentir os efeitos do trabalho realizado em deslocamento. Uma das tarefas iniciava com a realização de alguns rolamentos da coluna, sentadas em uma cadeira. Após, deveriam se levantar, realizar uma caminhada até algum ponto da sala, descer ao chão, organizar uma subida novamente para a vertical e voltar até a cadeira. Dessa ação, deveriam achar pontos de abertura na sequência que levassem para outros movimentos, permitindo-se usar o impulso de um movimento para improvisar e depois voltar para a sequência estabelecida.

Durante os exercícios, busquei incentivar a observação de possíveis mudanças no peso e flexibilidade das articulações e membros. As manifestações sobre cada percepção, durante a realização destes movimentos, eram tímidas, no entanto, ao realizarem as tarefas

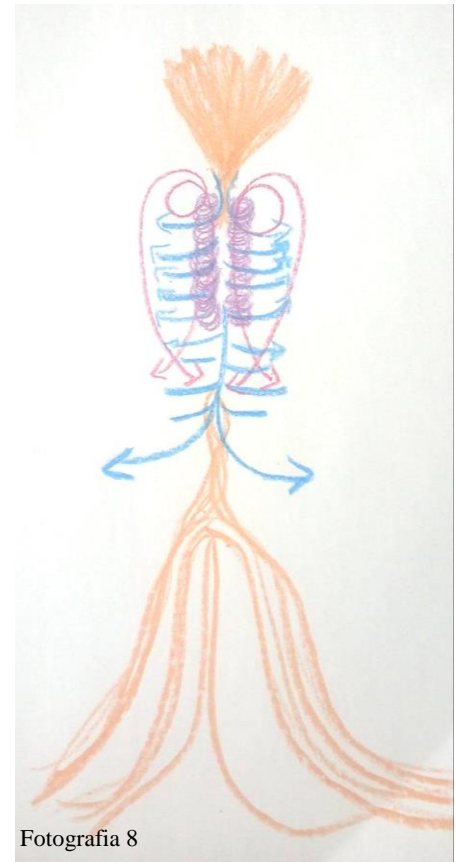
propostas, as mudanças na relação de peso e equilíbrio passaram a ser nítidas. Abaixo, descrevo minha observação ao ver Fernanda se movendo:

Balancinho, sacro colado no chão. Vejo densidade da parte superior do corpo, movimento circular avançando no espaço também denso e “cheio” de gravidade. F. avança num estado de leveza e peso. O quadril está aterrado, ao mesmo tempo em que as pernas estão soltas. Ela se deixa levar pela música e pelo brincar com a cadeira. (MOOJEN, 2017, s.p)



Cintura Escapular II

Buscando trabalhar com outra referência espacial, realizamos uma sequência de movimentos partindo da mobilização da cintura escapular para, então, alcançar as pernas, iniciando a exploração em pé, a partir da união dos punhos, mantendo as mãos ativas e os dedos alongados. Uma imagem utilizada para representar esta forma é um cálice ou uma flor de lótus com suas pétalas abertas. A partir dessa posição, realizamos a circulação das mãos em direção ao peito, elevando os cotovelos e mantendo os punhos conectados. Após realizar algumas vezes, trocou-se o sentido e foi solicitado que esse movimento se ampliasse pelo espaço, mobilizando os braços de forma independente, formando “oitos” e integrando mobilização do tronco ao movimento, para frente, para trás e com pequenas torções.



Fotografia 8

Essa movimentação trouxe espacialidade aos braços, dando projeção e imanência aos movimentos pelo espaço, que como ondas seguiam reverberando para longe do próprio corpo. Um movimento puxava o outro e a exploração espacial transitou entre os níveis alto, médio e baixo, tendo como característica principal o uso do fluxo livre em movimentos espiralados. A partir desse trabalho, observamos como as pernas eram solicitadas a trabalhar e propus a realização de um movimento de torção dos braços e pernas, girando do centro para fora, partindo de trás para frente (da parte posterior para a anterior do corpo), buscando abrir espaço do centro para a periferia. Esse movimento teve um efeito de despressurização da coluna, ativando uma movimentação lateralizada. Incentivei que explorassem a polaridades direita e esquerda, como meio de independência das metades do corpo, conduzindo essa separação para uma conexão através dos movimentos circulares explorados anteriormente, retomando o uso dos espirais e dos níveis do movimento no espaço. Os rastros dessas explorações foram visíveis durante as proposições de criação realizadas na sequência deste trabalho.

O olhar como condutor do movimento

Visando sensibilizar o papel da **visão** para diferentes formas de percepção espacial, realizamos alguns trabalhos de foco do olhar²⁴. No primeiro deles, as participantes deveriam manter a cabeça parada, levar o olhar para alguma extremidade do seu campo de visão, determinando um objeto no espaço que o olhar deveria se focar, abrindo os olhos e “olhando de verdade” para o objeto, percebendo sua forma, cor e textura.

Após essa experiência, ainda sem mover a cabeça, deveriam escolher algum ponto no espaço o mais próximo da extremidade do campo de visão de cada uma e somente após focar o olhar deveriam mover o corpo em direção ao objeto e se deslocar até ele.

A terceira etapa consistia em caminhar em linha reta, primeiramente para frente e depois de costas, mapeando os elementos que saíam e que entravam no campo de visão a partir desse deslocamento.

Esse trabalho trouxe diferentes reações no grupo e a principal delas foi a sensibilização para as formas e cores dos objetivos presentes no campo visão. Além disso, foi constatada a integração do corpo ao espaço através da visão, ampliando a consciência sobre a localização dos olhos, o peso e volume da cabeça equilibrada sobre restante do corpo. Esse exercício trouxe a percepção do espaço para além dos olhos, construindo uma percepção do espaço das costas do corpo. Com o campo de visão alargado, era como se ele alcançasse 360° sem precisar mover a cabeça.

Foi como se meu campo de visão tivesse se ampliado e agora eu realmente estou deixando as cores e as formas entrarem, o enxergo o volume dos objetos e percebo o volume do meu corpo quando eu me movo. Eu me movo de costas e, ao mesmo tempo eu não preciso mais dos olhos... estou mais maleável. (RELATO DE FERNANDA *in* MOOJEN, 2017)

Exercícios como este colaboram para a percepção de si no espaço e alterou a forma como as bailarinas se moviam no espaço, apresentando maior orientação espacial e domínio do alcance dos seus movimentos. O trabalho de sensibilização do olhar colaborou para a organização corporal no espaço. A visão é um dos sentidos que, pela forte cultura visual da sociedade, acaba sendo supervalorizada. Para Cohen (2015), os olhos se desenvolveram para permitir que a luz entre e não para ser ativo no processo perceptivo. A

²⁴ Tive contato pela primeira vez com trabalho de foco do olhar durante as aulas da professora Bia Diamante, em 2012, no Grupo Experimental de Porto Alegre e posteriormente foi aprofundado em aulas ministradas por André Masseno em 2013, promovido pelo Programa de Estudos em Performance (PEP).

percepção em seu pleno funcionamento torna-se ação. A autoconsciência é uma forma de solução de desequilíbrios físicos e perceptivos. Além disso, a autora ressalta importância da ação como meio externo de transformação e equilíbrio do olhar interno para o *self*.

Nós realizamos muito do trabalho perceptual, mas o que tenho tentado enfatizar é que a visão não é isso; não foi assim que o olho se desenvolveu. Ele não se desenvolveu para ser ativo. A percepção, quando está funcionando, é uma ação, não é uma percepção, não é perceber a si mesma. (...) Em termos de evolução, o sistema visual foi desenvolvido para ver, não para ser um receptor de como ele vê. E, se tudo estivesse funcionando bem, provavelmente não haveria nenhuma necessidade dessa autoconsciência. Contudo, nós temos problemas e a habilidade para percebê-los, o que nos dá a oportunidade de transformar essa autoconsciência em autoconhecimento. Mas sem ação (olhar externo) para equilibrar o olhar interno para o *self*, essa transformação não pode ocorrer (*sic*). (COHEN, 2015, p. 127)

Este trabalho foi significativo para a improvisação desenvolvida depois, na qual foi proposto que seguissem abrindo os olhos das partes do corpo ao espaço, projetando o movimento, apoiando a dança de cada uma no volume da sala de ensaio. Fernanda relata a sua experiência ao abrir os olhos das partes do corpo:

Olhar com a ponta dos dedos, o piano me trouxe uma energia rápida, meus movimentos foram acelerados e tudo passava pela ponta dos dedos, meus olhos eram eles. Movi meus pés e minhas mãos a partir de um olhar rápido e ao longe. O olhar com a boca era próximo, um movimento contido e lento. Teve um movimento importante que foi o olhar com o ânus, que gerou um movimento de quadril que reverberava no peito. Aí criei uma sequência: cadeira – olhar boca – olhar boca – corpo – olhar cu – olhar dedinhos – olhar boca – olhar livre. (Relato Fernanda, 2016, s.p)

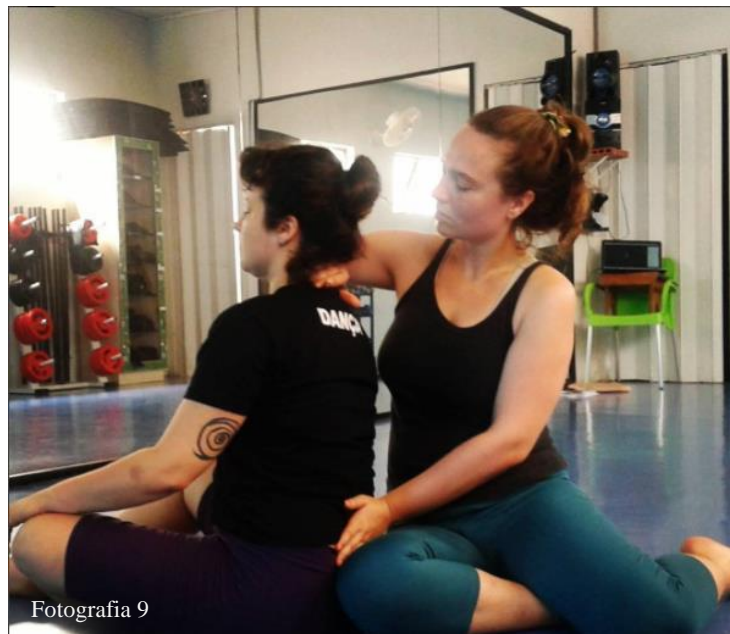
Fernanda apresenta em seu relato como a repetição desse exercício atravessou seu corpo e se misturou aos seus sentimentos sobre a situação política do país, para ela improvisar “abrindo” os olhos das partes do corpo para o espaço foi difícil, pois, o político atravessa diretamente a sua experiência corporal.

O estímulo do olhar como motor do movimento experimentado por mim em outro ensaio – hoje me chegou de forma bem diferente. Lembro de um trecho do livro “A dança” de Klauss Vianna onde o autor comenta da impossibilidade de deixar fora da sala o que nos atravessa em nosso cotidiano. Eu me sinto atropelada, confusa, paralisada, indignada, atenta para o que está acontecendo politicamente em nosso país. Passei o exercício tentando me conectar com o aqui e agora da sala, mas a indicação de abrir o olhar dos poros, de cada parte do corpo para o espaço, me doía, me pesava, me enjoava. Fiquei boa parte do tempo no chão, tentando abrir cada poro da pele para o olhar ao redor: internamente, sacudia tudo, um terremoto, externamente, não saía do lugar; alternava a busca de me conectar com a proposta, com a sensação de medo, revolta; nessa busca e luta, interna de não negar o que não acontecia, das sensações, contradições e dificuldades externas, por hora meus pés conduziam o movimento, batiam o calcanhar e percorria uma trajetória semicircular

com os joelhos conduzindo o olhar, enquanto a parte superior do corpo se mantinha paralisada; por hora os braços balançavam como molas, um olhar perdido pelo espaço, enquanto a parte inferior se mantinha parada, sempre o corpo no chão, por outro momento apenas a cabeça mexia. Pra mim foi difícil hoje. Sensações pesadas. Enjoo. Era como se eu não quisesse expandir/olhar com todo o corpo e mexer, porque me doía muito. (Relato Fernanda *in* MOOJEN, 2017)

Estávamos vivendo dias de resistência popular contra um golpe da oposição política ao governo democraticamente eleito. O que ocorria, na macropolítica movimentada em Brasília, reverberava diariamente nas ruas de Porto Alegre, com grandes ondas de mobilização e ação da polícia na repressão desses movimentos. Ao mesmo tempo, a rede de televisão e rádio aberta pouco noticiava sobre essas mobilizações. Assim, abrir os olhos e o corpo para um contexto espinhoso como este foi doloroso para Fernanda.

Centros de forças: cabeça e quadril



Fotografia 9

Realizamos algumas práticas visando ampliar a consciência sobre a função dinâmica da relação entre **a cabeça e o quadril**, reconhecendo essas duas massas como fontes motoras do movimento. Para isso, sentadas sobre as pernas, mantivemos a cabeça no chão e levamos o peso do corpo em direção à cabeça, mantendo a coluna arredondada. Iniciando o movimento pela cabeça, movemos vértebra por vértebra para trás, conduzindo o peso do corpo em direção ao quadril, alongando a coluna.

Ao chegar ao final, o movimento deve ser iniciado pelo quadril, mais especificamente pelo cóccix, novamente arredondando vértebra por vértebra, até que o peso novamente esteja sobre a cabeça. Essa ação foi realizada primeiramente sozinhas e depois em dupla, visando perceber que existem regiões da coluna que movemos de forma bloqueada, pois, por tensões ou padrões de movimento essas regiões acabam perdendo a sensibilidade para o movimento. Para isso, o toque colabora para a individualização da ação das vértebras, conscientizando a rede de músculos conectados à coluna e a sua conexão com o todo. Após esse exercício, foi solicitado que juntas explorassem a relação cabeça-quadril em uma improvisação pelo espaço, buscando explorar os níveis e as direções na sala de ensaio.

Essa atividade visou mobilizar a percepção sobre o volume do tórax, trazendo a consciência que as vértebras alcançam e atuam na relação direta com parte anterior do corpo. Foi percebido por Fernanda e por Samira, que a verticalidade ganhou um novo significado durante o movimento final, levando o tronco para cima dos quadris, de modo que o equilíbrio do peso da cabeça sobre o empilhamento das vértebras passasse a ser perceptível.



Fotografia 10

Pré-movimento e a gravidade

O pré-movimento determina o estado de tensão do corpo e define a qualidade e a cor específica de cada gesto. O pré-movimento age sobre a organização gravitacional, isto é, sobre a forma como o sujeito organiza sua postura para ficar em pé, e responde a lei da gravidade, nessa posição. O sistema dos músculos gravitacionais cuja ação escapa em grande parte à consciência e à vontade, é encarregado de assegurar nossa postura. São esses músculos que mantêm nosso equilíbrio e que nos permite ficar em pé sem que tenhamos de pensar. (GODARD, 2003, p. 14)

Através do uso de massagens, sensibilizamos o peso dos ossos, a sutileza do equilíbrio dinâmico do corpo em movimento, expusemos a estrutura não linear dos ossos na relação com os menores e mais profundos músculos do corpo, integrando-o ao todo, bem como, revelando a sua fragilidade. A prática da massagem colabora para quem toca visualizar a estrutura corporal a partir do corpo do outro. A partir do toque, a forma, o volume e a localização de pequenas estruturas e conexões passam a fazer maior sentido, sendo internalizadas no próprio corpo, integrando o processo de aprendizado e consciência sobre si.

Ao mesmo tempo, aquele que recebe passa por um processo perceptivo que se estabelece da periferia para o centro. Iniciando pela pele, sentindo o calor e a textura da mão que o toca, o corpo não reconhece necessariamente a ação que está sendo realizada, mas sente a forma como aquele tipo de toque reverbera na pele. À medida que o toque se aprofunda, chegando no músculo, o retorno perceptivo se amplia para as tensões e couraças²⁵, que conectados aos sentimentos revelam memórias e medos integrantes do processo evolutivo daquela pessoa. À medida que buscamos aprofundar ainda mais este toque, ele passa a mobilizar grandes massas musculares, para que, então, a densidade dos ossos possa ser sentida. O reconhecimento dos ossos leva para a compreensão dos limites dos ligamentos e da capacidade de integração entre todas estas partes para a realização do movimento. Quando a pessoa que recebe o toque consegue entregar seu o peso nas mãos do outro, ao mesmo tempo que exercita sua mente, para que aquela parte do corpo “faça nada”, percebe-se que a mobilização pelo toque externo alcança, muitas vezes, uma mobilidade não experienciada pela pessoa ao se movimentar intencionalmente.

O pré-movimento é uma atitude que “existe antes mesmo de se iniciar o movimento, pelo simples fato de estarmos em pé” (GODARD, 2003). É por conta do pré-movimento que se dá a carga expressiva do movimento de cada sujeito e que se transformam

²⁵ Couraças: termo utilizado por Wilhelm Reich para se referir ao tensionamento da musculatura causado por traumas. Também chamada armadura de tensão, que impede o fluxo energético e biológico de circular pelo corpo.

as qualidades expressivas de se posicionar no mundo, é do pré-movimento que a reconfiguração das reações e reflexos acontecem. A abordagem de Hubert Godard (2003) colabora para a compreensão de como a gravidade atua no corpo. Cruzando informações cinestésicas, culturais e estéticas o autor conceitua a expressividade do corpo humano e especificidade do gesto dançado. Segundo o autor, a base para a expressividade está na gestão de forças empregadas para a realização do gesto. Essa cadeia de forças relaciona a ação muscular e a ação da gravidade durante os mais simples movimentos, solicitando a ação de músculos muito profundos, os quais, na maioria das vezes, não temos consciência da sua atuação.

É esse conjunto de pequenos músculos, conectados ao processo espinhoso de cada vértebra, conhecida como musculatura antigravitacional, que registra as mudanças nos estados afetivo e emocional. Por conta da profundidade da ação desses músculos, não temos consciência da sua atuação e de sua contribuição para a formação das características particulares de cada sujeito, manifestada pelos micromovimentos, que atuam permanentemente para mantermos o equilíbrio.

Após as experiências com massagem e mobilização das partes do corpo (cabeça/pescoço, mãos/ombros, troco, coxas/quadril, coxas/pés, cabeça/coluna/sacro), passam a ser visíveis as mudanças no senso de equilíbrio e flexibilidade do corpo em movimento. O fluxo da respiração circula com maior liberdade no corpo integrado. É nesse espaço que uma nova expressividade se experiencia, e que a dança acontece.

Dentro dessa perspectiva, a dança é o condutor de espaço formado por órgãos, ossos, líquidos e pele porosa no encontro com um corpo vibrátil de fluxo desobstruído para a exploração do movimento no espaço. A caminhada é a primeira ação a realizada após a recepção da massagem e dela, aos poucos, solicito a ampliação do movimento dos braços e pernas no espaço para depois alcançar cabeça, tronco e quadril, novamente realizando essa exploração da periferia para o centro.

Em um dos encontros mais significativos, após a realização desta primeira etapa, introduzi a proposta de realizarmos pequenas explorações a partir das oito ações básicas de expressividade propostas por Laban (1978): Sacudir, flutuar, pontuar, deslizar, socar, torcer, empurrar e chicotear. O objetivo dessa exploração era transitar entre as qualidades de peso, espaço e tempo, percebendo como o corpo integrado pelo trabalho de toque e manipulação utilizava os rastros da energia empregada em cada ação. Samira e Fernanda concordam que essa experiência é intensa, porque solicita a transformação da energia de uma ação para outra e, ao mesmo tempo, os vestígios deixados pela ação anterior ganham destaque, pois é na

oposição ou no aproveitamento deste “resto de estado corporal” que os novos movimentos se formam. A música compoendo com a tensão sugerida pela ação dava um suporte para a exploração do movimento e para o emprego das qualidades expressivas.

2.3 IMPROVISAÇÕES



Inicio esta explanação a partir da contribuição de dois artistas da dança, Rudolf Laban e Anna Halprin, que de diferentes formas contribuíram para a composição de um pensamento sobre improvisação e criação em dança. Laban, como um dos percursores da análise sobre o movimento, propõe um método de improvisação como meio de dissolução dos saberes adquiridos, suscitando um estado de receptividade como condição indispensável para a criação, como expõe Suquet (2008). Afinando a percepção “aos fluxos rítmicos da vida moderna, as suas vibrações” (SUQUET, 2008, p.525), a improvisação se estabelece como

uma forma de conectar o ator/bailarino à diversidade dos fenômenos existentes em toda matéria vibrátil do espaço.

o improvisador segundo Laban desenvolve um estado de “presença-ausência” que o torna permeável a fluxos sensoriais sutis, aos quais reage com todo o seu ser e instantaneamente. Levada a suas consequências últimas, a improvisação abre a porta para uma perturbação proprioceptiva, uma embriaguez cinestésica onde se perdem as referências, reavivando disposições motrizes adormecidas. (SUQUET, 2008, p. 526)

Para Laban, a improvisação é um caminho que busca despertar a “memória involuntária” (SUQUET, 2008, p. 526) do bailarino, localizada em uma camada mais profunda que da consciência sobre o movimento. É nessa segunda camada perceptiva, ativada pela relação entre os fluxos sensoriais e o sujeito, que se localizam as “disposições motrizes adormecidas” citada pela autora. Portanto, a improvisação neste caso, é uma ferramenta de acesso a uma gestualidade despida dos automatismos de cada indivíduo.

Segundo Laban, a improvisação faz surgir tanto o movimento animal, o balanço das plantas quanto os movimentos sutis de formação de um cristal. É essa capacidade que faz o gesto do bailarino se conectar com a memória gestual que molda os objetos. Assim, “aprender a perceber e a interpretar a energia oculta nas configurações da matéria seria, para Laban, a própria vocação da arte do bailarino” (SUQUET, 2008, p. 527). O “aprender a perceber”, citado pela autora, é um dos objetos de exploração da Educação Somática. É no exercício de focar nos detalhes dos músculos acionados para uma ação, nos pensamentos atravessados, das memórias e sensações que o mapeamento dos caminhos internos do movimento toma forma através dos tónus e do movimento no espaço.

Nesse caso, a improvisação, além de ser um meio de ampliar o repertório gestual das performers, é também o meio para criar uma composição coreográfica aberta. E nesse sentido, Anna Halprin, foi uma grande colaboradora para o desenvolvimento dessa ideia. Halprin, na década de 1960, propôs improvisações com base em tarefas, atrelando o trabalho com diversas terapias corporais. Halprin “incorporou à dança informações da terapia Gestalt, trabalho de alinhamento postural, estados alterados de consciência e do processo criativo, afastando-se de artistas com treinamento formal, para buscar artistas entre pessoas comuns” (BANES, 1987, p.6).

Halprin estava comprometida em pensar como os bailarinos realizavam as tarefas propostas. Essas eram simples e visavam compreender a estrutura do movimento, “propondo a seus alunos e dançarinos a observação do que está em jogo na execução de um movimento – as partes do corpo envolvidas e o esforço necessário” (ROSSINI, 2011, p. 39). Nas suas

criações, fez uso de improvisações, tarefas, movimentos lentos ou repetidos. Seus primeiros trabalhos já demonstravam a aproximação entre vida e arte, contribuindo para uma modificação da atitude dos bailarinos, que não buscavam a representação do gesto, mas o compromisso com a realização da tarefa e com a exploração dos diferentes modos de realizá-la. Essa forma de propor suas criações colaborou para a prática performática na dança contemporânea. Halprin trouxe uma nova forma de definir a composição coreográfica, pensando através de estruturas abertas, como descreve Banes:

[...] artistas como Anna Halprin na Costa Oeste e Simone Forti na Costa Leste estavam comprometidos com métodos de improvisação, o que se poderia chamar uma "coreografia indeterminada" ou "coreografia aberta" (em oposição à coreografia determinada, "fechada"), "composição de resposta à situação" ou "composição *in situ*". Ao contrário dos procedimentos de acaso, que levava os elementos de tomada de escolha para fora do *self*, improvisação parecia, durante este período, uma forma de envolver os profundos recursos criativos, inexplorados de cada pessoa. (BANES, 2003, p. 78 grifos da autora).

A estrutura aberta da composição coreográfica permite ao bailarino aceitar aquilo que o atravessa durante a realização da coreografia, possibilitando que aquela “presença-ausência”, apontada por Laban, possa conduzir uma dança em diálogo com o momento presente e com o trabalho desenvolvido ao longo das improvisações realizadas como trabalho diário da pesquisa. A improvisação articulada com trabalho somático visa mapear o caminho interno do movimento e do fluxo que ele desenvolve no espaço.

Sendo assim, não se improvisa a partir do nada: toda pessoa possui um repertório de impressões sensitivas diversificadas no âmbito das sensações acústicas, visuais, táteis, cinesiológicas, de olfato, de paladar, de equilíbrio. Este repertório está à disposição de cada pessoa: todas as experiências acumuladas são partículas de novas experiências criadas, sejam conscientes ou inconscientes. (DANTAS, 1999, p. 102 e 103)

Nesse sentido, as improvisações tiveram por objetivo dar espaço para a manifestação das forças que foram mobilizadas pelos exercícios somáticos. As improvisações foram propostas a partir dos objetivos explorados durante a prática de cada encontro e utilizavam como estrutura a realização de tarefas focadas na observação do próprio corpo e na forma como realizavam cada proposta. Visavam uma exploração individual do repertório de movimento de cada artista e, ao mesmo tempo, desdobrando em relações com o espaço e com as outras bailarinas. Cohen (2015) ainda colabora para a compreensão do suporte somático para a improvisação ao retratar que o mapeamento do movimento pode ter como suporte o sentir ou o perceber exercido pelo corpo:

Você pode mapear pelo sentir e pode mapear pelo perceber. Mapear pela sensação utiliza o sistema nervoso, que é o sistema de registro. Mapear pela sensação utiliza o sistema de fluídos, que é apoiado pelo parassimpático e é como sentir o seu caminho em uma escuridão desconhecida. O sistema fluido informa o sistema nervoso sobre uma experiência. Quando você esgota o sistema nervoso (registrado pelo sistema simpático), você ainda pode descansar nos fluídos (com o suporte do sistema parassimpático). (COHEN, 2015, p. 327)

Foi a partir das improvisações que parte da composição coreográfica ganhou vida. Entre uma das temáticas exploradas estava a queda como forma de iniciar uma caminhada pelo espaço. Por esse caminho, retomamos as ideias de pré-movimento, apresentadas por Hubert Gordard (2003), e a queda como forma de abandono potente para o movimento, explorada por Ann Cooper Albright (2013).

Esse trabalho iniciou com a solicitação que imaginassem seus corpos como aves, os braços como asas, a pele coberta de penas, e com isso movessem-se pelo espaço. Essa proposição alterou o uso do espaço com saltos e torções; os braços dançavam pelo espaço e conduziam os corpos para o alto e para o chão. Após perceber a energia se elevar na sala, solicitei que buscassem um espaço para parar, e imaginassem o corpo como raiz, conectado ao chão da sala, às colegas e seguissem se alongando até o jardim. Deste corpo-raiz deveriam se mover observando como o movimento reverberava em todas as demais raízes do espaço. Essa dança foi caracterizada, inicialmente, por movimentos fortes e lentos, e depois as acelerações subidas e quedas se apresentavam como diálogos de causa e consequência.

Durante essas explorações, busquei apresentar algumas questões sobre as escolhas que as faziam mover de uma ou outra forma. Solicitei que observassem se existiam movimentos que elas gostariam de realizar, mas que evitavam e por que evitavam. Questionei se poderiam ir ao encontro desses movimentos e experimentá-los, enfrentando aquele julgamento prévio sobre o movimento. Outro questionamento que visava incentivar a quebra de padrões motores foi questionar se identificavam se seus movimentos apresentavam sempre um mesmo tônus corporal e se, por poderiam alterar isso, tinham alguma parte do corpo que era pouco mobilizada e se lá poderia tornar-se protagonista daquela exploração.

Por fim, solicitei que experimentassem a ideia de abandono do peso ao espaço, para mobilizar a caminhada, e deste deslocamento propus que deixassem o corpo chegar ao chão, se permitindo sair. Estando no chão, deveria deixar o movimento seguir, elevando o corpo novamente em uma caminhada. Realizamos essa ação algumas vezes, alternando o ritmo, por vezes cair e subir poderiam ser feitos de forma lenta e, por vezes, solicitava que realizassem em tempos determinados, buscando dinâmica e aceleração.



Nesse trabalho realizamos o primeiro ponto importante para a nossa criação coreográfica: a caminhada. Também identificamos um ponto a ser trabalhado: a queda. O relato de Fernanda e Samira demonstrava a criação de sinergias provocadas pelas diferentes densidades da caminhada. A imagem dos ossos, leves como de um pássaro, colaboraram para trazer leveza e movimentar o corpo no espaço de forma expansiva. Falaram, também, sobre como imaginar as raízes do corpo se conectando com o espaço fez a diferença e organizou a atenção do pensamento, conectando o todo como processo. Foi apontado que este trabalho criou um momento de presença coletiva, onde cada micro ação era reativa, gerando outras ações instantaneamente.

Os questionamentos realizados durante a improvisação trouxeram ousadia para a movimentação. Um movimento em direção ao risco, forçando os corpos a se movimentarem mais próximo da margem da bolha, para longe do que era confortável. Trouxe o olhar para aquilo que estava sendo evitado, mostrando onde estava residindo um medo relacionado ao movimento do corpo naquele espaço, naquele momento. Por esta auto-observação, foi manifestado no relato de Fernanda a constatação de que esse medo já estava presente no corpo, antes mesmo daquele momento e daquele espaço, mas que até aquela solicitação a sua manifestação era naturalizada e não reconhecida como limitante do movimento. Assim, esta tarefa possibilitou avançar em direção ao desconhecido da consequência daqueles movimentos e fluxos temidos.

Por fim, Fernanda relatou que sua dificuldade maior era realizar as quedas. Questionava como subir e descer ao chão? Como organizar o corpo para isso? Como se entregar sem se machucar? Como permitir que a sensação de queda libere o corpo e não trave o movimento? Fernanda também relatou que essa sensação sobre a queda estava impregnada em sua memória, e que fazia com que seu corpo reagisse daquela forma.

Outra coisa muito forte foi a queda, o medo de cair e como era importante cair, descobrir essa queda e deixar essa queda ocorrer...Tivemos um exercício que tínhamos que cair e eu não consegui. Fiquei travada e isso me fez refletir. Qual é o medo de cair? Que relação com meu corpo é essa de “não se jogar” sendo que aparentemente para mim, na minha filosofia de vida “se jogar” é o caminho. Então, eu vejo que eu me jogo, talvez filosoficamente e emocionalmente, mas a materialidade da ação era muito complexa para mim, era muito violenta, e isso fez eu me questionar que trava é essa em meu corpo que impede que eu me mova com liberdade?! E aí surge a questão da liberdade. Que é uma necessidade, uma busca. Penso que ninguém é totalmente livre – nem tem como – somos seres sociais cheios de amarras, mas dentro dessas amarras tem brechas e a busca por essas brechas é o que me move e por isso foi muito forte essa imagem de não conseguir cair – objetivamente e corporalmente - e... eu quero cair! (FERNANDA, 2017)

Com esses retornos, definimos dois pontos que seguiríamos explorando. O primeiro, seriam as caminhadas e o segundo, seriam as diversas formas de queda como forma de explorar um lugar de risco do movimento.

2.4 MOTES COREOGRÁFICOS



Fotografia 13

A proposição de motes coreográficos para a criação de partituras surgiu como consequência dos próprios encontros e dos relatos sobre o que as práticas realizadas suscitavam. Solicitei que elaborassem uma sequência de movimento a partir da **memória de uma sensação**. Fernanda e Samira deveriam perceber se existia alguma memória que se manifestava nos sentidos, uma memória que gerava o mesmo acelerar do coração, ou o mesmo arrepio da pele de quando aquilo aconteceu, toda vez que fosse lembrada; ou um cheiro, uma textura, enfim, algo que, ao ser lembrado, se manifestava no presente, se presentificando no corpo.

Dessa solicitação, Fernanda trouxe como elemento o guarda-chuva, que organizava a sua sequência de movimento.

É ar, vento, água. Guardar-a-chuva, voar, fluir, brincar, dançar. É como se o elemento água e ar tivesse presente no mesmo objeto e esses elementos fossem a base da minha dança. Eu que normalmente sou tão terra e fogo, me conectei com esses elementos para enfrentar o medo e voar. (RELATO FERNANDA, *in* MOOJEN, 2017)

O medo foi um elemento presente em muitos momentos do processo de Fernanda durante os encontros. Ele se manifestou, algumas vezes, em uma limitação física, como exemplo, a dificuldade em organizar o corpo para cair. Essa manifestação a desorganizou, pois sua atenção se focava em problematizar os motivos que essas sensações surgiam e demonstrava dificuldade em decidir como iria usar esse material de forma poética. Assim, mesmo o objeto do guarda-chuva sendo explorado desde a primeira proposição coreográfica, Fernanda tinha dúvidas e não aprofundava a exploração, pulando de objeto em objeto, de ideia em ideia, sem conseguir se fixar em nenhuma. Em uma de nossas conversas, Fernanda solicitou que eu mandasse, por escrito, as reflexões que estávamos realizando sobre o seu movimento. Segue um fragmento da carta escrita para ela:

Naturalmente todo o trabalho somático em sala, como exercício minucioso de foco, músculo/ossos e respiração deixa um rastro que carregamos por um tempo... mas depois esse vestígio se desfaz e é assim mesmo. (*A questão é – O que, mesmo sem o rastro no músculo, ainda sobra dos exercícios somáticos em meu corpo?*) Por isso, ele é um trabalho que faz transformações lentas, mas que solicita uma atitude gestora sobre a percepção ao longo do dia/semana. Vejo na tua fala e no teu corpo um afetamento pela prática [...] a questão é como furar a bolha, e levar esta prática para além da sala de trabalho? E aqui mora a questão da criação. Assim, a pergunta para ti é: O que de tudo que fizemos me interessa para seguir movendo e pesquisando em meu corpo? *ou ainda*: Quais ferramentas experimentadas podem ser úteis para eu seguir acessando aquelas sensações que me parecem interessantes para a cena que eu desejo criar? (CARTA PARA FERNANDA *in* MOOJEN, 2017)

As questões trazidas por Fernanda problematizam o lugar ocupado pela educação somática na relação com a dança. As práticas somáticas já ocupam um lugar de manutenção do corpo do bailarino e também ocupam o espaço das terapias alternativas, que utilizam o caminho do corpo para a solução de questões emocionais e limitações físicas, como apontado por Fortin (1998) e Ginot (2010). No entanto, a proposição da pesquisa é avançar nessa relação, percebendo o que a prática somática provoca e usando esses sentimentos, dores, medos, memórias, etc. como material subjetivo/metafórico/simbólico da criação artística. Esse material abstrato é parte integrante da nossa humanidade e isso coloca o corpo no centro do processo de criação. O tema passa a contemplar as contradições e limitações de ser quem se é.

Era necessário que Fernanda escolhesse quais os suportes simbólicos ela utilizaria para falar das questões emergidas da prática, buscando lapidar a forma desta expressão através da definição de partituras que abarcassem um conjunto de qualidades que se conectassem com a carga energética movimentada por aquelas sensações e sentimentos, bem como, fazendo uso de um repertório sonoro e visual adequado.

As práticas me ajudavam a desenvolver - não com relação a movimentação das práticas - mas elas me mobilizavam dispositivos internos para eu me movesse para o movimento que foi sendo construído. Porque me afetavam. Os trabalhos de ondulação da coluna me moviam de alguma forma e me trazia sensações e dispositivos internos. Então, não necessariamente eu usava aquilo que eu fiz durante a prática foi para a cena, mas elas se transformavam com relação a essa coisa interna. [...] O que mais me mobilizou para criar foi a tarefa de criar uma partitura da sensação. Foi a que ficou mais em mim e fez mais sentido para o meu momento (*sic*). (RELATO SAMIRA *in* MOOJEN, 2017, s.p))

Para Samira a proposição de criar, a partir da memória de uma sensação, foi o incentivo necessário para a organização de algo que ela já vinha experimentando nas suas vivências artísticas fora do espaço da pesquisa. Para ela, a relação entre as práticas realizadas e a criação por mote coreográfico se complementam, sendo que sua motivação para essa criação tem grande suporte na música escolhida e ganha caráter ritualístico a partir das repetições e da transformação das ações em dança.

O segundo mote coreográfico foi chamado de **presentes sobre mim**. Nessa proposta, realizamos uma troca de presentes, buscando entregar para a outra pessoa algum objeto que representasse a sua visão sobre a colega e ao mesmo tempo colaborasse para o processo de criação. Fernanda ganhou uma saia e algumas palavras como ser coletivo, uno, solidariedade, ciranda, circular e leveza. Samira recebeu uma vela, um pêndulo e um batom vermelho. Eu recebi um cabide de roupas significando as mudanças físicas e teóricas que a pesquisa transparecia em minhas ações. Através dos presentes, exploramos questões como: *o que sabemos nós sobre nós mesmas? O que escondemos ser? O que repetimos? Quais os limites que me imponho?* Os presentes foram a porta de entrada para estas questões e serviram como mais uma etapa no aprofundamento da autoimagem de cada artista, pois foram convidadas a lidar com a percepção de fora sobre si e desacomodar o modo criação particular.

Assim, desafiadas a criar a partir da ótica subjetiva da outra sobre si, materializada com o presente, cada uma explorou e ressignificou esses elementos, criando uma partitura coreográfica. Foi visível a inclusão de formas e caminhos distintos do comumente utilizado por cada artista. Foi como se todas nós estivéssemos nos contaminando pelo trabalho corporal

umas das outras. Os presentes colaboraram para a inclusão de qualidades expressivas e ações distintas do padrão de movimento de cada uma delas.

Para Fagundes (2010), o processo criativo da cena perpassa pela valorização da pluralidade de relações. Essa condição é fértil ao trabalho e colabora para uma composição multidimensional e heterogênea. Para a autora, “esta compreensão implica tanto a aceitação do outro como a multiplicidade da textura cênica, ou seja, implica uma ética e uma estética que abarcam contradições e diferenças, onde as coisas não tem que ser isto ou aquilo, e sim podem ser isto e aquilo” (FAGUNDES, 2010, p. 2)..

2.5 A PRÁTICA PERFORMÁTICA E O ACESSO AOS DISPOSITIVOS INTERNOS



Fotografia 14

As *práticas performativas* são consideradas aproximações entre dança e performance, cultivando uma apropriação corporal de ideias singulares sobre uma dança própria. São aproximações de um pensamento contemporâneo de dança, que interfere no modo como produzimos dança, no modo como lançamos mão (*lançamos corpo*) dos repertórios já impressos em nossas células por outras práticas de dança. São inscrições de si no espaço, com o outro, constituindo relações em movimento, relações sempre cambiantes, em fluxo, mediadas por improvisações estruturadas (SASTRE, 2015, p. 21)

Tomo emprestado o conceito de práticas performativas, definido por Sastre²⁶ (2015), para embasar o cunho experimental das performances realizadas durante a pesquisa. Chamo de práticas performáticas o conjunto das tarefas e ações realizadas em espaços

²⁶ Para mais informações ler **SASTRE**, Cibele. **Entre o Performar e o Aprender**: práticas performativas, dança improvisação e análise Laban/Bartenieff em movimento. Porto Alegre: Ufrgs, 2015. 262f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Educação, Programa de Pós-Gradual em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

públicos que promoveram o dançar e estabeleceram um estado ritualístico entre as mulheres artistas da pesquisa.

Essas tarefas são constituídas por dispositivos pessoais e improvisações estruturadas que acessaram o fazer coletivo da dança. Esses dispositivos nada mais são do que as imagens, metáforas e sensações que a prática da dança provoca no corpo. Os princípios somáticos integram a metodologia utilizada no fazer em dança, sendo os exercícios as explorações das qualidades expressivas do movimento e as improvisações o próprio dançar. Esse conjunto tem como plano de fundo a propriocepção que atua como um “outro eu”, um observador que faz uso da linguagem para expressar “o que vê” acontecendo no corpo. Essa expressão é uma tradução interna da dança desenvolvida na pesquisa. Daí surgem os dispositivos internos, como abstrações manifestas em imagens, cores, movimentos, tensões e posturas que orientam o modo como cada artista realizará as ações propostas e a dança em curso.

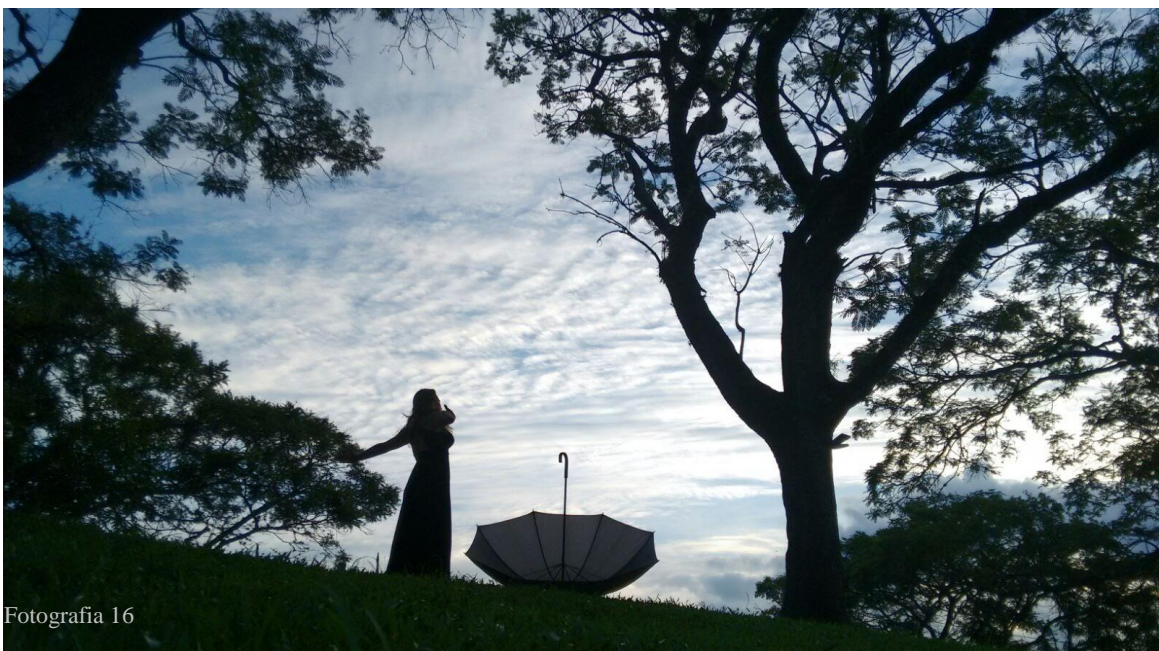
Esses dispositivos são invisíveis aos olhos, foram longamente construídos e estão presentes no modo de cada artista dançar. Ao longo do trabalho, surgiram materiais trazidos pela prática que provocaram esses acessos. Ao mesmo tempo, cada uma trouxe referências que alimentaram suas estruturas internas para a criação. Das contribuições da prática localizam-se músicas, passagens de textos, os exercícios somáticos e os motes coreográficos. Dentre as referências individuais, foram trazidas por Samira uma música e duas imagens que se traduziam, inclusive visualmente, na organização do seu figurino e maquiagem.



Muitas imagens tinham a ver com projetos internos e pessoal, muito ligado a questão do branco. Porque o branco me trazia a sensação de vazio e a relação morte e vida. A morte em si estava como um dispositivo interno desse morrer-se e deixar-se de Ser. E a outra simbolizava um ritual pessoal que eu trazia como um símbolo de força natural, selvagem e de mulher. E isso era o que estava me movendo para criar as partituras que tinham a ver com os sentimentos, com coisas que eu gostaria de transpor em movimento e não em palavras. Dizer coisas nunca ditas, sentimentos nunca expressos que estavam relacionados com branco e com o deixar-se (*sic*). (RELATO DE SAMIRA, *in* MOOJEN, 2017, s.p)

O processo de Fernanda esteve visivelmente conectado com as explorações realizadas através da improvisação e dos motes coreográficos, tendo sido, muitas vezes, difícil fazer escolhas individuais sobre as suas partituras e a organização delas a partir de si. Fernanda buscava apoio no coletivo como suporte para direcionar o seu trabalho. Assim, seus dispositivos mais explícitos estavam conectados com as músicas utilizadas e com motes coreográficos que possibilitaram que ela trouxesse para a cena símbolos do seu repertório.

Duas palavras: liberdade e pássaro. Essas duas palavras são importantes juntamente com a palavra medo: Enfrentar esse medo e ser pássaro. Uma outra imagem muito forte, na verdade é uma imagem-som que me inspirou muito [...] Eu acho que essa imagem-som tem a ver com as caminhadas, que eu lembro que tu usou essa música em uns exercícios de chão, quadril, essas coisas que a gente fazia bastante, quase em todos os ensaios, de cada parte do corpo ir mexendo, e tal. E eu lembro que essa música tocou e me veio a imagem da gente caminhando [...] é essa sensação... e a letra da música também “Não tenho medo da morte, não vou me preocupar” que para mim se relaciona com a ideia de seguir o fluxo e que para se relaciona com o momento das caminhadas do nosso trabalho. (RELATO FERNANDA, *in* MOOJEN, 2017, s.p.)



Fotografia 16

Ao longo do trabalho, mesmo me colocando como propositora das práticas, acabava realizando junto as explorações de movimento e integrando os jogos de improvisação como forma de ampliar as possibilidades. Este é um lugar por vezes difícil de ocupar tendo em vista que meu papel de pesquisadora solicitava que eu estivesse permanentemente observando a forma como o trabalho proposto reverberava nos corpos, no entanto, estar junto nas práticas fez com que minhas indicações estivessem diretamente conectadas com as sensações de meu corpo, o que colaborou para uma condução mais específica dos acessos que cada exercício poderia provocar. Nesse sentido, precisava observar não somente o grupo, mas os efeitos do trabalho em meu próprio corpo, o que deu origem às partituras conectadas com as ações de torcer e empurrar. Estas ações estavam conectadas as qualidades expressivas de peso leve e tempo desacelerado.

Assim, minhas partituras foram desenvolvidas a partir dos dois motes coreográficos e tinham como suporte interno uma sensação de “abrir o peito”, que se dava após um longo período no “casulo”. Uma imagem-motor dessa partitura foi a fotografia de Yoko Kobayashi, no trabalho “Yupiters”, do Grupo de Dança Butoh Dairakudakan Kochuten²⁷. Além disso, sentia necessidade de encontrar uma forma de expressar o que acontecia em meu corpo durante a prática, o que desdobrou em alguns desenhos.



Fotografia 17

²⁷ Trabalho do Grupo de Dança Butoh Dairakudakan Kochuten, performance solo de Yoko Kobayashi, na obra 'Yupiters', no ano de 2007.



Fotografia 18

Esses dispositivos manifestavam-se como imagens moventes, que associo ao termo imagem somática, conceituado por Fernandes (2012):

[...] cada pesquisa-performance cria uma Imagem Somática, dinâmica e integradora, que organiza seus elementos e procedimentos de forma interrelacional e coerente, sobrepondo método e conteúdo, escritor e escritura, observador e observado, pesquisador e pesquisa. Estas relações dinâmicas permeiam e conectam todas as fases da pesquisa. O Registro Somático é parte da atividade, é performance (AUSLANDER 2006), rastro, memória, imagem e poesia somática. (FERNANDES, 2012, p. 5)

Por imagens somáticas compreende-se tanto as alterações ocorridas pela prática na autoimagem de cada indivíduo, quando as diferentes energias que criamos dos diversos espaços de relação. As imagens produzidas pela pesquisa habitam o imaginário e criam possibilidades de *ser outro*, ultrapassando os limites anatômicos e moldados por estados sensoriais, criando formas inomináveis de si mesmas. Aqui abre-se a possibilidade de ser objeto, planta, as coisas em mutação, vindas das imagens emergidas das rachaduras que o processo provoca nesse corpo histórico, político e social das artistas.

A partir dessas imagens somáticas e do acesso aos dispositivos internos passou-se a trabalhar mais diretamente as partituras de movimento a partir de propostas de improvisações que misturavam a atenção aos processos somáticos da prática corporal com as

relações entre as bailarinas. Dali passou-se a utilizar improvisações estruturadas por tarefas para encaminhar o trabalho coreográfico.

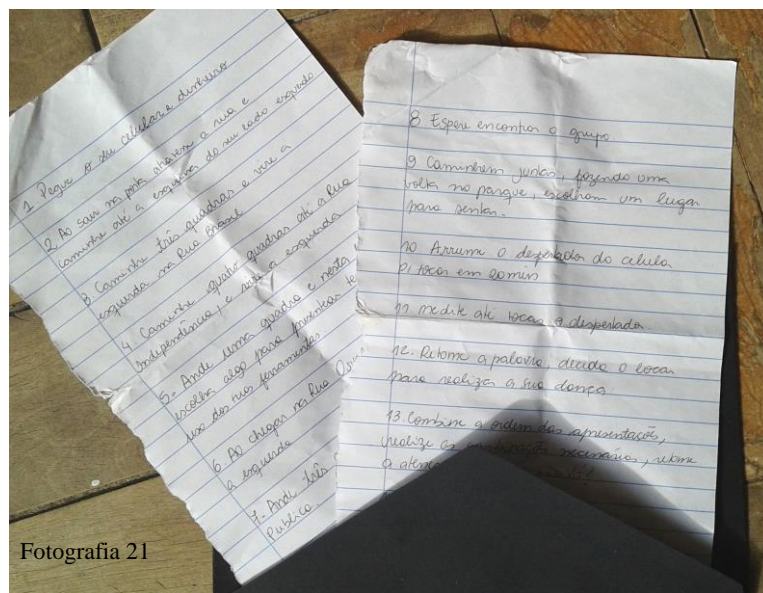
As improvisações estruturadas são seqüências de movimento criadas pelas artistas, organizadas na forma de um roteiro, para que cada uma tivesse pontos de apoio para retornar nos momentos que realizassem aberturas ao fluxo movimento, utilizando as inspirações provocadas pelo espaço e pelos transeuntes que passassem por elas durante o exercício performático. Nesse momento, o corpo torna-se um mapa desdobrável de caminhos possíveis para a prática da dança por ter a seu dispor a latência dos percursos internos descobertos durante as vivências somáticas. Com o suporte da sua auto-observação, o corpo pôde expandir-se ao olhar do outrem, realizando uma ponte sensível em direção a materialidade da cidade. Com isso, o corpo reconhece-se como matéria orgânica, pulsante e porosa, que exposta ao olhar de fora dilata o encontro com a densidade dos demais elementos do agora.



O vento, os cheiros, os sons, a luminosidade, as cores e os contornos do trajeto por onde a performance ocorre são informações que atravessam o corpo, se relacionam com as camadas de consciência que foram aprofundadas em cada encontro e tornam-se alavancas

para novos movimentos, alimentando a dança do tempo presente. Desse modo, os exercícios performáticos lançaram a possibilidade da experimentação de si em contato com outros corpos e olhares, articulando subjetividades e produzindo intervenções aos fluxos do espaço urbano. Foram realizados três exercícios performáticos. O primeiro ocorreu em uma tarde de domingo, no mês de janeiro, de 2016, no centro da cidade de São Leopoldo, e os dois seguintes ocorreram no mês de junho de 2016, no centro de Porto Alegre.

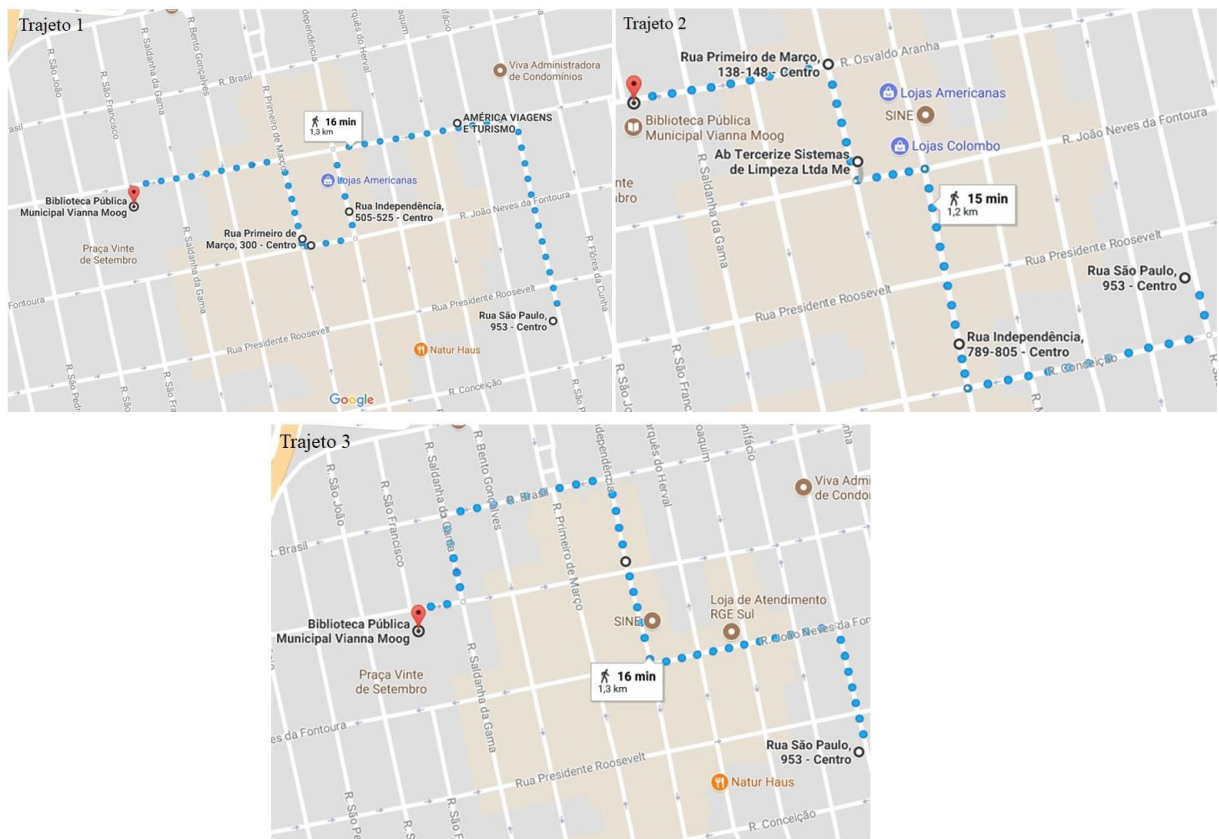
2.5.1 Prática Performática 1: Caminhada Performática



Fotografia 21

Aproveitando que as bailarinas não conheciam a cidade de São Leopoldo, foi sugerido como exercício performático uma caminhada, no qual, acessando algum dispositivo de seu interesse, elas deveriam iniciar suas performances ao sair da sala de ensaio. Deveriam seguir instruções, que guiavam até a Praça XX de Setembro, local de grande circulação durante o verão pelo grande espaço de grama e por concentrar a Biblioteca Pública e o Teatro Municipal. Cada uma recebeu um envelope com a descrição da trajetória que deveria realizar, informando quantas quadras deveria andar e em quais ruas deveria dobrar. Os envelopes continham trajetórias distintas e algumas ações que deveriam ser realizadas ao chegar no centro da cidade, como pedir informações, comprar um presente e esperar até encontrar alguém conhecido. Chegando à Praça XX de Setembro, as artistas realizaram a apresentação das criações resultantes das explorações realizadas entre o período de Setembro de 2015 a Janeiro de 2016, o qual tinha como suporte principal o mote coreográfico **memórias de uma**

sensação. Ao avaliar a experiência, as artistas identificaram que a caminhada pelas ruas do centro alterou a forma de realizar a coreografia de cada uma, pois encontraram pessoas que as observavam com olhares questionadores e interessados, bem como reconheceram o encontro da arquitetura antiga e moderna nos prédios da principal rua da cidade.



Fotografia 22

2.5.2 Prática Performática 2: Observando Espaços-Dançantes Da Cidade

Hoje tive uma pequena epifania na Praça do Tambor. Sutilmente senti que as árvores dançavam ao som dos passos na areia da praça, enquanto a verticalidade e dureza dos verdes militares contrastavam com o amarelo quente e desafiador do sol de Outono. De repente, vi a partitura de movimento acontecendo com a mesma densidade que a praça, sendo confundida com a areia e com a curva das árvores. (MOOJEN, 2017, s.p)

Percebi que deixei-me dançar pelo lugar em que eu estava e em que transitava diariamente, permitindo que minha pesquisa de movimento se transformasse pelo espaço. Esse estado somente foi possível tendo em vista a abertura do meu corpo ao trabalho somático

em andamento, que coloca em jogo permanentemente a escuta e a ação do corpo na relação com o outro e com as texturas do espaço. Assim, ao partilhar sobre minha pequena levitação na praça, com o grupo, percebi que esta era atitude comum entre as integrantes. Cada uma tinha um lugar, não necessariamente especial, mas que compunha suas rotas até a sala de ensaio e provocava diferentes imagens sobre dança, conforme vínhamos criando.

Identifico que é no pulsar dessas imagens que surge a performance, onde o ímpeto do movimento se cruza com as forças do espaço, transformando e criando uma nova dança (realizada por um corpo aberto e poroso) que se permite deixar mover pela sinergia do momento. Para Fernandes (2014), a performance é aquilo que acontece no intervalo entre a representação e a espontaneidade, é o que acontece no jogo de recodificar e descodificar.

Mesmo no contexto da improvisação em dança, o que parece estar em jogo não é a descodificação em si, mas sim a alternância entre descodificar e recodificar – intervalo no qual ocorre a experiência da performance. É na transição entre representação e espontaneidade que reside a performatividade pulsante que atravessa a arte e reanima a vida cotidiana permeada de códigos de movimento. (FERNANDES, 2014, p. 2)

E com este caráter performativo vimos a densidade do trabalho coletivo sendo chamada para fora da sala de ensaio. Essa ação não nasceu de um desejo de ir, mas foi uma percepção de que a dança já habitava o espaço externo antes mesmo de estar ali.

Pensando que faríamos uma caminhada pela cidade visando observar espaços dançantes do centro, entendi ser importante sensibilizar o corpo para esta caminhada. A prática, neste caso, tinha o objetivo de abrir o corpo para os possíveis atravessamentos que caminhar nas ruas pode proporcionar de forma somática, ou seja, processual, valorizando o caminho proprioceptivo em detrimento de um primeiro julgamento racionalizado. Visava alterar a lógica de valor sobre as coisas que nos afetam cotidianamente ao andar pela rua e visava, também, propor uma outra forma de nos posicionar neste ambiente, ao propor um objetivo distinto do qual diariamente nos colocamos ao ocupar as ruas da cidade. Quer dizer, se a rua é meio de passagem, que conduz as pessoas de um lugar a outro, nesta tarefa nosso objetivo era estar na rua e observá-la, percebendo seus ritmos, fluxos e densidades.

Decidimos, em primeiro momento, realizar uma trajetória da sala de ensaio até a esquina democrática, observando como se dava o fluxo de pessoas, carros, as cores do caminho, as linhas criadas pela estrutura, os tipos de pessoas que transitavam e, por fim, perceber se na trajetória existia algum lugar que suscitava à dança. Realizamos uma prática prévia que permeou quatro pontos: 1. Trabalho de metades do corpo, a partir dos exercícios básicos de Bartenieff; 2. A pequena dança de Steve Paxton, focando no trânsito do peso do

corpo pela planta dos pés; 3. Foco do olhar em pontos específicos nas extremidades do campo de visão; 4. Uma dança livremente conduzida pelas reverberações do trabalho. E após a prática partimos para rua.



Sáímos da sala, chegamos à Av. Oswaldo Aranha. A primeira percepção foi a grande quantidade de estímulos existentes: sons de carros, buzinas, britadeiras, sirenes, cheiro de fritura, churros, pipoca, pastel, cigarro, esgoto, cartazes, ordens, mendigo, salto alto, pés descalços, tênis, muleta, cadeirante, calçada reta, ondulada e esburacada. Por ali as pessoas caminhavam aceleradamente, com uma certa rigidez no tronco e com uma postura um tanto esquivada dos outros corpos. “Andar na rua depois do trabalho é diferente... me sinto flutuando” disse Fernanda, “meu corpo reage de forma diferente ao calçamento instável, me sinto também instável, mas ao mesmo tempo “circular”, a instabilidade do chão dança pelo meu corpo a cada passo”.

A artista Dudude Hermann²⁸ fala sobre as formas como as pessoas se apresentam, se movem e se posicionam em diferentes espaços. Para ela, cada lugar, encontro e compromisso têm uma densidade diferente, como uma roupa, que cada um usa e com ela projeta no espaço um perfil, um *modus operandi*. Ela questiona: Qual a densidade que você emana? Qual a densidade dos lugares que você frequenta? E foi lembrando esses questionamentos que atravessamos a avenida ampla e movimentada, para o grande e silencioso verde do Parque da Redenção e, drasticamente percebemos a mudança de densidade do ambiente. Aparentemente, entramos em uma bolha, nem o barulho dos carros ultrapassa o paredão de árvores. A Av. João Pessoa apresentou o maior fluxo de pessoas

²⁸ Fala de Dudude Hermann durante a palestra Corpo na Dança, ocorrida no Seminário de Práticas Políticas da Cena Contemporânea do Palco Giratório do Sesc/Poa 2016.

organizadas. Em linhas horizontais de quatro a cinco sujeitos, círculos, bolos, aglomerados de seres com mochilas, cabelos cacheados, lisos, roxos, verdes e vermelhos, diagonais de jovens clássicos e alternativos atravessando a rua aceleradamente rumo à linha vertical magistral da avenida, aquela que coloca fim à fome, e engole jovens para dentro do Restaurante Universitário. Naquela região o ritmo e fluxo das pessoas e dos carros era diferente. Os carros, mesmo acelerados, eram mais sensíveis ao fluxo de pessoas, em sua maioria jovens diretamente relacionados à Universidade. Esse ambiente poderia ser considerado uma segunda bolha dentro do ritmo acelerado predominante em nosso trajeto, desta vez com a densidade predominante de leveza.

Subimos a praça, passamos o primeiro viaduto e seguimos a rua até o penhasco das escadarias. Chegamos aos arcos. Lá está o Guaíba, os prédios parecidos com caixas de fósforos, fluxo intenso de carros e sinaleiras, céu azul e branco. Descemos a escadaria, olhamos para trás e mostrei de que ângulo me interessava olhar para a rua. Ficamos ali por um tempo e sentimos a escadaria absorver nossa presença. Nós apenas olhávamos e cada pessoa que entrava em nosso campo de visão parecia entrar em cena, integrando a composição que se dava entre o caminhão parado, o casal de idosos que passava caminhando lentamente e os demais passantes.

O espectador da rua faz uma seleção entre inúmeros eventos, comportamentos, corpos, objetos e espaços sem prestar atenção de modo cental para a natureza real ou ficcional dos elementos observados. A cena é reconhecida como ficcional, mas na rua seu roçar com o real cria um espaço híbrido que ficcionaliza elementos do real e ganha, ainda que momentaneamente, reverberações de realidade. (CARREIRA, 2009, p.6)

Como espectadoras da cidade, nós observávamos e sentíamos aquele evento real. Com essa imagem recriamos o ficcional, percebendo os encontros como cena e as sirenes como trilha sonora, subvertendo a sugestão de Carreira sobre a ficção que roça com o real, nosso olhar aprecia o real imaginando suas possibilidades artísticas. Neste momento, senti o cheiro forte do cachorro-quente da esquina, e lembrei novamente Carreira (2011) dizendo que a cidade não é um lugar de encontro, mas sim um lugar de crise e de disputa.

É característica da cidade a convivência de muitos níveis simultâneos de habitação em um mesmo espaço. Isso está marcado pelo atrito e pelas correspondentes acomodações, que se dão de forma dinâmica. O habitar a cidade é sempre um deslizamento sobre superfícies já ocupadas. Assim, as relações entre cidadãos estão relacionadas às disputas de espaços, bem como à produção de práticas solidárias. Basta observar como se ajustam os usos das calçadas para vermos tanto o conflito como o acordo. (CARREIRA, 2011, p. 14)

A cidade como organismo vivo proporciona estes encontros e cruzamentos de diferentes massas, cheiros e fluxos. A prática somática faz com que ao caminhar pela cidade a percepção corporal esteja mais aguçada para perceber estes encontros. A prática corporal realizada previamente visou sensibilizar e organizar nossa relação de lateralidade, equilíbrio e visão, como uma janela nova que é aberta em uma antiga casa. Essa janela, bem como a prática corporal, iluminou partes esquecidas e mostrou por outros ângulos de paisagens que aparentemente sem importância revelaram beleza e personalidade. Assim, atribuímos ao que víamos uma certa performatividade, reconhecendo que tudo que foi percebido durante o trajeto foi espontâneo e que a composição entre o que é real e o que é cena se dá pelo cruzamento da diversidade de pessoas, com as estruturas da cidade e com o nosso histórico de vida na arte. Percebemos que apenas a nossa postura de observadoras da escadaria já tensionava a circulação cotidiana, pois, ao perceberem o nosso olhar, a primeira reação dos passantes foi de negá-lo, ignorá-lo e, assim, causando o sentimento de invisibilidade em nosso pequeno grupo. Ao mesmo tempo, percebemos que observar também é performar, pois, agíamos a partir de um trabalho corporal e de uma atenção que produzia um determinado estado de corpo e de presença.

O teatro nas ruas interfere na trama complexa constituída por diversos elementos culturais e pelos procedimentos de circulação cotidiana. A fratura das rotinas é ponto chave da produção de sentidos que o espetáculo propõe, pois supõe outras formas de convivência, ainda que momentâneas. (CARREIRA, 2011, p. 16)

Aqui o autor localiza o teatro de rua como um teatro de invasão que, sem pedir licença, ocupa a rua e chama o transeunte para se relacionar. Nossa ação era observar, no entanto, em um determinado momento, nos distribuímos no meio da escadaria e, de maneira sutil, convidamos as pessoas que passavam por ali para observar também. Para o autor este é um teatro que o real do cotidiano da cidade integra a cena e traz a performatividade consigo por conta das suas características mutáveis e transitórias.

Todas as tensões que se manifestam na rua compõem o material que constitui o substrato da cena na silhueta urbana. Essa cena fala a partir de sua relação com esse material que está sempre ali na rua ainda que seja extremamente mutável e variável em frações de tempo muito curtas. Esse dinamismo do ambiente da rua está associado diretamente à modulação do repertório de usos que se instala de acordo com os fluxos que se alternam em determinado fragmento da cidade. Ainda assim os usos são a rua tanto no que diz respeito à sua imagem quanto ao seu funcionamento concreto. (CARREIRA, 2009, p. 3)

Esses repertórios de uso é que fazem com que os ambientes de uma mesma cidade tenham fluxos e ritmos distintos. Para o autor, os diferentes usos “estabelecem zonas culturais que conformam as “cidades” dentro da cidade” (CARREIRA, 2009, p.2). Essas diferenças são facilmente percebidas ao identificarmos nossos corpos se destoado do ritmo e espacialidade da primeira região pela qual passamos, ao passo que, ao chegar à região central da cidade, nossas observações e paradas foram camufladas pela diversidade de interesses e ações que ali ocorriam.

O espetáculo na rua parece intensificar tendências da teatralidade que compõe as rotinas na rua. O sujeito que se desloca pela cidade com o fim de chegar a algum espaço fechado, ou aquele sujeito que está na rua – vivendo ou trabalhando momentaneamente – desempenham papéis no “espetáculo” que é a rua. O vendedor ambulante e sua prática comercial, o policial de trânsito e seu apito, a velha senhora que leva sua pequena mascote para passear, o morador de rua que ocupa um banco de praça, e até mesmo o mais invisível pedestre que cruza apressado uma rua, estão fabricando o ambiente da rua e produzindo a teatralidade que representa a matriz das intervenções teatrais que tem o espaço aberto da cidade como lugar. (CARREIRA, 2009, p3)

Essas infinitas relações de vida e interesses é que criam um cruzamento de imagens e potências. Foi assim que, ao chegar na esquina democrática, identificamos uma marcha de transeuntes ritmada pela música dos índios, enquanto uma senhora com um grande topete louro, auxiliada por uma muleta, se deslocava com dificuldade, aparentando ser uma personagem recém saída de um dos filmes de David Lynch. Portanto, ao nos colocarmos como observadoras da cidade, optamos por criarmos nossa própria narrativa sobre a cidade, para escolhermos os lugares e ambientes com que nosso trabalho mais se identificava.

2.5.3 Prática Performática 3: O Soma É A Cidade :

A observação da cidade, realizada como prática performática 2, deu origem à apresentação chamada “O soma é a cidade”. Trabalho apresentado na Praça do Tambor, localizada atrás do Museu do Trabalho e na escadaria da Av. Borges de Medeiros. Foi solicitado que estabelecessem uma tarefa individual para ser realizada durante a semana marcada para a performance. Ela se constituía como uma microperformance e deveria estar conectada diretamente com as intenções que cada uma colocava na sua partitura. Além disso, estabelecemos a cor vermelha como ponto de conexão entre as *performers*, devendo todas utilizarem o vermelho em alguma parte do corpo.

Essa performance foi composta pela soma entre o mote coreográfico **memórias de uma sensação** e **presentes sobre mim**. Recebeu este título por reconhecer a cidade como organismo vivo que agrega e absorve todo o fluxo de movimento e corpos em trânsito. Essa performance foi importante porque fez com que cada uma assentasse suas escolhas para a composição final. A cada encontro ficavam mais nítidos dois suportes para a criação, o primeiro eram estas escolhas individuais que se constituíam a partir do que suscitava a prática somática realizada nos encontros e os motes coreográficos que incentivavam a criação de partituras específicas.

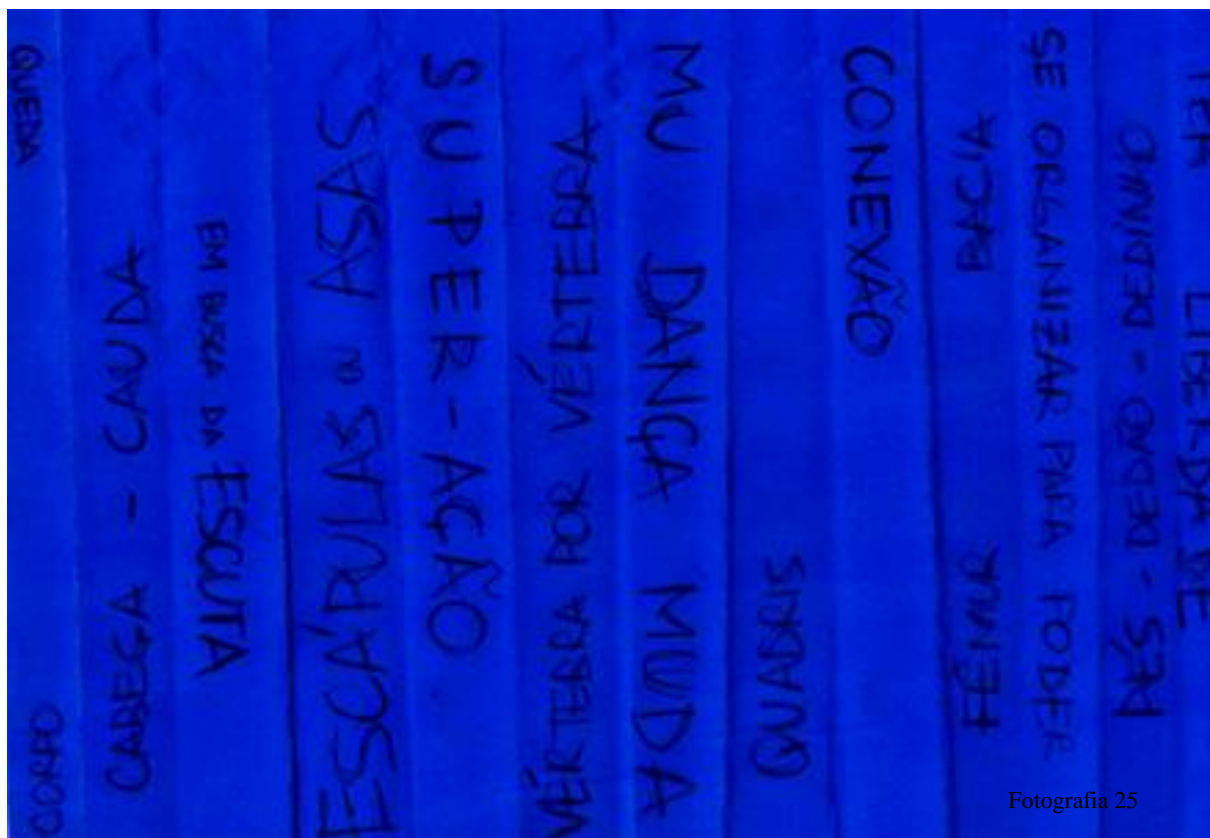


Fotografia 23



Trajetória Praça Brigadeiro Sampaio – Viaduto Otávio Rocha em Porto Alegre

Fotografia 24



Fotografia 25

3. ARTICULANDO VETORES: o processo de criação em dança

Para o profissional de dança, grande parte do conhecimento que ele irá adquirir ao longo de toda a sua vida é passada corpo a corpo e depois é experimentada “na pele”, quase como um patrimônio cultural-imaterial que comporta valores das tradições e costumes herdados de diferentes culturas, do passado, reapropriando-os no presente. Heranças estas que muitas vezes não são tocadas, mas sentidas com o coração e se encontram no imaginário das pessoas. (PEREIRA, 2011 p. 4)

As forças que atuam durante um processo de criação, muitas vezes, perpassam por lugares inomináveis, onde palavras como intuição, desejo e imagem estão presentes, agindo como guias das escolhas que surgem ao longo do caminho. Pereira (2011) nos faz lembrar que o caminho de aprendizado da dança, em sua grande parte, se dá pelas experiências de cada bailarino. É no processo dos saberes práticos, abarcados pelas reflexões teóricas sobre o fazer em dança, que o conhecimento se assenta e se transforma em outras práticas ressignificadas e colocadas novamente no espaço da troca e da vivência com outros bailarinos.

A produção de uma criação fundamentada pelas práticas somáticas é uma passagem para utilizar os processos do corpo como disparador poético da dança. A coreografia no seu modo mais duro pode ser definida como uma “estrutura de organização dos movimentos do corpo no tempo e no espaço” (PAIXÃO, 2003, s.p). Ou ainda, o seu fazer

na contemporaneidade pode ser entendido como a estruturação de conexões entre diferentes estados corporais, para a partir daí emergir outros sentidos.

Desse modo, ao partirmos do discurso contemporâneo acerca do que é dança, parte-se de um projeto pessoal que tem a seu dispor infindáveis possibilidades de articulações de elementos (materiais ou imateriais) para a criação de um trabalho. Portanto, a partir desse pensamento, desloca-se o lugar ocupado pela educação somática, até então, e realoca-se a sua prática para o centro do processo de criação em dança, e não mais no suporte dele.

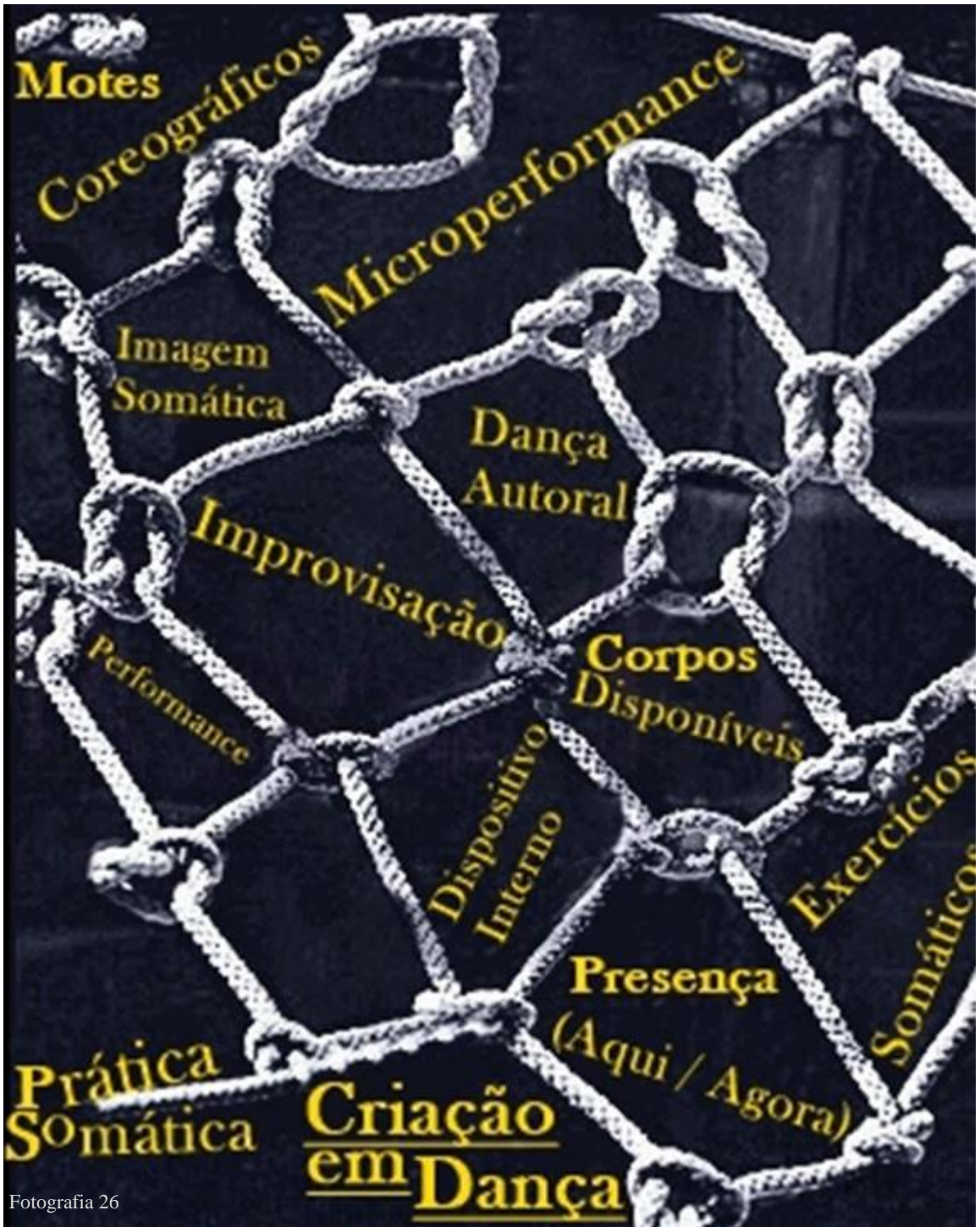
As práticas me ajudavam a desenvolver - não com relação a movimentação das práticas - mas elas me mobilizavam dispositivos internos para eu me movesse para o movimento que foi sendo construído. Porque me afetavam. Os trabalhos de ondulação da coluna me moviam de alguma forma e me trazia sensações e dispositivos internos. Então, não necessariamente eu usava aquilo que eu fiz durante a prática na cena, mas elas se transformavam com relação a essa coisa interna (*sic*). (Relato de Samira in MOOJEN, 2017, s.p)

O relato de Samira, aponta de que forma as práticas influenciaram o seu processo de criação. Para ela, a ideia de dispositivo interno esteve muito presente em sua fala e demonstrava ser o gatilho central para o seu processo. Assim, o reconhecimento entre a relação da prática e da criação perpassava por alimentar essa estrutura interna para a dança. Nesse sentido, como trata Rosa (2010), ao cunhar o termo *corpo algodãozado*, o corpo-imaginação, o fluxo e a construção das percepções são as bases da investigação poética proposta. Sendo este processo de desdobramento do corpo a forma de ampliar a geografia de relações (LOUPPE, 2012) que se instauram e atravessam o corpo. “A ação de separar os pedaços de algodão encerra a imagem de um corpo esgarçado, invadido pelo espaço externo, aberto, esburacado, uma ação que enquanto dura, desdobra-se em possibilidades de imaginações e relações” (ROSA, 2010, p. 62).

Esta pesquisa iniciou com o desejo de colocar no centro da criação a educação somática e, a partir disso, uma rede de forças foi surgindo, demonstrando a fragilidade e a potência desse caminho. Esse mapeamento dos processos do corpo se potencializa pela intensidade dos elementos em relação, que são os já apresentados no capítulo dois – exercícios somáticos, os motes coreográficos, as improvisações e os exercícios performáticos. Esses quatro elementos formam nós de apoio e tensão que unidos tecem acoplamentos entre o *Ser*, sujeito político/social/cultural dando origem a novos pontos, que imbuído da singularidade de cada bailarina formam a ideia de autoria da própria dança e de imagens em movimento.

Cada um desses nós formam um grande filtro de conexão entre o invisível que mora dentro do corpo - e é resultado da ação do sistema nervoso na forma de imagem, sonhos, pensamentos e ideias, etc. - e a materialidade da realidade existente do lado de fora da pele. Esse filtro conecta e separa o real, a razão e a lógica daquilo que consideramos imaginário, absurdo, fantástico e integrante do mundo dos sonhos.

Dessa conexão nascem os dispositivos internos que sustentam um mundo interior que transcende em dança, mobilizando a materialidade da vida cotidiana em direção às formas e expressões desse imaginário. Para Bonilla (2007), o desafio no ato da composição coreográfica é transformar um dispositivo energético em dispositivo formal para o desenvolvimento de uma ação. Para Samira, dispositivo interno “é me mover a partir de imagens que me afetem, sejam elas imagens-fotos, através de efeitos, de palavras, do que eu escrevo, das sensações do corpo. Isso para mim se constitui nesses fluxos internos para me fazer mover” (Relato Samira, 2017, s.p.). Bonilla (2007) aponta, ainda, que a dinâmica e o sentido da circulação de energias produzidas e canalizadas por quem dança é o que fundamenta a coreografia. Esse mover-se para formatar o que está fora, a partir do que está dentro, põe em curso a estruturação de uma dança pessoal, que guiada pelos processos de auto-observação se coloca à prova durante a realização das improvisações e amplia o espectro do seu alcance.



Fotografia 26

3.1 DANÇA PESSOAL E A REINVENÇÃO DE SI

A dança pessoal é aquilo que emerge de genuíno dos processos de presença e percepção do corpo em movimento e em fluxo relacional. O *sulco* deixado por esse processo é o movimento dançado. A dança pessoal não é algo estabelecido objetivamente como resultado, mas é uma busca pela identificação das cristalizações manifestadas na forma de padrões de movimento, flexibilidade/rigidez, possibilidades/limitações musculares-articulares, forma de transferir o peso, níveis explorados ao se movimentar, qualidade expressiva predominante, mas também incorporada através de técnicas de movimento. Além disso, a ideia de uma dança pessoal perpassa prioritariamente pela aceitação do fluxo do movimento, durante o momento da sua intensidade. Sastre (2015) aponta que a intensidade é elemento presente no aqui-agora e gera presença nos momentos de intensidade que acontecem durante as práticas performáticas. Essas intensidades são pontos altos para a prática desta dança, pelo fato de esse momento constituir-se de uma grande entrega do corpo ao fluxo do movimento, ao mesmo tempo em que amplia a escuta e reduz o julgamento sobre a experiência. Esses são elementos/forças/tensões/pontos de oposição importantes à manifestação desta dança de cunho pessoal.

Invisto na ideia de que, nas práticas performativas em questão, trata-se de colocarmo-nos em risco (o risco da incerteza de um texto coreográfico definido/definitivo), no espaço de ação (de si mesmo), em que convocamos momentos de intensidade. A partir da inscrição/produção de si no espaço - e de uma disposição ao risco, ao desconhecido - lidamos com as nossas intensidades que conduzem a dança ou a prática performativa impregnada pelos fluxos que transitam entre presença e sentido. (SASTRE, 2015, p. 179)

Nesse sentido, falar de dança pessoal não é falar de originalidade, nem de ineditismo, mas é falar sobre a reinvenção de si e da sua expressão em cena, agenciando as referências internas e mapeando o que tem mais latente no momento do trabalho de criação.

Os acessos para essas percepções são abertos através do suporte das práticas somáticas e das improvisações, como apresenta Sastre (2015), “vinculada a um pensamento contemporâneo de dança, a improvisação é também um elemento fundante para um corpo e uma dança autoral” (p. 121). Ponto também endossado por Weber (2017) ao informar que “a improvisação aparece como uma prática que reforça a originalidade do bailarino, valorizando-o enquanto criador, o que confere uma forma de capital simbólico muito reconhecido no campo da dança” (WEBER, 2017, p. 17).

Nada é absolutamente novo, e não é desta perspectiva que se observa a ideia de uma dança pessoal, mas parte do reconhecimento de uma apropriação sobre o material produzido como singular. Como uma colagem de referências artísticas, de movimentos realizados, de repertórios enraizados no corpo, possibilitando a percepção do aqui e agora como momento ideal para o encontro de brechas e outras configurações, possibilitando a sua autoinvenção e a sua autoatualização.

Nomeia a minha dança como “Dança da dor de alegria”. Relaciono esse nome com a dor do medo da queda, mas há alegria de poder se jogar, de poder ser pássaro, de poder brincar. Essa questão esta bem presente ainda, é como se estivesse vivendo um monte de coisas nesse processo de criação com vocês que na época eu não tinha dimensão o quanto era profundo para mim e ainda reverbera, e vai seguir reverberando (*sic*). (RELATO FERNANDA, *in* MOOJEN, 2017, s.p)

O relato de Fernanda demonstra a capacidade de mobilização proporcionada pela pesquisa. Para Fernanda, o maior desafio foi aceitar as suas questões e medos que se apresentavam naquele momento como algo que poderia ser remexido poeticamente. Ao longo do processo, não negamos sua condição, mas lidamos com ela e transformamos suas questões em metáforas significativas ao longo do trabalho.

Fernandes (2014) aponta que a dança absorve todo e qualquer tipo de movimento, inclusive a pausa, enquanto “movimento interno e elemento-eixo de uma desconstrução da compulsão cotidiana” (FERNANDES, 2014, p.4). As questões trazidas por Fernanda se manifestavam nas suas qualidades expressivas, que transitavam pelo fluxo contido, um tempo desacelerado e leve, formas que foram incorporadas em sua partitura.

A lentidão, os micromovimentos, o foco na respiração e o “*não fazer nada*” fazem parte deste processo e colocam em jogo a contradição entre a aceleração cotidiana e a possibilidade de suspensão do tempo, provocada pela entrega às ações propostas, tanta durante as práticas performáticas, quando na apresentação realizada em um espaço cênico. Essa transversalidade da prática somática coloca em voga a autopercepção do corpo enquanto organismo vivo em permanente adaptação ao meio ambiente.

3.2 A CRIAÇÃO NO CONTEXTO DA PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA DE DANÇA

Pensar a produção de um material artístico para além de uma experiência pontual em dança é um desafio colocado para a pesquisa acadêmica visando contribuir com a reflexão sobre o que significa criar dança no contexto do século XXI. O trabalho realizado nesta pesquisa teve um caráter experimental, estando comprometida com a exploração de conceitos que desenvolveram a criação artística. Esta teve o envolvimento de um pequeno número de pessoas. Dentre as artistas da pesquisa, músico, fotógrafo, figurinista, iluminador e apoio totalizamos um grupo de oito artistas interessados em fazer este projeto acontecer.

Realizamos três performances nas cidades de São Leopoldo e Porto Alegre, uma apresentação durante o 6º Festival Internacional Dança Ponto Com, e uma curta temporada na Sala 209²⁹ da Usina do Gasômetro, também em Porto Alegre. O Festival Dança Ponto Com é promovido pela Prefeitura de Porto Alegre que tem por objetivo criar espaço para o trânsito de pensamentos e de criações em dança. Tem na sua programação espetáculos, processos de criação, debates, performances, oficinas, movimentando uma grande quantidade de artistas, por ser um espaço de visibilidade das produções de pequeno porte, e conectando artistas nacionais e internacionais, ao mesmo tempo em que propõe diálogos sobre as linguagens em voga na dança contemporânea. Integramos a programação das performances apresentadas durante o Festival e apresentamos uma variação da terceira prática performática, *O soma é a cidade*. A performance em questão, que originalmente foi realizada no centro da cidade de Porto Alegre, foi adaptada para o saguão de entrada do Teatro Renascença.

A temporada que realizamos na Sala 209, da Usina do Gasômetro, foi o resultado do período de residência artística promovido pelo Coletivo de Artistas da Sala 209, que visa dar espaço para o desenvolvimento de processos artísticos em dança de artistas da cidade. A Sala 209 é reconhecida como um espaço que movimenta a dança na capital. Promove o trânsito de artistas e performers contemporâneos, acolhe pesquisas e estudos universitários, produções experimentais e pode ser considerada um espaço que viabiliza um circuito alternativo da produção em dança. Naquela oportunidade, o trabalho foi apresentado em sua versão final com o nome do projeto **Corpo Exposto |Mundo Dilatado** e contou com divulgação em meio virtual e jornalístico, quando foram confeccionados e espalhados cartazes

²⁹ A Sala 209 encerrou os trabalhos em julho de 2017 por conta do fechamento da Usina do Gasômetro para reformas. Encerrando assim, um ciclo importante da dança de Porto Alegre.

em pontos diversos de circulação de um público especializado, como universidades e teatros. Além disso, foi realizada a confecção de um programa entregue na entrada da apresentação.

O projeto de criação desta pesquisa se localiza no espaço da produção alternativa de dança, que mobiliza a economia das pequenas produções, aquelas que só podem ganhar vida pela ação colaborativa de uma rede de pessoas que acreditam no caráter propositivo de projetos como esse. Weber (2017) em seu artigo para a revista *Cena*³⁰ apresenta as conclusões da sua pesquisa de doutorado, onde, ao analisar os processos de criação de três bailarinos-criadores, identificou certas práticas que se apresentavam como um vetor alternativo às práticas dominantes em dança contemporânea. A autora expõe que as criações dos artistas do seu estudo se inserem no subcampo de produção restrita, por “serem produções pontuais, modestas e que se apresentam em espaços de difusão alternativos, lugares reconhecidos como espaços de renovação da paisagem artística” (WEBER, 2017, p. 6). É possível identificar que ambientes como a Sala 209, gerenciada por um coletivo de artistas com interesses em comum, se enquadra na descrição da autora, ao definir que “estes lugares contribuem para legitimar certos artistas, ao fornecer-lhes suportes logísticos para suas criações, pois compartilham afinidades artísticas com eles” (WEBER, 2017, p. 6). operando um tipo de suporte aos artistas da região metropolitana. Esses lugares estão à margem do grande público e, por este motivo, se tornam espaços férteis para o experimentalismo. Além disso, são espaços importantes, porque “são utilizados tanto por jovens artistas emergentes como pelos artistas mais experientes” (WEBER, 2017, p 6).

O Projeto Corpo Exposto | Mundo Dilatado ocupa o subcampo de produção restrita, mobiliza valores sobre dança e sobre os corpos que dançam na contramão do discurso dominante. Diferem do subcampo de grande produção que “reforçam certas hierarquias como a distância entre coreógrafo-diretor artístico e jovens bailarinos ou aquele entre os processos de criação e representação” (WEBER 2017, p. 7). Além disso, a conjuntura das grandes produções apresenta modelos de criação rigorosos que valorizam corpos jovens, fortes e atléticos, realidade reproduzida em sua grande maioria por “grandes companhias (...), já que elas concentram e monopolizam os maiores orçamentos e contribuem para perpetuar a uniformidade da criação coreográfica e a padronização do corpo dançante” (WEBER, 2017, p. 8).

³⁰ Revista *Cena* é a revista periódica do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

No que tange ao processo de criação, buscamos estabelecer relações horizontais entre as integrantes da pesquisa, sendo que meu papel enquanto pesquisadora era propor e incentivar as produções, apresentando meus desejos de criação em um espaço de diálogo sobre o que era possível e potente ao conjunto que estávamos trabalhando. A própria metodologia somática favorece uma pedagogia não-violenta na condução do trabalho, possibilitando a ressignificação das explorações em um caráter pessoal do movimento e, portanto, reafirmando o compromisso individual ao coletivo ao respeitar e valorizar as questões particulares.

Além disso, a capacidade de flexibilidade e adaptação da obra coreográfica se dá pela sua estrutura aberta, embasada na improvisação e na performance como modos de concretização do trabalho. Ou seja, nessa experiência, os ensaios não serviram como espaço de repetição para o refinamento de uma coreografia fechada, mas a repetição da estrutura coreográfica servia como tempo de abertura e espaço de intimidade entre os corpos para a realização das improvisações durante os momentos de apresentação. Assim, o trabalho se constituiu de forma aberta, pois abordava demandas diferentes das identificadas nas produções direcionadas para um palco italiano, por exemplo. Desse modo, as partituras coletivas e individuais foram organizadas de acordo com o propósito a que nos lançávamos a realizar. Weber (2017) embasa esta prática, ao expor:

As criações (...) nutridas pela improvisação em dança, estão em sintonia com a arte contemporânea no seu registro amplamente experimental. Estas criações se apresentam parcialmente liberadas de obrigação de conclusão da obra, da divisão disciplinar de linguagem e de sucesso diante do grande público. (WEBER, 2017, p. 14)

Segundo a autora, as obras de pequena produção estão mais liberadas dos valores de conclusão e sucesso perante o público, porque se legitimam pelos espaços alternativos de produção e reflexão do fazer em dança. Portanto, ao contrário da grande produção que lida com a opinião pública, com valores irrigados no senso comum e em conceitos tradicionais sobre dança, a pequena produção se permite estabelecer um espaço dialógico com o seu público, muitas vezes formado por outros artistas, por pessoas interessadas e atuantes no campo da arte. O trabalho *Corpo Exposto | Mundo Dilatado* propõe a experiência do minucioso, leva o olhar para o detalhe alargado pelo aqui-agora e convida o seu público para integrar o tempo dilatado da descoberta do movimento, do ritmo e da queda.



Fotografia 27

3.3 O CORPO QUE OFERECEMOS

Ao definir o grupo de artistas que integrariam a pesquisa utilizei como critério as relações que cada uma demonstrava com o somático, com a dança e com a performance. Por conhecer Samira e Fernanda há algum tempo e por partilhar o espaço universitário com elas, conhecia muitas das suas proposições em dança e teatro, juntamente com o fato de termos afinidades pessoais e compartilharmos referências artísticas. O processo da pesquisa mobilizou uma criação na ordem do sensível e do cinestésico. Investimos o tempo na percepção dos movimentos musculoesquelético nas relações de queda. Atuando a partir da performance, incluímos, ao longo do processo, microperformances às ações cotidianas, com o objetivo de diminuir o abismo existente entre a prática da dança na sala de ensaio e o ato de estar em cena para o olhar do outro. Nesse sentido, reconhecemos as potencialidades e limites dos corpos de uma de nós ao realizamos as partituras e levamos para cena esta fragilidade frente ao risco existente numa estrutura aberta, embasada na improvisação.

O virtuosismo exacerbado que ultrapassa seguidamente os limites do corpo, explorado comumente nas produções de dança, não se apresentou durante o trabalho, no entanto, não é possível negar a sua existência ao observarmos a forma como Samira lida com a sua proposição de quedas e a sua permanência na realização dos giros realizados em uma das cenas. Para Weber (2017), as características associadas aos corpos cotidianos estão no contraponto ao modo virtuoso da exploração dos corpos em dança, por não reproduzirem “uma normalização do corpo do bailarino por meio das práticas dominantes que privilegiam um corpo glorioso, disciplinado, silencioso e sofredor” (WEBER, 2017, p. 7). Assim, conclui a autora que, embora exista uma diversidade de projetos contemporâneos de dança, ainda

existe uma certa padronização dos corpos e nas expectativas sobre a eficácia, força e precisão dos corpos em cena. Estes valores estavam na periferia desta pesquisa, que centralizou a exploração dos movimentos no trabalho performático de agir e mostrar o que se faz na busca da transmutação da ação em um estado energético corpóreo coletivo.

3.4 O PERFORMATIVO, O SOMÁTICO E A IMPROVISACÃO EM CENA

A cena se dá pela exposição dos processos e signos incorporados pelas artistas ao longo da pesquisa. Organizada em forma temporária, materializa relações espaciais, gestos e intensidades que dão concretude ao conceito de *obra coreográfica*, termo usado por Louppe (2012) para definir a produção contemporânea de dança considerando a sua diversidade. A autora define obra como o que “funde todas essas instâncias numa precipitação portadora de uma necessidade e de um sentido único, por que só ela reúne a marca do criador, manifestando a todos os níveis a permanência ou a variação de uma assinatura” (LOUPPE, 2012, p. 348). Para a autora, a obra contemporânea abarca inclusive trabalhos fundamentados por uma perspectiva mutável, onde o valor de “inacabado” das obras em processo (Works in progress) lança diferentes possibilidades de formatação da cena. Além disso, as performances também são abarcadas por este conceito e colaboram para a reflexão sobre autoria, criador-intérprete e assinatura, como apontado por Louppe.

A obra coreográfica possui, além disso, um elemento determinante da própria definição da dança como arte: a atualização de uma experiência de corpo única, a materialização do tempo e do espaço em relação a uma percepção-testemunha, e a relação corpo a corpo estabelecida numa duração partilhada. Essa atualização não é somente circunstancial no que concerne à obra; ela faz arte da sua própria definição, ainda que provoque uma ruptura no *continuum* da experiência da obra, porque revela um outro estado do material coreográfico. O estado de partitura, por si só, contém em suspenso toda a poética do ato performativo. (LOUPPE, 2012, p. 361)

A dança como experiência e a obra coreográfica como espaço de materialização e partilha estabelecem o terreno para a transversalidade da performance, da educação somática e da improvisação no processo de criação. Esses conceitos atuam no centro do pensamento sobre dança e influenciam a lógica da composição coreográfica, trazendo uma tridimensionalidade ao trabalho, desnudando múltiplas informações sobre o sujeito dançante, entre elas os vetores cultural, político e social tornam-se elementos definidores do gesto e da expressão de cada bailarina em cena. Weber (2017) exhibe o caráter político da constituição dos corpos dos bailarinos ao expor que “a compreensão do capital cultural, corporal, social e simbólico dos bailarinos demonstra as diferentes escolhas operadas a partir de um *savoir-faire*

adquirido pela prática” (WEBER, 2017, p.5). Para a autora, “estas aquisições são “as boas cartas” que os bailarinos podem jogar enquanto valor certo no campo da dança contemporânea”. (WEBER, 2017, p.5). Assim, ao expor estes fatores, dissolvemos a relação vertical entre os saberes e potencialidades do corpo e realocamos o processo a partir de um prisma onde a performance e a improvisação são procedimentos que abrem as camadas do sujeito e lançam distintos modos de fazer em arte. Schechner (2012) apresenta a noção de performance incluindo o domínio da cultura e coloca a experiência e competência com elementos integrantes desse fazer. Jostete Féral (2009), ao tratar da performatividade para o teatro, apoia-se nas operações, propostas por Schechner, de “ser/estar”, “fazer” e “mostrar o que faz” para balizar o performer na sua ação em cena, de forma que a noção de presença está conectada com o foco na ação e na percepção do ambiente que condiciona a cena.

Nesses termos, pensar a cena perpassa por compreendê-la como o conjunto de energias instauradas pelo performativo e pela improvisação estruturada mediante roteiro da criação coreográfica realizada pelas artistas no ato da apresentação. A obra passa a ser considerada um organismo vivo, vinculada ao ser/estar das artistas, na medida em que coloca foco na percepção corporal e nas relações possíveis do tempo presente. O somático modela permanentemente a trajetória entre o corpo das artistas e o ambiente. Para Leal (2016), “o artista performativo há de se compreender, enquanto lógica de ação, como aberto e adaptável ao ambiente, sem, contudo, perder a referência de seus limites internos. Trata-se do organismo vivo estruturalmente fechado, mas com abertura a influências do ambiente” (LEAL, 2016, p. 146).

Diante disso, percebe-se que, ao longo do processo de criação, a prática somática, a performance e a improvisação estão em relação, pois, ao colocar o corpo em movimento exploratório dos seus caminhos internos, - sendo esta exploração balizada por limites precisos ou por tarefas - já estão instauradas condições de jogo entre os corpos no espaço. Assim, o performativo se insere na estrutura da cena e dos corpos em relação. Weber (2017) corrobora expondo que a relação entre estes elementos é porosa, estando em permanente fluxo de troca e contaminação, sendo difícil estabelecer os limites entre estes procedimentos. Improvisação e performance são modos de fazer incorporados pela prática, que enraizados pela prática, estudo e reflexão conduzem o corpo a estabelecer possibilidades de criação em dança.

3.4.1 Residência Na Sala 209



Fotografia 28

A última etapa da pesquisa consistiu em organizar as cenas individuais em um trabalho único a ser apresentado na Sala 209, da Usina do Gasômetro. Nosso desafio foi localizar o que era essencial de cada trabalho solo para constituirmos um fio condutor que unisse estes trabalhos. Para isso, identificamos a necessidade de criar uma trilha sonora que criasse uma atmosfera densa às cenas. Criamos um figurino que tinha como palheta de cores o branco, o vermelho, o preto e o grafite e organizamos o figurino de acordo com as necessidades de cada artista, identificando o que elas já vinham trazendo em suas produções durante os ensaios.

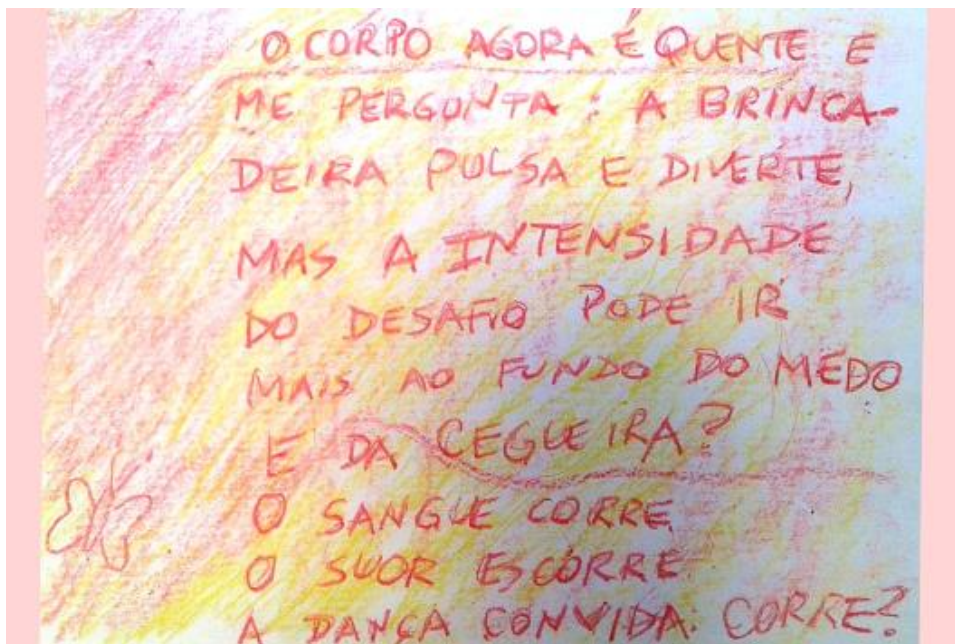
Esta apresentação se compôs em duas partes. A primeira constituída dos solos que foram se sobrepondo, e a segunda parte foi resultado das explorações coletivas realizadas após os exercícios somáticos que fundamentaram três pontos centrais do trabalho: a entrega do peso à gravidade – que gerou quedas e caminhadas, o foco do olhar – que gerou a exploração dos corpos no espaço e em cadeiras, e a improvisação – que propunha o jogo de níveis no espaço e o afetamento entre os corpos em cena.

O tempo estendido foi uma característica importante que conduzia esta criação para uma experiência de escuta e percepção das artistas e do público. O roteiro era simples e a atenção e energia estavam concentradas na manutenção das relações possíveis entre as artistas

no cumprimento das tarefas. Definimos pilares estruturantes da improvisação e colocamos nossos esforços nas repetições dessas improvisações durante os ensaios, para que fortalecêssemos a sinergia dos corpos em cada cena. Questionamos, ao longo dos encontros, as energias que desejamos explorar em cada momento e como esse tempo estendido poderia ser vivenciado a partir da aceleração e da lentidão dos corpos em queda rumo ao centro do palco e em direção a sua periferia, percebendo que o círculo era uma forma importante para a dramaturgia criada.

Identificamos que os encontros criados pelo tempo e espaço partilhados criavam imagens potentes, mas que não poderiam ser planejadas plenamente, evitando enrijecer as cenas, ao mesmo tempo em que possibilitassem que o acaso se manifestasse como consequência da entrega dos corpos ao aqui-agora da cena. Por esse motivo, os ensaios, com a repetição dessas improvisações estruturadas, foram um momento importante de aprofundamento das relações e ambientação do maior número de possibilidades que pudéssemos identificar dentro do tempo que tínhamos.

Diante disso, ao pensar uma metodologia de criação não hierarquizada, embasada em um processo colaborativo, colocamos em xeque a ideia de assinatura dentro da obra coreográfica. Adotamos, na constituição final do projeto CORPO EXPOSTO | MUNDO DILATADO, um direcionamento que organizou a composição e o roteiro das cenas e das improvisações. Nos revessamos para estabelecer um olhar de fora da cena, para perceber como as relações estabelecidas se manifestam no todo. Entretanto, encaminhei a sonoplastia, convidando o músico Bob Valente para criar a trilha sonora, e a figurinista Taize Santos para colaborar na produção visual do trabalho.



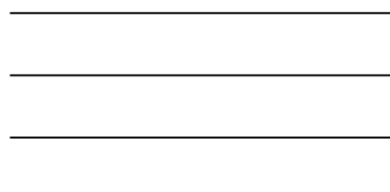
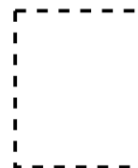
Fotografia 29

CORPO EXPOSTO IMUNDO DILATADO

Trata-se de uma pesquisa coreográfica marcada pela escuta do corpo e pela permissão ao tempo das coisas. Como deixar a carne exposta? Como dilatar a percepção e observar o mundo sem pretensão?

A apresentação é resultado da residência artística oportunizada pelo Coletivo de dança da Sala 209 da Usina do Gasômetro e integra a pesquisa de Mestrado em Artes Cênicas (PPGAC/UFRRGS) de Alexandra Castilhos, orientada pela Prof. Suzane Weber. Nessa pesquisa, o grupo explora a produção de material coreográfico a partir de práticas somáticas, improvisações e exercícios performáticos.

Ficha Técnica:
 Concepção coreográfica: Alexandra Castilhos
 Performers: Alexandra Castilhos, Fernanda Sturmer e Samira Abdalah
 Trilha sonora: Bob Valente
 Figurino: Taize Santos
 Colaboração: Marco Fillipin e Tatiane Oliveira



Fotografia 30

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Optei por formar o grupo de artistas que iria atuar na pesquisa, logo no primeiro semestre de ingresso no PPGAC, por entender que somente a continuidade da prática apresentaria os conceitos que seriam desenvolvidos na escrita. Ao longo dos dois anos da pesquisa, encontrei como desafio aprofundar a forma de expressar teoricamente as experiências práticas que eu vinha desenvolvendo, ao mesmo tempo em que era necessário estar permanentemente atenta ao fluxo e às necessidades que o grupo de artistas demonstrava. Percebo que é necessário um esforço para colocar a prática somática no centro da pesquisa enquanto material poético, reconhecendo que tudo o que surge a partir desta escuta é útil, e que por mais que muitas vezes esse trabalho possa cair para um viés terapêutico, este não era o objetivo central da prática, sendo necessário dar ao corpo certo tempo para assentar e reconhecer os seus processos.

A prática somática se colocou como metodologia e tema de criação, o que por seu caráter subjetivo abriu espaço para os processos individuais de criação e solicitou outras ferramentas não planejadas previamente. Os motes coreográficos surgiram a partir dos debates sobre como a realização dos exercícios de percepção corporal reverberavam e, por trazer questões vinculadas à memória e à autoimagem das artistas, suscitaram as provocações de criação. Ver-se e ser visto podem trazer contradições, bem como podem potencializar pontos da subjetividade que, individualmente, não eram consideradas relevantes. Assim, **os presentes sobre mim** contribuíram para a manifestação de sequências de movimento que somente pela auto-observação não seriam possíveis. O sujeito se forma pelos processos de autoconhecimento e da contribuição do olhar de fora. A proposição a partir do outro é ressignificada, deixando de ser visto como uma imposição de forma e passando a ser uma possibilidade de complementação de si, que colabora no processo de criação poética para a dança.

Se no período dos anos de 2000 a educação somática era vista como uma ferramenta de solução “aos problemas de uso” do corpo, ao passar dos anos a comunidade da dança altera ideia que tem sobre o corpo e estabelece uma relação crítica ao discurso somático, ampliando, assim, as possibilidades de trabalho entre esta disciplina e a dança. É dessa visão crítica que muitas práticas de dança contemporânea se nutrem, fazendo uso dos princípios de respeito e integração do corpo e valorizando a percepção para o desenvolvimento do movimento. Para além disso, essa pesquisa buscou colocar estas práticas

em um espaço de igualdade a muitos outros procedimentos de criação, explorando o cunho pessoal e performático que a auto-observação possibilita.

Criar um trabalho coreográfico com este procedimento trouxe a baile a necessidade de outros modos para alimentar o imaginário sobre o próprio corpo. Percebi que não seria possível que a criação se desse somente com base nos exercícios, sem explorar textos, imagens e sons que acessassem o campo sensorio, contribuindo para reflexão sobre o que os conceitos que internalizamos e reproduzimos sobre o que é o corpo. A articulação entre performance e improvisação é um procedimento da prática em dança, que ao compor uma metodologia de criação, seus processos se complementam e formam-se dos rastros uma da outra, se retroalimentando.

Cabe ressaltar que esta pesquisa foi um fragmento do que é possível ser realizado com esse material, sendo inúmeras as possibilidades de articulação e junção a partir da prática somático performativa. O processo de criação do projeto CORPO EXPOSTO | MUNDO DILATADO reafirma o fluxo entre a prática artística e os dilemas cotidianos enraizado no corpo e expressos no gesto dançado a após as práticas somáticas e nas escolhas performáticas de cada bailarina. A poética do gesto se dá pela ralação permanente entre a individualidade e a composição coletiva colocando a abertura pessoal como risco maior do movimento em queda. Um corpo aberto as sutilizadas do mundo performativamente exposto, somente pode se manifestar após um trabalho sensível embasado na valorização aquilo que é próprio de cada uma e que confia que no trabalho coletivo em dança como caminho para a criação em dança.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE**, Carolina. R. **O gestual humano e o barroco mineiro a luz dos estudos de François Delsarte**. 160pg. Dissertação (mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Unicamp. Campinas, SP: 2006.
- ALBRIGHT**, Ann Cooper. Caindo na memória. In: ISAACSSON, Marta (Org.); MASSA, Clóvis Dias; SPRITZER, Mirna; SILVA, Suzane Weber da. **Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações**. Porto Alegre: AGE, p. 49-67, 2013.
- AGAMBEN**, Giorgio. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó, SC. Argos, 2009.
- AUSTIN**, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Trad. de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas: 1990.
- BANES**, Sally. **Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance**. Hanover, NH, USA: Wesleyan University Press, 1987.
- BANES**, Sally. **Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente**. Rio de Janeiro. Rocco, 1999.
- BANES**, Sally. Spontaneous Combustion: notes on dance improvisation from the sixties to the nineties. In: ALBRIGHT, Ann Cooper; GERE, David. **Taken by Surprise: a dance improvisation reader**. Middketown: Wesleyan University Press, 2003. P. 77-85.
- BERTHERAT**, Thérèse; **BERNTEIN**, Carol. **O corpo tem suas razões: antiginástica e consciência de si**. 16ª Ed – São Paulo: Martins fontes, 1995.
- BIANCHI**, Paloma. **Modos de Ação, Modos de Percepção, Modos de Criação: o trabalho com a Coordenação Motora de Béziers e Piret como modo de ativação da percepção inventiva no processo de criação do Coletivo Mapas e Hipertextos**. Florianópolis. Udesc. 2016, 206f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2016.
- BONILLA**, Noel. **A composição coreográfica: estratégias de fabulação**, 2007. Disponível em: < <http://idanca.net/a-composicao-coreografica-estrategias-de-fabulacao/4085/>> Acessado em 24/08/2017.
- CARREIRA**. André Intimidade e a busca de encontros reais no teatro. In: **Revista Brasileira Estudos da Presença**. Porto Alegre, v.1, n.2, p. 331-345, jul./dez., 2011.
- CARREIRA**. André. Sobre um ator para um teatro que invade a cidade. In **Revista Moringa**. João Pessoa, Vol. 2, n. 2, 13-26, jul./dez. de 2011.
- CARREIRA**. André. Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do teatro de invasão. **Revista O Percevejo Online**. Volume 01- Fascículo 01 – janeiro-junho/2009.

CHAUÍ, Marilena. **Experiência do pensamento**: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins fontes, 2002.

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

COSTA, Priscila, **STRAZZACAPPA**, Márcia. **A quem possa interessar**: A Educação Somática nas pesquisas acadêmicas. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 39-53, jan./abr. 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>

DAMÁSIO, Antônio. **O Livro da Consciência**: a construção do cérebro consciente. Trad.: Luís Oliveira Santos. Lisboa: Temas & Debates, 2010.

DAMÁSIO, Antônio. **O mistério da consciência**: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. Martins Castro. — São Paulo: Companhia das Letras, 2000. (versão digital)

DAMÁSIO, Antônio. **O Erro de Descartes**: emoção, razão e o cérebro humano. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DANTAS, Mônica. O corpo natural de Isadora Duncan e o natural no corpo em educação somática: apontamentos para uma história do “corpo natural” em dança. In: **Garimpando memórias**: esporte, educação física, lazer e dança. 2ª Ed. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

DANTAS, Mônica. **Dança**: o enigma do movimento. Editora UFRGS, Porto Alegre, 1999.

DIÁRIO DE BORDO, 2015 – 2017.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 8ª Ed. Ed. Perspectiva S.A. São Paulo – SP, 1991.

FAGUNDES, Patrícia. O teatro como estado de encontro. In **Revista Cena 7**. UFRGS, p. 31 – 41. 2009.

FAGUNDES, Patrícia. Caos e criação processo de ensaios In: **VI Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas**, ABRACE, 2010. Disponível em: <https://ciarustica.files.wordpress.com/2015/04/patrc3adcia-fagundes-caos-e-processo-de-ensaios.pdf> >Acessado em 24/08/2017.

FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo movimento**. SP: Summus, 1977, 7ª Ed.

FÉRAL, Josette. **Por uma Poética da Performatividade**: o teatro performativo. Tradução de Lígia Borges; revisão técnica de Cícero Alberto de Andrade Oliveira. Sala Preta. 2009.

FERNANDES, Ciane. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística In. **Dança**, Salvador, v. 2, n. 2, p. 18-36, jul./dez. 2013.

FERNANDES, Ciane. Laboratório de Performance II: Princípios da Pesquisa Somático-Performativa. Cadernos do GIPE-CIT, Salvador, n. 31, dez. 2013b.

FERNANDES, Ciane. Princípios em Movimento na Pesquisa SomáticoPerformativa In. **Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP – São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015.**

FERNANDES, Ciane. Quando o todo é mais que a soma das partes: somática como campo epistemológico contemporâneo. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v.5, n.1, p.9-38, jan./abr. 2015. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/47585/32478>>. Acesso em: 16/01/2016.

FERNANDES, Ciane. **Movimento e Memória:** manifesto da pesquisa somático-performativa. In: CONGRESSO DA ABRACE, 7., 2012, Porto Alegre. Anais Eletrônicos... Porto Alegre: ABRACE, 2012. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/territorios/Ciane_Fernandes_-_Movimento_e_Mem__ria.pdf>. Acesso em: 16/01/2016.

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

FERNANDES. **O avesso da travessia:** O espaço-tempo somático-performativo. In. *Performatus*, ano 2, 2014.

FORTIN, Sylvie. Educação Somática: Novo Ingrediente Da Formação Prática Em Dança. In 2. **Cadernos do GIPE-CIT:** Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade/ Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Escola de Dança. - n. 1, nov. 1998. Salvador: UFBA/ PPGAC, 1998.

FORTIN, Sylvie e LONG Warwick Percebendo diferenças no ensino e na aprendizagem de técnicas de dança contemporânea. In: **Revista Movimento**, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p.9-29, maio/agosto de 2005.

FORTIN, Sylvie. Nem do lado direito, nem do lado do avesso: o artista e suas modalidades de experiências de si e do mundo In. WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana. **O avesso do avesso do corpo** – educação somática como práxis, Joinville: Nova Letra, 2011.

FORTIN, Sylvie. A experiência de discursos na dança e na educação somática. In: **Movimento**. Porto Alegre, v. 16, n. 02, p. 71-91, abril/junho de 2010.

FOSTER, Susan. Empatia Cinestésica e Política da Compaixão. In: **Cadernos do GIPE-CIT:** Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade/ Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Escola de Dança. N. 25, Ano 13. Salvador: UFBA/PPGAC, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir.** Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. **Tecnologias de si, 1982** (Palestra) In: *Verve*, 6: p. 321-360, Revista Eletrônica da PUC-SP. 2004

GIL, José. **Movimento Total:** o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2013.

GINOT, Isabelle. Para Uma Epistemologia Das Técnicas De Educação Somática. In: Revista **O Percevejo Online** - Volume 02- Número 02 – julho-dezembro/2010.

GODARD, Hubert. Gesto e Percepção. Tradução: Silvia Soter. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003. P. 11-35.

GODARD, Hubert. Buracos Negros: uma entrevista com Hubert Godard In: Revista **O Percevejo Online** - Volume 02- Número 02. 2010 Disponível em: < <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1447/1330>> Acessado em 24/08/2017.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

HANNA, Thomas. **What is Somatics?** Somatics, Novato, v. 5, n. 4, p. 4-9, 1986.

HANNA, Thomas. **Corpos em revolta:** uma abertura para o pensamento somático. Rio de Janeiro: Mundo Musical, 1972.

HACKNEY, Peggy. **Making Connections:** Total Body Integration Through Bartenieff Fundamentals. Routledge. New York – London. 2002.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela Pesquisa Performativa. In **Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP** / organização: Charles Roberto Silva; Daina Felix; Danilo Silveira; Humberto Issao Sueyoshi; Marcello Amalfi; Sofia Boito; Umberto Cerasoli Jr; Victor de Seixas; – São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015.

ICLE, Gilberto. **Para Apresentar a Performance à Educação.** Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 35, n. 2, p. 11-21, maio/ago. 2010b.

LABAN, Rudolf. **O domínio do movimento.** 5ª ed. São Paulo: Summus, 1978.

LANGER, Susanne. **Sentimento e Forma.** São Paulo: Perspectiva, 1980.

LEAL, Daiane F. Considerações somáticossistêmicas para o artista cênico performativo. In: Caderno **GIP-CIT** - Ano 20 N.36 - 2016.1

LOUPPE, Laurence. Poética da Dança Contemporânea. Editora Orfeu Negro, Lisboa, Portugal, 2012.

MADUREIRA, José Rafael. **Émile Jaques-Dalcroze:** sobre a experiência poética da rítmica: uma exposição em 9 quadros inacabados. Campinas: Unicamp, 2008. 191f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2008.

MARQUES, Isabel A. **Dançando na escola.** 4ª Ed. São Paulo, Cortez, 2007.

MENDES, Ana Flávia. **Dança Imanente:** uma dissecação artística do corpo no processo de criação do Espetáculo Averso. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 2- ed. - São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MILLER, Jussara Corrêa. **Qual é o corpo que dança?** Dança e Educação Somática para a construção de um corpo cênico. Campinas, SP: [s.n.], 2010.

MOOJEN, Alexandra Castilhos. **Diário de Bordo**. 2017.

PAIXÃO, Paulo. Coreografia: gramática da dança. 2003. Disponível em: <<http://beta.idanca.net/coreografia-gramatica-da-danca/>> Acessado em: 24/08/2017.

PAXTON, Steve. Drafting Interior Techniques, CQ Vol. 18, 1993 In: **Contact Quarterly/ Contact Improvisation Sourcebook**. 1975-1993. Contact Editions, Northampton, Massachusetts.

PEREIRA, Sayonara. **PATRIMÔNIO QUE É EXPERIMENTADO “NA PELE”**, 2011, In: <https://goo.gl/5MWf54> acessado em 24/08/2017.

PRIMO, Rosa. Dança: porosidade e resistência. Anais do VII Congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. **TEMPOS DE MEMÓRIA: Vestígios, Ressonâncias e Mutações** – Porto Alegre – outubro de 2012.

ROSA, Tatiana N. **A pergunta sobre os limites do corpo como instaurador da performance: Propostas poéticas – e, portanto, pedagógicas – em dança**. 2010. 89f. Dissertação. (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, UFRGS, Porto Alegre, 2010.

ROSA, Tatiana N. **A Dança é jogo: Thisha Brown e a Cena Contemporânea**. Monografia de conclusão de graduação em Comunicação. Orientação Suzane Weber. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação – UFRGS, Porto Alegre: 2001.

ROSSINI, Elcio G. **Tarefas: Uma estratégia para criação de performance**. 2011. 151f. Tese (Doutorado) Instituto de Arte – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

SASTRE, Cibele. **Nada é sempre a mesma coisa**. Um motivo em desdobramento através da Labanálise. 2009. 150f. Dissertação. (Mestrado em Artes Cênicas) Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFRGS, Porto Alegre, 2009.

SASTRE, Cibele. **Entre o Performar e o Aprender: práticas performativas, dança improvisação e análise Laban/Bartenieff em movimento**. Porto Alegre: Ufrgs, 2015. 262f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Educação, Programa de Pós-Gradual em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

SCHECHNER, Richard. Ritual (do *Introduction to Performance Studies*). In: LIGIÉRIO, Zeca (org.). **Performance e Antropologia de Richard Schechner/ Richard Schechner: seleção de ensaios**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SOUZA, Beatriz Adeodato Alves de. **Corpo em Dança**: o papel da educação somática na formação de dançarinos e professores. 2012. 117 f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In CORBIN, Alain ; COURTINE, Jacques ; VIGARELLO, Georges. **História do Corpo 3**. As mutações do olhar. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008. P. 509-540.

TURNER, Robert. Steve Paxton's "Interior Techniques": Contact Improvisation and Political Power in **TDR: The Drama Review**, Volume 54, Number 3, Fall 2010 (T 207), p. 123-135 (Article).

VICARI, Juliana. **Raízes para voar**: caminhos para uma abordagem somática grounding. Porto Alegre: Ufrgs, 2013. 117f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Arte – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

WEBER, Suzane. A Educação Somática como fonte de conhecimento para a dança. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, n. III, 2003, Florianópolis. **Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes. Memória ABRACE VIII**, Florianópolis: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2003. p. 239– 241.

WEBER, Suzane. **Mobilidade Das Práticas Corporais E Artísticas Na Dança Contemporânea**: Três Estudos De Caso Frente Às Práticas Dominantes. **Revista Cena nº 9**, UFRGS, 2017

WEBER, Suzane e **DANTAS**, Mônica F. O Estudo do Gesto na Encruzilhada das Práticas e Conceitos: apontamentos para a reflexão sobre encontros de pesquisadores francobrasileiros nos colóquios artes do gesto. In: **Revista Cena n. 22**, UFRGS, 2017.

WEBER, Suzane, Entrevista com Andrew Hardwood e Ray Chung (tradução Claudia Sachs) In: **Revista Cena nº 13**, UFRGS, 2013.

Site e Vídeos

BROW, Trisha. Accumulation (1978) < <https://youtu.be/86I6icDKH3M> > Acessado em 24/08/2017.

CLARK, Lygia. Site oficial: <http://www.lygiac Clark.org.br/defaultpt.asp>. Acessado em 24/08/2017.

MARINELLI, Ricardo. Não alimente os animais. <<https://vimeo.com/31148968>> Acessado em 24/08/2017.

VIANNA, Klauss. < <http://www.klaussvianna.art.br/vida.asp> > Acessado em 24/08/2017.

ANEXO

ANEXO I – Tabela sintética da Pesquisa

Práticas realizadas	Motes Coreográficos	Local	Período	Performances
Caminhadas, sensibilização cabeça-cauda, olhar. Quedas. Improvisação	Memórias de uma sensação	Sala de Yoga, Montenegro/RS	Outubro e Novembro de 2015	-
Massagem: estrutura muscular, estrutura óssea. Fluxo. Prémovimento. Caminhadas. Sensibilização: pés, cabeça-cauda. Ações do Sistema Laban. Dispositivos internos. Improvisação	Memórias de uma sensação	Sala de Ginástica AGD, B. Centro, São Leopoldo/RS	Janeiro de 2016	1.Caminhada Performática no centro de São Leopoldo. Trajetória: Sala de Ensaio – Praça XX de Setembro
Sensibilização pés, cintura escapulas, cintura pélvica, Respiração, Olhar. Improvisação	Presentes sobre mim	Sala 502 da Usina do Gasômetro Porto Alegre/RS	Março e Abril de 2016	--
Práticas de Yoga. Caminhadas. Sensibilização: pés, cabeça-cauda, escápula-mão. Respiração, Olhar. Quedas. Dispositivos internos. Improvisação	Memórias de uma sensação e Presentes sobre mim, Tarefas de Microperformances cotidianas	Espaço Corpo Alegre, B. Bomfim, Porto Alegre/RS	Maió a Julho de 2016	2.Caminhada performática: Observando Espaços-Dançantes Da Cidade 3.O Soma é a cidade. 3.1Apresentação da performance O Soma é a Cidade durante o VI Festival Dança Ponto Com
Caminhadas. Sensibilização pés, cintura escapulas, cintura pélvica, metades do corpo, olhar. Peso, fluxo, tempo, espaço. Contato. Quedas. Dispositivos internos. Improvisação. Ensaio	Memórias de uma sensação, Presentes sobre mim, Imagens somáticas	Residência artística da Sala 209 na sala Rony Leal da Usina do Gasômetro, Porto Alegre/RS	Agosto a Dezembro de 2016.	Apresentação do trabalho Corpo Exposto Mundo Dilatado na sala 209 e na sala Qorpo Santo.

ANEXO II - Modelo de autorização de uso de imagem**AUTORIZAÇÃO**

Eu _____ RG _____

autorizo Alexandra de Castilhos Moojen a utilizar meu nome, minha imagem (fotografia e em vídeo), entrevistas e materiais por mim produzidos durante a pesquisa, em prol do trabalho *Corpo Exposto | Mundo Dilatado: a vivência em práticas somáticas como fio condutor da criação em dança*, apresentação e publicação de sua Dissertação de Mestrado, realizada dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), sob orientação da Prof. Dra. Suzane Weber da Silva.

Porto Alegre, outubro de 2015.

ANEXO III - DVD